Les seuils de l'expérience. L'Annonciation de Crivelli et le genre de la peinture

Thresholds of Experience. Crivelli's Annunciation and gender in painting

Die Sockel der Erfahrung. Crivellis Verkündigung und das Genre der Malerei

La soglia dell'esperienza. L'Annunciazione di Crivelli e il genere della pittura

Los umbrales de la experiencia. La Anunciación de Crivelli y el género de la pintura

Adrian W. B. Randolph

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3572>

DOI : 10.4000/perspective.3572

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 649-678

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Adrian W. B. Randolph, « Les seuils de l'expérience. L'Annonciation de Crivelli et le genre de la peinture », *Perspective* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3572>

Les seuils de l'expérience. L'Annonciation de Crivelli et le genre de la peinture

Thresholds of Experience. Crivelli's Annunciation and gender in painting
Die Sockel der Erfahrung. Crivellis Verkündigung und das Genre der Malerei
La soglia dell'esperienza. L'Annunciazione di Crivelli e il genere della pittura
Los umbrales de la experiencia. La Anunciación de Crivelli y el género de la pintura

Adrian W. B. Randolph

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte est une version enrichie (notamment par l'ajout de la présentation de la problématique) d'un article publié sous le titre « Renaissance Genderscapes », dans Joan E. Hartman et Adele Seeff éd., *Structures and Ssubjectivities: Attending to Early Modern Women*, Newark, 2007, p. 21-49.

Hommage à Daniel Arasse

- ¹ Le mot « expérience », tel qu'il figure dans le titre de l'ouvrage de Michael Baxandall *Painting and Experience* (Oxford, 1972 ; trad. fr. : *L'œil du Quattrocento*, Paris, 1985), correspond davantage à la notion d'*Erfahrung* qu'à celle d'*Erlebnis* (BAXANDALL, [1972] 1985 ; JAY, 2005). En d'autres termes, les « expériences » qu'analyse Baxandall constituent une histoire de la connaissance et de la mémoire humaines, plutôt qu'elles ne recouvrent l'expérience au sens de vécu évoquée par le terme *Erlebnis*. Pour élaborer son concept de *period eye* (« l'œil de l'époque »), Baxandall décrit comment se sont formées les attentes des mécènes et détaille la manière dont la peinture et le langage ont complété ces attentes. La notion de *period eye* et la vision dialectique qu'elle offre de

la peinture du *Quattrocento* posent un véritable défi aux chercheurs qui s'intéressent au rapport entre art de la Renaissance et questions de genre. À première vue, l'importance qu'accorde Baxandall à l'expérience paraît encourager les analyses fondées sur la réception des œuvres, c'est-à-dire sans se limiter exclusivement sur les individus – les mécènes et les artistes – à l'origine de ces œuvres, et qui sont majoritairement des hommes. Cela semble donc ouvrir des perspectives d'analyses prenant en compte la participation des femmes dans l'art et dans la culture en général. Cependant, l'herméneutique minimaliste à laquelle recourt Baxandall, liant les attentes des mécènes aux courants picturaux progressistes, tend du même coup à fermer ces perspectives. En effet, l'œil de l'époque appartient à un individu présenté comme un homme, plus précisément un marchand de sensibilité humaniste. Le raisonnement de Baxandall ne pâtit pas véritablement de cette apparente contradiction ; sa pensée est trop vive et subtile pour cela. Mais ce sont les présupposés qui sous-tendent le texte, en même temps qu'ils en découlent, qui grippent la logique du raisonnement. C'est pour cette raison, peut-on supposer, que l'ouvrage a suscité si peu de réactions de la part des critiques et si peu inspiré les autres chercheurs. À mon avis, toutefois, la question fondamentale soulevée par *L'œil du Quattrocento* demeure entière, et c'est précisément à cause de la difficulté que j'ai à définir le ou les sens que l'on peut donner au mot « expérience » que je parviens mal à saisir l'apport de cet ouvrage au débat.

- 2 Dans mon travail sur l'art de la Renaissance et les questions de genre, je cherche à compléter l'analyse que fait Baxandall de *l'Erfahrung* à partir de nouveaux exemples d'*Erlebnis*. Et bien que mon but soit d'analyser la manière dont les individus et les groupes appréhendent les objets que nous considérons aujourd'hui comme des œuvres d'art, mon intérêt tout particulier pour l'expérience qu'en ont les femmes vise à contrer le point de vue anhistorique de la plupart des travaux de recherche, qui reposent sur le principe de masculinité, en particulier en ce qui concerne la réception.
- 3 L'étude présentée ici, qui a pour objet *L'Annonciation avec saint Emilius* de Carlo Crivelli, cherche à aborder le jeu des différentes fonctions pronominales qui transparaissent à travers l'acte d'énonciation picturale, la perspective linéaire et la réaction sensible des spectateurs. Elle repose sur une appréhension féministe de l'espace, pris à la fois comme théorique et pratique, conçu de façon abstraite et appréhendé de manière physique. Cette question concernant l'espace nous amène à nous intéresser à d'autres problèmes relatifs à la division problématique entre les domaines conceptuel et matériel.
- 4 Il est crucial de faire voir cette division dans toute sa complexité, car trop d'études abordant le genre à la Renaissance ont tendance à la neutraliser. Le regard que les historiens de l'art féministes ont permis de porter sur les femmes artistes a été salutaire, mais il concerne surtout des cas particuliers, voire hors normes, plutôt que les expériences historiques prises en général. Il est bien entendu tout à fait nécessaire d'étudier ces figures d'exception, dans la mesure où celles-ci révèlent l'existence de normes considérées comme évidentes, mais qui n'en demeurent pas moins dissimulées derrière une apparence de familiarité. Toutefois, comme Linda Nochlin l'admettait dans son article révolutionnaire de 1970, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », l'histoire de l'art féministe ne saurait avoir simplement pour but de faire entrer les femmes artistes au panthéon de l'histoire de l'art (NOCHLIN, [1970] 1993). On pourrait dire la même chose du mécénat : les études consacrées aux femmes mécènes (GARDNER, 1995 ; HALL MCCASH, 1996 ; WOOD, 1996 ; KING, 1998 ; LAWRENCE, 1997 ; WELCH,

2000 ; REISS, WILKINS, 2001 ; RADKE, 2001 ; THOMAS 2003) ont certes contribué à la connaissance de la période en général, mais elles ne peuvent, à elles seules, compenser tout ce qu'une histoire de l'art féministe se devrait d'être. L'autre direction à prendre, pour les chercheurs intéressés par la question du genre, serait celle de l'histoire culturelle. En effet, en passant de l'analyse des formes artistiques – peinture et sculpture – des classes supérieures à la culture populaire, un certain nombre de travaux ont permis de comprendre des pratiques auparavant négligées par les chercheurs. Ce faisant, ils ont fait vaciller la conviction même que l'histoire de l'art, en tant que discipline, puisse apporter quelque chose à l'étude de la Renaissance. Tout ce qui concerne la vie quotidienne à la Renaissance reste le domaine réservé de l'histoire sociale. Plutôt que de relever d'une quelconque interdisciplinarité, l'étude de la culture populaire révèle une pseudo-disciplinarité : les historiens de l'art imitent et défendent la méthodologie de l'histoire sociale, laquelle, en général, suppose une vision matérialiste plutôt que conceptuelle. Cela, bien entendu, fonctionne très bien lorsqu'on s'en tient au niveau individuel de l'analyse. Pourtant, s'il s'agit de faire progresser les humanités dans le domaine académique, on constate qu'il n'y a pas assez de recherches sur la culture vernaculaire : elles ont parfois même un effet rétrograde, en ce qu'elles rétablissent le lien d'équivalence ancestral entre la féminité et le domaine de la vie quotidienne. À mon sens, l'histoire de l'art peut contribuer davantage à l'exploration des questions de genre dans la culture de la Renaissance, surtout si elle efface cette division entre le matériel et le conceptuel. Cela deviendrait plus aisé encore si l'on parvenait à maintenir un équilibre entre *Erfahrung* et *Erlebnis* dans les analyses de la réception des œuvres.

- 5 À ce stade, on doit veiller à ne pas idéaliser la notion d'« expérience vécue », en imaginant par exemple qu'il existe, hors de la culture, une quelconque expérience vécue et partagée par tous. Le lien trouble, mais délicieusement curieux, entre l'histoire de l'art et les vestiges du passé demande toutefois à ce que nous conceptualisions les aspects matériels de la vie de façon à faire coïncider nos propres impressions avec les faits historiques. C'est la connaissance issue de cette fusion qui fait la spécificité de notre discipline.
- 6 Des objets comme les *deschi da parto* [plateaux offerts en cadeau de naissance] offrent ainsi une vision remarquablement précise des coutumes et des pratiques liées à la grossesse et à la naissance, mais constituent aussi un type d'objet nous amenant à voir comment la culture visuelle était codée selon le genre (RANDOLPH, 2004, avec bibliographie). La forme que prennent ces plateaux et les peintures qui les ornent bouleverse notre appréhension des normes de l'art du *Quattrocento* et du type de regard, ou *period eye*, ayant inspiré ces normes. Les *deschi da parto*, en tant qu'objets faits pour être portés et maniés, sont, pratiquement parlant, des objets faits pour être touchés. Cela suggère un mode d'utilisation collective qui s'oppose au point de vue optique associé au système de perspective expérimenté par Brunelleschi et théorisé par Alberti. Comme je cherche à le démontrer dans mon analyse de l'*Annonciation* de Crivelli, ces manières d'appréhender la perspective sont loin d'être univoques, et peuvent être interprétées de manière variée. C'est justement là un aspect que la question du genre pose d'emblée.
- 7 Le fait que ces *deschi* circulaient entre les femmes, suggérant ainsi dans la peinture un rapport au corps de l'individu et au groupe, renvoie à l'une des manières fondamentales dont les *gender studies* peuvent renouveler la réflexion sur

l'appréhension (ou expérience, au sens d'*Erlebnis*) de l'art de la Renaissance. Les grands coffres dans lesquels les mariées transportaient leur trousseau peuvent aussi être considérés non seulement comme des objets liés au rituel de mariage, car les peintures ornant leurs panneaux offrent un discours relatif aux tensions et aux désirs résultant de la création de nouveaux foyers. Ils constituent également des équivalents symboliques des corps des mariés et présentent la transaction par laquelle les objets font de l'esprit et des images du mariage des expériences distinctes dans le temps¹. Dans la haute société florentine, ces *cassoni* étaient commandés par paires et, après avoir rempli leur fonction lors de la cérémonie de la *ductio ad domum* [conduite dans la demeure de l'époux], la procession matrimoniale officielle, ils prenaient place dans le nouveau foyer. En tant qu'ils impliquent un rangement des objets par couches, ces coffres sont en accord avec d'autres métaphores qui, dans l'Europe prémoderne, faisaient du coffre une image de la mémoire. C'est ainsi qu'ils orientent la réflexion vers un riche champ d'étude, que l'on ne saurait limiter au décodage de l'iconographie de leurs panneaux peints. Ces images ont du sens, mais ce sens doit être appréhendé dans un contexte matériel particulier.

- 8 De mon point de vue, la prise en compte du genre peut permettre de réorienter la recherche vers l'un des aspects essentiels de l'art produit pendant cette période charnière que fut le *xv^e* siècle. La « matérialité conceptuelle » de ces peintures et de ces sculptures apparaît dès lors que l'on cherche à inclure dans l'analyse ceux des spectateurs qui n'étaient pas entièrement libres ou bien dont le regard sur les œuvres était assujéti. En prenant pour objet le corps et l'espace, les travaux qui abordent le genre vont à l'encontre d'un certain nombre de fantasmes qui ont émergé au sujet de la culture de la Renaissance après le *xviii^e* siècle, et qui voyaient dans cette période un esprit à la fois policé et plein de réserve. Mais cette culture était vivante, faite de chair et de sang ; l'art y était vécu, par des corps ancrés dans ce temps, les *period bodies*, et l'on ne peut les abstraire en un ensemble de coordonnées permettant de tracer la courbe de la mentalité de l'époque.
- 9 Au fondement de cette impossibilité à abstraire ou circonscrire, il y a l'expérience de l'espace. Une série de textes novateurs, prenant pour sujet l'Annonciation à la Renaissance, a montré que le croisement entre l'axe énonciatif du discours de l'ange Gabriel et l'axe de la ligne de fuite de la composition matérialisait peut-être, dans une perspective métacritique, l'entreprise fondamentalement aporétique que constituait la représentation du divin. Certaines interprétations de la perspective linéaire, profondément structuralistes dans leur principe et en congruence avec les théories lacaniennes sur le regard et les protocoles masculins de l'ordre symbolique, appréhendent les peintures comme autant de procédés statiques de réifications d'acquis sociopsychiques. Dans les pages qui vont suivre, j'aborde un des tableaux de la Renaissance les plus riches du point de vue métacritique, afin d'étudier comment le recours au genre comme catégorie analytique peut permettre de rendre à la perspective linéaire, même dans son acception albertienne, un peu de son ambivalence originelle.

Les fenêtres dans l'œuvre de Crivelli

- 10 La superbe *Annonciation avec saint Emidius* de Crivelli semble présenter un regard masculin de type panoptique, proche de ce que Filarete décrivait dans son traité

d'architecture du milieu des années 1460 (FILARETE, [1460] 1965). Cherchant à décrire un type de palais propre à accueillir des jeunes filles, il imaginait que « de l'extérieur, on [c'est-à-dire un homme] pourrait regarder à l'intérieur même des pièces où [les jeunes filles] soient vues, de sorte qu'elles puissent être mariées... » (FILARETE, [1460] 1965, p. 52). Crivelli, semble-t-il, projette sur Marie cette dialectique d'enfermement et de visibilité qui, dans l'Italie de la Renaissance, caractérise l'idéal patricien de la féminité. Ce faisant, l'artiste semble prendre le spectateur au piège, puisque celui-ci regarde la Vierge à travers une ouverture similaire à une fenêtre, au sein d'une structure scopique publique et essentiellement masculine. Le tableau, toutefois, vient perturber cette relation binaire structurée par le genre, et où une masculinité publique s'oppose à une féminité domestiquée. En m'appuyant sur quelques exemples d'encodage du visible par l'espace social et pictural, j'aimerais donner quelques pistes conduisant à une révision du regard sur l'espace et sur le rapport du spectateur à l'œuvre pendant la période de la Renaissance.

- 11 Une telle révision a pour fondement nécessaire les écrits d'Henri Lefebvre et d'Elizabeth Grosz. L'ouvrage d'Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, célèbre à juste titre, est très utile en ce qu'il aborde l'espace non pas comme un élément existant *a priori* et n'attendant qu'une structuration de type cartésien, ni même comme un champ défini par les objets qui s'y trouvent, mais plutôt comme un produit de la société, en dialogue constant avec le langage, un champ où l'identité se construit par l'action et la mise en scène. L'une des hypothèses les plus intéressantes de H. Lefebvre est que l'on ne peut séparer l'espace « idéal » de l'espace « réel », car chacun « implique, sous-tend et présuppose l'autre » (LEFEBVRE, 1974, p. 23). Elizabeth Grosz a reconnu le potentiel critique de la synthèse interspatiale opérée par H. Lefebvre ; elle considère l'adoption d'une position de sujet – c'est-à-dire d'une position à la fois dans l'espace idéal et dans l'espace réel – comme la seule manière de produire une identité réelle, de chair et de sang (GROSZ, 1995 ; MCDOWELL, 1999).
- 12 L'idée de H. Lefebvre, de même que l'usage qu'en fait E. Grosz, a des implications importantes, à la fois pour ce qui est de la représentation et de l'interprétation de la réception de ces œuvres. Le présent article est conçu comme la suite logique de ces implications, résultant d'une lecture de ces tableaux non seulement en tant que reflets d'un état des choses *a priori* ou qu'une objectivisation d'une réalité sociale, mais en tant que site de production d'un espace et d'une identité ancrée dans cet espace.
- 13 Le monde dépeint par Carlo Crivelli dans son *Annonciation avec saint Emidius* de 1486 est si riche et polymorphe que même le poète le plus féru dans l'art de l'*ekphrasis* hésiterait avant de se risquer à le décrire². Tous les textes sur l'Annonciation indiquent que l'action se passe à Nazareth. Mais même en suivant les exégètes médiévaux de l'Évangile selon saint Luc, et en considérant ainsi que Marie était de naissance princière, les impressionnants bâtiments qui l'entourent ne témoignent pas seulement d'un travail de reconstitution archéologique. La surabondance de détails visuels présents dans ce grand retable – pas moins de seize figures, un paysage urbain débordant de fruits, de plantes en caissettes, de tapis d'Orient, d'oiseaux, locaux et exotiques, de livres ouverts ou empilés – semblent là pour assouvir le désir scopophile d'un spectateur affamé mais frustré de nouveautés.

Peinture et incarnation

- 14 Si l'on regarde d'un peu plus près le modèle urbain présenté dans cette œuvre – éblouissant par sa complexité et sa perfection –, on constate que ce regard constitue lui-même l'un des thèmes du tableau. De fait, la mise en évidence de seuils franchis par le regard semble définir l'acte scopique comme quelque chose de spatial. La mise en scène de Crivelli souligne la présence de tout un ensemble d'ouvertures liminaires, et fait en sorte de lier les espaces ainsi délimités au moyen d'objets, d'ombres et de jeux de lumière. Des fenêtres et des portes ponctuent les structures ainsi représentées : ainsi en est-il du minuscule pigeonnier décoré de maisons dans le coin supérieur gauche (on peut se demander d'où la colombe qui pénètre dans la chambre de Marie a pris son envol), de même que l'arche monumentale, à l'arrière-plan. Même le prie-dieu (ou *inginnochatoio*) de Marie est percé d'une petite fenêtre ornementale, à travers laquelle on peut distinguer des livres. La plupart de ces ouvertures sont, en outre, mises en valeur par des actes de pénétration : une colombe sort la tête de son pigeonnier, répondant ainsi à la diagonale du regard de l'enfant se tenant derrière la balustrade, dirigé vers les escaliers. Les tapis d'Orient déploient leurs motifs du haut du balcon, tout comme le paon avec sa queue ocellée. Enfin, des plantes en pot délimitent, en même temps qu'elles semblent fausser, les limites de ces fenêtres³. Deux seuils sont traversés – le premier de façon suggérée, par la colombe lorsqu'elle pénètre dans la chambre de Marie par un orifice qui demeure invisible, et le deuxième par le regard du spectateur qui passe par une fenêtre tout aussi hypothétique et aboutit au même espace –, et ces deux actes de pénétration revêtent une valeur tout à fait particulière dans le contenu diégétique de l'œuvre.
- 15 Il est curieux de voir que leur valeur mystique est à la fois dissimulée et, paradoxalement, réaffirmée par l'inclusion que fait Crivelli d'une pomme et d'un concombre au seuil même de l'illusion, seuil qui sépare le lieu d'où le spectateur regarde, « ici », du « là » de la représentation mimétique : c'est-à-dire dans cette zone indéfinissable où le rapport sujet-objet peut être examiné en même temps qu'il est brouillé. Ces « natures mortes »⁴ possèdent une valeur iconographique certaine – la pomme symbolise apparemment le péché originel et le concombre probablement la rédemption par la foi. Ainsi placées au bord de la représentation, elles rappellent au spectateur la possibilité d'existence virtuelle offerte par la *mimèsis*. Crivelli donne vie à la « peinture morte » en faisant entrer dans son tableau la présence « réelle » du végétal, en même temps que, par analogie, le fruit des entrailles de Marie. Il n'y a donc ici aucun symbolisme, déguisé ou dissimulé, mais plus simplement la mise en évidence d'un vérisme à but votif⁵.
- 16 La référence à l'incarnation – en tant que « présence réelle » – a donc ici toute sa place, car il ne fallait pas que, parmi cette accumulation de petits détails anecdotiques, le public auquel était destiné ce retable puisse perdre de vue sa thématique centrale : la conception mystique de Jésus par la Vierge Marie. Le tableau, qui fait approximativement deux mètres de haut sur presque un mètre cinquante de large, fut en effet conçu pour l'autel consacré à la Très Sainte Annonciation dans la confrérie des franciscains observants à Ascoli. Il est évident aussi que le retable fut produit à l'occasion de la *Libertas Ecclesiastica*, bulle papale dont le nom orne le seuil fictif du retable, et qui accordait une semi-autonomie à la ville d'Ascoli. La nouvelle de cet affranchissement arriva à Ascoli le 25 mars 1482, c'est-à-dire le jour de la fête de

l'Annonciation. La bulle explique aussi la présence relativement inhabituelle, aux côtés de l'ange Gabriel, du jeune saint Emidius, qui tient une maquette de type *ex-voto* de la ville dont il est le patron, Ascoli (qui avait subi en 1486 les ravages de la peste). Le retable a donc pour sujet l'Annonciation, à bien des niveaux.

- 17 L'archange Gabriel – créature svelte et ailée, vêtue d'une tunique tout droit sortie d'un tableau de Van Eyck et couronnée d'un casque de cheveux blonds – est représenté la bouche fermée ; c'est qu'il a déjà parlé : « *Ave Maria gratia plena, Dominus tecum* ». Ou bien, comme le formule un poème écrit, dit-on, par le pape franciscain Sixte IV (celui-là même qui accorda à Ascoli la *Libertas Ecclesiastica*) : « *Ave Santissima Virgo Maria, mater Dei, regina coeli, porta paradisi...* ». Il était assez répandu alors de concevoir Marie comme une porte : fermée, celle-ci symbolisait sa virginité immaculée ; ouverte, elle représentait le passage vers les cieux⁶.
- 18 Les artistes avaient fréquemment recours à des portes et à des fenêtres pour symboliser ces concepts. Dans la miraculeuse fresque de la *santissima Annunziata* à Florence copiée par Gentile da Fabriano, la plus célèbre représentation de l'épisode de l'Annonciation faite en Italie, nous voyons l'ange en train de pénétrer dans la *domuncula*, la « petite maison » de la Vierge (maison qui, soit dit en passant, avait été amenée par des anges de Nazareth à Lorette à la fin du Moyen Âge). Le fait que Gabriel emprunte une entrée aussi prosaïque qu'une porte se retrouve, de manière inversée, dans la cascade de lumière tombant de la fenêtre au-dessus de l'ange, venant frapper le bas-ventre de Marie – semblable alors à Danaë – et provoquant ainsi la conception du Christ.
- 19 Dans le tableau de Crivelli, on voit tomber du ciel un rayon doré tout à fait similaire qui, suivant un angle géométrique surnaturel, vient à l'intérieur même de la chambre de Marie, extraordinairement ordonnée, et la frappe au sommet de la tête (ce qui correspond à la théorie selon laquelle Marie a d'abord conçu Jésus par l'esprit). Ce rayon divin doré représente la plus impressionnante des pénétrations scopiques du tableau. Cette ligne projetée des cieux, incroyablement et miraculeusement droite, se fraie un passage dans le mur dominant le centre de la composition, à travers une ouverture assez étrange, car elle semble pratiquée dans la frise ornant le palais de Marie. Cet éclair de lumière ne sert pas seulement à retracer la trajectoire de la minuscule colombe, symbole de l'Esprit Saint et messenger bien réel de la visite que Dieu fait à Marie. En effet, il ressemble également à un rayon allogène qu'un œil divin lancerait du haut du ciel.
- 20 Les multiples pénétrations scopiques qui se répondent dans le tableau, de même que la manière dont l'étrange association de végétaux sur le rebord du tableau force l'œil à s'arrêter, attirent l'attention sur la puissance divine, radieuse, qui transperce l'espace domestique de Marie. Le rayon d'or qui fait irruption dans la chambre de Marie correspond à la position quasi-divine qui est celle du spectateur lorsqu'il pénètre par le regard l'espace illusionniste soigneusement élaboré par Crivelli⁷. Le jeu sur les regards et les rayons créant un réseau dans la composition est perturbé par la présence de fenêtres ou d'ouvertures similaires ; et c'est ainsi que le tableau semble lancer une réflexion sur les questions de l'espace, du genre et du regard.

Fenêtres et peinture

- 21 À l'époque moderne, la fenêtre est devenue la métaphore la plus répandue pour évoquer l'art pictural. La première mise en relation fut faite dans le *De Pictura*, texte

écrit au milieu des années 1430 par Leon Battista Alberti, l'intellectuel humaniste célèbre pour sa polyvalence (PANOFSKY, 1915 ; PROCACCINI, 1981). « [...] laissant le reste de côté, je ne mentionnerai que ce que je fais quand je peins. D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée ; puis j'y détermine la taille que je souhaite donner aux hommes dans la peinture » (ALBERTI, [1435] 2004, p. 83)⁸.

- 22 Bien qu'Alberti n'établisse cette comparaison que rapidement et de manière anecdotique cette dernière a par la suite dominé l'interprétation des œuvres de la Renaissance italienne, mais elle constitue à mon avis une base erronée. Plusieurs autres pistes peuvent permettre de corriger cette erreur d'interprétation, l'une, et non des moindres, étant l'autre métaphore à laquelle recourt Alberti, celle de la peinture comme une eau transparente mais renvoyant une image, comme dans le mythe de Narcisse ((BASKINS, 1993 ; PFISTERER, 2001). Cependant, c'est une autre piste encore que j'aimerais emprunter, afin de rendre à la fenêtre un peu de son ambivalence albertienne, en la considérant comme une zone de tension, une ouverture sensible, qui sépare et unit l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public, le foyer et la cité. En examinant un certain type de représentations visuelles, textuelles et scénographiques, j'espère montrer qu'un travail sur l'histoire culturelle de la fenêtre est à même de montrer la représentation et la vision de l'espace à la fin du Moyen Âge dans toute leur complexité. Toutes ces questions tournent autour des inventions plastiques par lesquelles les artistes ont traité le mystère de l'Annonciation, thème central dans la religion chrétienne.
- 23 En travaillant à partir des idées exposées par Erwin Panofsky dans *La perspective comme forme symbolique* (PANOFSKY, [1927] 1975), Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, [1980] 1990), Louis Marin (MARIN, [1989] 2006), Hubert Damisch (DAMISCH, 1994) et Daniel Arasse (ARASSE, 1999) ont interprété certaines *Annonciations* peintes à la Renaissance comme des œuvres où le regard du spectateur et celui de l'artiste s'imposaient, notamment du fait de leur association à l'acte scopo-verbal d'incarnation.
- 24 Selon Louis Marin et Daniel Arasse, l'usage croissant et systématique de la perspective linéaire n'est pas sans rapport avec la nature de la tâche incombant aux peintres qui représentaient l'Annonciation (MARIN, [1989] 2006 ; ARASSE, 1999). En effet, la perspective permettait aux artistes de créer un espace irréel correspondant au caractère non figurable du Verbe (*logos*) au moment de son incarnation. Le mystérieux paradoxe que ces artistes ont tenté de faire voir dans ces *Annonciations* structurées par la perspective peut être résumé par le sermon sur l'Incarnation du prédicateur franciscain saint Bernardin de Sienne en 1425 (c'est-à-dire au moment même où les artistes commençaient à vraiment utiliser de manière systématique la perspective linéaire, ce qui correspond aussi à la date probable de création d'un tableau de Masaccio aujourd'hui perdu, sans doute le premier à représenter l'Annonciation avec un décor qui suive les règles de cette perspective). Bernardin affirme que « lorsque le Christ s'est fait chair, l'Éternité a basculé dans le temps, l'immensité dans le commensurable, le Créateur dans la Création, Dieu a pénétré en l'homme, la vie dans la mort, l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'inexplicable dans le verbe, l'utopie dans le lieu, l'insaisissable dans le lieu, l'invisible dans le visible, l'inaudible dans le son, l'impalpable dans le tangible »⁹. Pour Bernardin, l'Incarnation qui se trouve au cœur de l'Annonciation consiste en la figuration oxymorique du non figurable ; pour D. Arasse

et L. Marin, le recours systématique à la perspective linéaire en association avec ce sujet biblique crée la structure scopo-topique nécessaire pour que le divin, pourtant irréprésentable, puisse passer dans le domaine de la représentation. La fonction fondamentale de la perspective consiste à mettre en exergue le croisement de deux axes spatio-temporels : l'axe énonciatif, qui est « latéral » et représente la narration (l'échange « canonique » entre Gabriel et Marie) et l'axe « perpendiculaire » renvoyant au regard « vivant » du spectateur, et qui correspond au « rayon » évoqué par Alberti¹⁰.

- 25 Tandis que cet axe latéral, dans les représentations médiévales de l'Annonciation, passe par les fenêtres en trompe-l'œil imbriquées dans le décor, le système de la perspective linéaire a permis aux artistes d'introduire un rapport d'analogie entre le récit de l'incarnation qui lie Gabriel à Marie et la sensation qu'a le spectateur de regarder *dans* l'espace. La perspective linéaire, plutôt que d'être le produit d'un nouveau type d'espace, conçu rationnellement et s'avancant vers le spectateur (et tel que le conçoit Panofsky), constitue une « figure » (*figura*) théologique symbolisant le vide ineffable du mystère de l'Incarnation.
- 26 Dans son ouvrage sur Fra Angelico et dans *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman reprend les idées de L. Marin et D. Arasse (DIDI-HUBERMAN, [1980] 1990). En étudiant de manière détaillée les Annonciations peintes par Fra Angelico, il poursuit leur analyse et fait une lecture complexe de ces œuvres en partant de leur réception par les dominicains observants, de Pseudo-Dionysos, d'Albert le Grand et de saint Thomas d'Aquin. Au fondement de sa méthode, il y a toutefois la distinction opérée par Panofsky entre perspective linéaire et science optique, ainsi que la notion-clef d'opacité développée par L. Marin. Cela permet à G. Didi-Huberman d'aller jusqu'au postulat radical selon lequel le pictural et l'optique coexistent sans commune mesure. Alors que les chercheurs regardaient l'art de la Renaissance avec à l'esprit la fameuse métaphore albertienne du tableau comme fenêtre, ouverte et à valeur iconique, G. Didi-Huberman a refermé les volets sur cette image, afin d'examiner la valeur indicielle de la surface du tableau.
- 27 Selon lui, ce sont les références métapicturales qui caractérisent les Annonciations de Fra Angelico. Plutôt que d'être des mises en scène d'*historiae* ou des récits, elles deviennent des surfaces planes animées de couleurs variées et, dans le cas des fresques, ponctuées de vides. La surface peinte devient un écran où est projeté le mystère de l'incarnation, la divinité dans tout son mystère, telle que la décrit saint Bernardin : l'éternité dans le temps, l'infigurable dans la figure, l'invisible dans le visible. G. Didi-Huberman s'intéresse tout particulièrement aux paradoxes que constituent les *marmi finti*, ces marbres mouchetés qui, même s'ils semblent n'être que des trompe-l'œil, signalent l'application d'un signifiant théologique et métapictural : en reprenant les couleurs utilisées par le peintre ailleurs dans le reste du tableau, les *marmi finti* se présentent comme le terreau primordial à partir duquel le sens et la représentation de l'incarnation sont élaborés.
- 28 Dans son ouvrage *Wozu Menschen malen*, Christiane Kruse a présenté sous un angle tout à fait similaire l'Annonciation de Domenico Veneziano, la première œuvre (existant) sur ce sujet à recourir à la perspective linéaire (KRUSE, 2003). Beaucoup de chercheurs ont saisi l'importance de la porte située au centre de ce tableau, y voyant le symbole de Marie comme *janua coeli* (porte des cieux) ou *porta paradisi* (porte du paradis), ou encore *porta clausa* (porte hermétiquement fermée) qui marque les limites du *hortus conclusus* (ou jardin clos) marial (GÖSSMANN, 1957, p. 55 [Ivo of Chartres] et p. 58 [Honorius

Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*). Mais C. Kruse voit dans l'aspect brut du bois de cette porte fermée une référence de type déictique à la charpente ligneuse qui forme la base du tableau et de même, dans les murs blanchis à la chaux de la cour où se tient la Vierge, un renvoi à la couche de *gesso* [apprêt blanc à base de plâtre] sur laquelle l'artiste a peint l'œuvre. J'ajouterais pour ma part que les deux fenêtres grillagées au deuxième plan peuvent être considérées comme une référence aux grilles utilisées par les artistes pour élaborer la perspective de leur œuvre. La succession des plans picturaux dans la prédelle encode et reflète un rapport d'analogie entre les origines de la trace mimétique, peinte et relevant donc de l'incarnation, et la chair divine présente au centre de l'Annonciation, bien qu'elle y demeure invisible.

Fenêtre, espace profane, espace sacré

- 29 Dans leur ensemble, ces textes, les plus admirables qui aient jamais été écrits au sujet de l'art italien du *Quattrocento*, obligent à revoir les interprétations qui dominent l'art et sa réception à cette époque. Ces auteurs, comme moi-même, considèrent les Annonciations de la Renaissance comme autant de méditations théologiques et philosophiques sur l'acte de peindre. J'émettrais une autre hypothèse : on ne peut saisir la véritable nature des commentaires métacritiques qu'offrent ces tableaux qu'à partir du moment où l'on aborde les rapports entre genre et espace.
- 30 Ces auteurs élaborent leurs analyses à partir d'une armature théorique linguistique, voire grammaticale, parfaitement synthétisée par Hubert Damisch dans son ouvrage de 1987, *L'origine de la perspective* : « L'appareil formel que met en place le paradigme perspectif est l'équivalent de celui de l'énonciation dans la mesure où il assigne au sujet sa place dans un réseau déjà constitué et qui confère un sens à sa visée, en même temps qu'il ouvre la possibilité de quelque chose comme un énoncé en peinture : comme l'écrit Wittgenstein, le mot n'est qu'un point, la proposition est un vecteur doté d'un sens, c'est-à-dire d'une direction » (DAMISCH, 1987, p. 458-459).
- 31 Dans les Annonciations de la Renaissance construites par la perspective, ce fléchage propositionnel semble avoir pour cible la Vierge Marie. Le spectateur, en pénétrant dans cette structure d'énonciation – c'est-à-dire dans le discours pictural –, devient le prédicat de la phrase picturale qui a Marie pour objet.
- 32 Dans les Annonciations de la Renaissance, les fenêtres – qu'elles soient ouvertes ou fermées – semblent faciliter cette équation, car elles mettent en évidence la valeur symbolique fondamentale de l'incarnation et de la virginité : comme Marie, la fenêtre peut faire l'objet d'une pénétration (virtuellement, par le regard curieux du spectateur, tout comme par le message et le messenger envoyés par Dieu), tout en demeurant intacte (DIDI-HUBERMAN, [1980] 1990, p. 136). Il est impossible d'ignorer le rapport d'analogie existant entre Marie et la pièce où elle demeure. Mais la *domuncula* mariale n'est pas simplement – comme Michael Ann Holly l'a montré dans *Past Looking* en prenant l'exemple du retable de Mérode (HOLLY, 1996) – simplement un espace vide en attente d'un remplissage par une forme masculine. Telle qu'elle est visible depuis l'autre côté de la fenêtre, elle apparaît plutôt comme un lieu générateur de sens, comparable peut-être à la *chora* platonicienne [champ fertile servant de base à l'agir humain] ou à la notion d'imaginaire lacanien. En effet, tandis que le spectateur peut ici participer à ce mode pénétrant de vision, matérialisé par les trajectoires énonciatives et propositionnelles visant la Vierge, les récits de l'Annonciation, dans les manuels de

dévotion de la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, donnent quant à eux pour instruction au croyant de se mettre à la place de l'être divin dont il lit les actes, le plus souvent Jésus ou Marie. Le seuil de la représentation demande bien entendu à ce que nous le traversons à la fois virtuellement et visuellement, mais la fenêtre que présente chacun de ces tableaux offre également des modalités d'appréhension alternatives.

- 33 Ce sont de telles modalités qui animent la splendide *Annonciation* peinte par Crivelli à Ascoli. Si l'on cherche le point de fuite du tableau, on aboutit, à l'arrière-plan, à une fenêtre à grille, plus précisément une fenêtre en claire-voie. Cette structure grillagée me rappelle le « voile » dont parle Alberti, élément appelé également « l'intersection », qui constitue le complément essentiel du point de fuite dans ce qu'il nomme la *costruzione legittima* : « un voile de fils très fins, au tissage lâche, teint d'une couleur quelconque, divisé par des fils plus gros en autant de carrés alignés que tu voudras et tendu sur un cadre. Je le place entre le corps à représenter et l'œil, de façon que la pyramide visuelle pénètre à travers les jours du voile » (ALBERTI, [1435] 2004, p. 119). Alberti énumère les avantages offerts par ce *velum* et conclut que « ce voile est d'un très grand secours pour parfaire la peinture parce que tu peux voir, dépeint et inscrit sur cette surface plane du voile, cela même qui est rond et en relief » (ALBERTI, [1435] 2004, p. 121)¹¹.
- 34 La réussite de Crivelli en matière de perspective et de représentation repose sur le fait que la claire-voie grillagée à l'arrière-plan semble délibérément nier toute sensation « ponctuelle » que le spectateur pourrait avoir de la clôture de l'œuvre, et ce par un biais très particulier. En effet, la grille sert à attirer l'attention à la fois sur le travail à partir de la grille de perspective, dont l'écho demeure sur la surface bidimensionnelle du tableau, et à travers la fenêtre grillagée, élément central dont il convient de remarquer qu'elle est placée entre Gabriel et Marie.
- 35 L'imposant mur qui occupe le centre du tableau et crée une véritable césure entre les deux moitiés de la composition apparaît comme un élément tout à fait nouveau dans les représentations de l'Annonciation. Lorsque des murs de ce type étaient peints, ils comprenaient généralement une porte ouverte servant à mettre en exergue l'ouverture du récit de l'Annonciation dans l'Évangile selon saint Luc : « *ingressus Angelus* » (« l'ange est entré »). Dans le tableau de Crivelli, les épais barreaux de fer de la fenêtre du centre du tableau empêchent Gabriel d'entrer. Cela veut non seulement dire que le dialogue évoqué dans l'Évangile se fait de part et d'autre d'une fenêtre à barreaux, mais aussi que Gabriel et Marie, et leurs espaces respectifs, sont très explicitement séparés. En outre, plutôt que de suggérer un échange de regards, cette fenêtre est précisément l'endroit où Crivelli choisit de placer une plante en pot, apparemment un câprier, qui semble gêner la circulation des regards entre Gabriel et Marie. Que se passe-t-il donc ?
- 36 L'aspect suggestif et poétique de cette Annonciation vient apporter la preuve du talent de Crivelli et permet de représenter l'incarnation en intégrant une réflexion théologique mais, surtout, elle articule tout un ensemble d'éléments – genre, espace, temps et regard – qui représentent le regard masculin, actif et tout-puissant, s'imposant à un objet féminin, féminisé, passif et statique. Cloîtrée dans sa chambre (*camera*), Marie est à la fois soumise au rayon doré porteur de fertilité, au regard soutenu de Gabriel et à celui du spectateur de l'œuvre. Cette triple réification de Marie intervient aux trois seuils d'un espace domestique parfaitement ordonné, et chacun d'eux est matérialisé sous la forme d'une fenêtre. Il semble en effet que cet espace illustre la culture matérielle et visuelle faite d'intimité et de familiarité que l'on associe

au foyer et à la vie des femmes. Si l'on considère le tableau de Crivelli sous cet angle, il apparaît qu'il perpétue les jeux d'opposition définitoires du genre, qui vouent les femmes au foyer, à l'enfermement et à la réification par le regard, et qui donnent aux hommes accès au domaine public, à la liberté scopique et au rôle de voyeur.

- 37 On peut voir la fenêtre de Marie, telle qu'elle apparaît dans le tableau de Crivelli, comme une sorte de voile albertien, au travers duquel passe le regard de Gabriel. Traversant le tableau de part en part, il structure l'espace de la représentation en fonction du genre. Cela signifie que le regard que porte l'ange à l'intérieur de l'espace domestique et féminin et, par extension, du domaine pictural, est donc présenté *a priori* comme masculin. D'autre part, le regard que Marie garde modestement et respectueusement baissé – tel que la morale de l'époque l'exigeait – devrait alors représenter une modalité scopique typiquement féminine.
- 38 Cette interprétation du regard détourné de Marie correspond aux lectures conventionnelles des rapports entre vision, espace et genre : la perspective linéaire fait du point de vue du spectateur un regard masculin, inquisiteur, qui transperce l'espace pictural, lieu sexualisé et féminin. Comme l'a récemment expliqué Linda Hentschel, « l'invention de la perspective linéaire a établi une relation de type sexué entre l'artiste et l'environnement spatial féminin : l'espace pictural est ainsi littéralement devenu un *Bilkörper* [corps pictural] sexué » (HENTSCHEL, 2001)¹². Le processus par lequel l'espace est devenu sexué, tel qu'il a été décrit par Hentschel et d'autres auteurs, est mis en scène de manière évidente dans la célèbre image du dessinateur illustrant le traité théorique de 1525 d'Albrecht Dürer. Dans cette gravure, l'artiste a pris pour modèle fixe d'un œil scrutateur une femme nue dont il cherche à dessiner la silhouette, visible sur la surface de la grille du « voile ».
- 39 La fenêtre albertienne semble instaurer un contrôle par un regard appartenant à un sujet rationnel de sexe masculin, qui observe l'espace de la représentation fermé et féminisé tout en étant soigneusement séparé. Même si l'on peut considérer que cette fenêtre place la femme dans un cadre social et visuel et l'enferme dans un espace privé défini *a priori* par le genre, j'aimerais toutefois insister sur d'autres possibilités dans ces images, en particulier des hypothèses à même de laisser à la femme une certaine latitude et une certaine autonomie vis-à-vis de la société et de la représentation. J'aimerais suggérer en particulier le fait que les femmes issues des familles patriciennes de la Renaissance italienne entretenaient un rapport spatial et scopique singulièrement fort avec les fenêtres – ou du moins était-ce là une idée répandue à leur sujet. C'est pourquoi je conçois la fenêtre non pas seulement comme une frontière séparant deux sphères distinctes, mais aussi comme un seuil servant à la communication entre différents espaces.
- 40 La chambre de Marie, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Crivelli, ne doit donc pas être vue comme la représentation de l'intérieur domestique quasi carcéral des femmes de la noblesse, mais plutôt comme une *camera obscura*, où l'être divin est projeté à partir d'un petit trou. C'est ainsi que le tableau devient la représentation scénique de l'*historia* de Marie, et ce à travers une fenêtre grillagée. Marie lit et, ce faisant, elle projette son *historia* miraculeuse par la fenêtre albertienne. Son activité est symétrique à celle de l'artiste – dont l'œuvre est complexe et joue sur la structure grillagée de l'espace – de même qu'à celle du spectateur, qui cherche du regard et trouve une ligne de fuite non pas dans un point, mais dans l'ouverture grillagée rectangulaire présente à l'arrière-plan du tableau. Crivelli ancre ce rapport allégorique dans la réalité figurale

du regard de Marie, regard baissé qui semble être le signe qu'elle accepte humblement le don divin, mais qui, en même temps, témoigne de la réception qu'elle opère du Verbe divin, dans le livre ouvert devant elle. Nous assistons à cette expérience visionnaire de Marie, déclenchée par la lecture et prenant forme picturale.

- 41 Mon projet va cependant au-delà de l'analyse d'une œuvre en particulier. Le retable de Crivelli ne constitue pas seulement, selon moi, un exemple d'un mode scopique alternatif. Il signale une ambiguïté au sein des théories de la perspective de la Renaissance et des manières de voir qu'elles semblent naturellement impliquer. Dès lors qu'on le considère de la sorte, le regard féminin ainsi délimité par la fenêtre permet de remettre en question la vision simpliste de la perspective mathématique et l'idée de domination masculine qu'elle sous-tend.
- 42 Il n'est pas ici question d'établir une opposition entre un mode de vision masculin se résumant à un regard inquisiteur et un autre, féminin celui-là, que l'on décrirait comme un regard bidimensionnel. J'aimerais cependant parvenir à faire voir dans toute son ambiguïté la métaphore qu'offre la fenêtre, en cherchant à intégrer dans l'étude de la culture visuelle italienne du xv^e siècle le point de vue des femmes en même temps qu'une manière alternative, mystique cette fois, de concevoir la vision, relativement à la spéculation, à l'imaginaire et à l'espace. À cette fin, il est essentiel de faire tomber les barrières conceptuelles entre espace habité et espace abstrait.

Espace urbain et genre à la Renaissance

La figure de la ville

- 43 Bien que les documents et témoignages d'époque montrent clairement que la vie au xv^e siècle était dure – plus semblable à un film de Scorsese qu'à une toile de De Chirico –, les mots « espace » et « Renaissance » renvoient à des images idéales de rues et de places nettes et ordonnées, proches de ce que l'on peut voir dans l'*Annonciation* de Crivelli. De fait, on peut affirmer que la notion d'espace à la Renaissance est issue du domaine pictural. Cet aspect idéal de l'espace pictural dans l'art italien du *Quattrocento* ne pouvait qu'influencer notre conception de la vie dans les villes de la Renaissance¹³. Bien que nous sachions parfaitement que la plupart des rues et des places n'étaient pas pavées, ou que peu des bâtiments relevaient de la structure architectonique visible dans ces tableaux, nous persistons à trouver une valeur documentaire à ces représentations de villes idéales. Mais l'idéal codifié dans l'art du *Quattrocento* n'est pas seulement un concept projeté sur les œuvres : l'usage de la perspective linéaire lui donne une valeur culturelle plus large, en rapport avec l'urbanisme de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance.
- 44 Les Italiens de l'époque médiévale faisaient montre d'un intérêt très marqué dans la conception et le développement de la planification urbaine. Le fait que les édiles siennois exigent, dès le xiv^e siècle, une uniformisation des formes des fenêtres donnant sur le centre névralgique de l'espace public, le *campo*, montre l'importance grandissante de cette préoccupation (BRAUNFELS, 1953, p. 250). Les villes nouvelles florentines des xii^e et xiii^e siècles étaient bâties selon des plans en damier qui respectaient, comme l'a démontré David Friedman, les principes mathématiques et géométriques de Fibonacci ; leur projet était explicite : il s'agissait d'imposer à la nature un modèle urbain rigoureusement géométrique (FRIEDMAN, 1988). Marvin Trachtenberg

a même caractérisé l'urbanisme italien médiéval comme régi par l'utilisation de structures géométriques complexes (TRACHTENBERG, 1997 ; ACKERMAN, 1949).

- 45 Au XV^e siècle, cette idéalisation de la ville fut à l'origine de projets majeurs dans l'histoire de l'urbanisme moderne : les chantiers lancés par Nicolas V dans Rome, la transformation de la ville médiévale de Corsignano en la cité idéale de Pienza sous Pie II et la très ambitieuse *addizione* au plan de la ville de Ferrare, décidée par Ercole d'Este. Les principes géométriques au fondement de ces projets urbains de premier plan amenèrent aussi au développement d'un « urbanisme de type pictural » impliquant l'usage de la perspective linéaire. Cette géométrisation de l'espace pictural avait été amorcée, initialement, par deux personnages très impliqués dans la pratique architecturale et urbaniste : Filippo Brunelleschi et Leon Battista Alberti. Tous deux étaient architectes, et Alberti était de surcroît l'auteur du premier traité majeur d'architecture depuis Vitruve. Que le développement de la perspective linéaire et de cette forme moderne et active de gestion urbaine se soit fait progressivement, ou bien de manière soudaine, il n'en est pas moins évident que l'un comme l'autre ont contribué à l'élaboration de nouveaux idéaux et systèmes spatiaux et urbains. Ces derniers étaient fondés sur une conception de l'espace profondément marqué par le genre.
- 46 Depuis l'Antiquité, la langue servant à décrire l'espace le déterminerait comme une entité féminine. Cela apparaît clairement dans la notion platonicienne de *chora* (espace psychique qui, pour Julia Kristeva tout comme Jacques Derrida, n'est pas sans lien avec l'inconscient : KRISTEVA, 1980 ; KRISTEVA, 1983 ; EISENMAN, DERRIDA, 1997 ; ROBIN, 1996). Dans la pensée de Platon, la *chora*, élément imaginaire et féminin, représente le vide au sein duquel s'élaborent tous les actes créateurs et démiurgiques, de même que l'action et la réalisation humaines. Cette conception platonicienne du féminin comme espace servant d'arrière-plan à l'action masculine se retrouve à travers toute la culture occidentale.
- 47 Elle est particulièrement visible dans les images de tradition ancestrale personnifiant les villes sous la forme de femmes. C'est ainsi que les habitants des villes européennes, au Moyen Âge, ont en plusieurs occasions fait du corps de la Vierge Marie le symbole de leur identité collective – reprenant en cela un trope byzantin. Les représentations de la Madone de la Miséricorde montrent des citoyens (le plus souvent, hommes et femmes étaient séparés) se blottissant sous la grande chape du vêtement de la Vierge. La protection qu'elle procure symbolise celle offerte par les épaisses enceintes que l'on bâtissait autour des villes vers la fin du Moyen Âge. À l'abri de ces murs virginaux, la vie de ces citadins italiens se déroulait ainsi dans un espace urbain et féminin. Ce concept spatial devint de plus en plus évident lorsque des villes comme Venise, Florence et Rome recoururent à des allégories féminines comme Venetia, Florentia et Roma, à qui l'on pouvait s'adresser en cas de problème ou témoigner sa ferveur lors de cérémonies civiles (ROSAND, 2001 ; RANDOLPH, 2002, p. 76-107 ; BASKINS, 2003, p. 197-209). Cette allégorie féminisée de la ville devint le support de l'action publique masculine, y compris dans le domaine urbanistique.
- 48 Les impressionnantes murailles qui s'élevaient dans chaque ville italienne de la fin du Moyen Âge n'étaient pas le seul élément urbain caractéristique de l'époque : les villes étaient couronnées de tours bâties par les familles pour marquer leur territoire, comme autant de flèches dressées vers le ciel, jusqu'au moment où elles durent se soumettre aux tours des bâtiments publics, comme les *palazzi comunali*. Mais ces sentinelles

altières projetaient l'orgueil patriarcal des familles dans l'« espace du genre » – le « *genderscape* », par allusion au *landscape* (VON MOOS, 1974).

- 49 Au cours du XV^e siècle, cette projection s'est déplacée de la forme phallique des tours vers des théories d'architecture préconisant la construction de bâtiments suivant le modèle des formes parfaites du corps masculin. Déjà dans l'Antiquité, Vitruve présentait une vision anthropométrique de l'architecture, affirmant dans son traité que « jamais un bâtiment ne sera bien ordonné, s'il n'a cette proportion et ce rapport, et si toutes les parties ne sont à l'égard les unes des autres ce que sont entre elles les parties du corps d'un homme bien formé, quand on les compare ensemble » (VITRUVÉ, [1673] 1999, p. 40). Cet idéal de corps parfaitement proportionné devait devenir, avec le concept albertien de *concinnitas*, c'est-à-dire de proportion, un des piliers de la théorie artistique et architecturale de la Renaissance. Il était toujours entendu que ce corps idéal était un corps masculin (AGREST, 2000, p. 362-364). Cette idée devient tout à fait explicite dans les écrits d'Antonio Averlino, dit Filarete, et de Francesco di Giorgio Martini, qui concevaient tous deux les travaux et aménagements urbains comme devant être fondés sur la forme du corps masculin (AGREST, 2000, p. 363 ; REUDENBACH, 1992).
- 50 C'est ainsi que le corps masculin devint la mesure de la ville idéale, tandis que le corps féminin, dont les proportions n'étaient pas appropriées, représentait l'incommensurable – ce qui n'était pas mesuré et n'était pas mesurable. Comme l'affirmait Cennino Cennini dans *Il libro dell'arte*, le corps de la femme ne pouvait être utilisé comme mètre étalon puisque ce corps, pour reprendre ses propres termes, « non ha nessuna perfetta misura » (« n'a pas de mesure idéale » ; CENNINI, (vers 1390) 1991, p. 78 ; GREGORI, PAOLUCCI, ACIDINI LUCHINAT, 1992, p. 65). Ainsi, tandis que les personnifications féminines des villes pouvaient symboliquement donner corps à la cité, l'organisation urbaine était perçue comme relevant d'une activité non seulement anthropométrique, mais aussi « phallométrique », où le masculin était la mesure de toute chose.

Genre et occupation de l'espace

- 51 L'introduction du genre dans la géographie urbaine entretient un rapport de type dialectique avec les modes de gouvernance de la sexualité et de l'espace dans les villes des XIV^e-XVI^e siècles et de la Renaissance. Le processus complexe de définition par le genre des espaces publics dans les villes italiennes au XV^e siècle a été étudié et décrit par nombre d'historiens (TREXLER, [1980] 1991 ; ROMANO, 1989 ; SCOTT, 1994 ; COHN, 1996 ; GHIRARDO, 1996 ; ROBIN, 1996 ; DAVIS, 1998 ; GHIRARDO, 2000).
- 52 Même si les faits historiques nous rappellent à quel point il est difficile d'utiliser avec discernement la distinction entre « privé » et « public » dans le contexte de sociétés qui les entendaient de manière assez différente de notre culture, ces termes, néanmoins, peuvent aider à rendre compte de la fracture fondamentale qui a divisé l'espace selon les genres : alors que les hommes pouvaient passer librement de l'espace domestique aux rues et places de la cité, le franchissement de ce même seuil par les femmes était un acte fauteur de trouble (BROWN, 1986). Ce qui est résumé ainsi par Davis : « Les mœurs de la Renaissance italienne sont liées à une culture méditerranéenne ancestrale qui remonte au-delà même de la civilisation athénienne classique ; elles englobent une conception de l'espace public – les palais des corporations et les tavernes, les grandes

rues et les *piazze* – comme étant naturellement le domaine des hommes, tandis qu'aux femmes étaient réservés le foyer, la paroisse, l'église et le couvent... Les historiens de la société ont considéré cette bipolarité comme la conséquence directe d'une culture éminemment patriarcale, au sein de laquelle l'élite masculine dominante cherchait à préserver la succession patrilinéaire, l'honneur et le pouvoir des hommes de la famille en 'définissant l'espace urbain en termes de genre' » (DAVIS, 1998, p. 19-20). Les femmes pouvaient pénétrer ces espaces publics, mais à leurs risques et périls. Ce qui est en jeu est explicité par l'expression officielle « fille publique » pour désigner une prostituée. Hors du foyer familial, l'honneur des femmes était menacé.

- 53 Cet idéal de division de l'espace urbain par le genre est appuyé par les ouvrages de la Renaissance abordant les questions morales. C'est ainsi qu'Alberti fait dire au patriarche qu'il met en scène dans son traité sur la famille – et qui constitue à ce titre le pilier de la morale familiale : « Ce ne serait pas une chose très respectable que de voir mon épouse s'affairer parmi les hommes sur la place publique. Et quant à moi, je trouverai dégradant de devoir rester enfermé à la maison avec les femmes, alors que j'ai des tâches masculines à accomplir avec d'autres hommes, des concitoyens tout comme des étrangers nobles et dignes » (ALBERTI, [1432] 1969, p. 207). Il ne s'agit pas ici de prendre tout ce que dit ici ce personnage, Giannozzo, pour argent comptant, mais de voir que de tels préceptes font écho à d'autres instructions d'ordre moral, moins théoriques mais formulées antérieurement et relayées par un auteur comme Paolo da Certaldo, qui conseille ainsi aux maris de rentrer régulièrement chez eux pour surveiller leur épouse « et les tenir ainsi constamment dans un état de peur »¹⁴.
- 54 Cependant, certains auteurs semblaient pressentir les conséquences néfastes d'un tel enfermement. Dans l'avant-propos au *Décameron*, Boccace exprimait ce type d'inquiétude, parlant de « demoiselles malades d'amour » qui, « empêchées par les volontés, les plaisirs, les commandements des pères, des mères, des frères et des maris [...], restent le plus souvent recluses dans l'étroite enceinte de leurs chambres, s'y tenant assises, presque inoccupées, voulant et ne voulant pas en un même moment, roulant en elles-mêmes diverses pensées qui ne peuvent être toujours gaies » (BOCCACE, [1350] 1999, p. 50).
- 55 Cette polarisation d'origine patriarcale entre la vie domestique des femmes et les activités publiques des hommes a bel et bien existé en théorie, et s'est même, dans une certaine mesure, concrétisée dans la pratique. Cependant, si on la prend comme un fait avéré, on risque de la répéter sans prendre en compte la manière effective, et souvent moins rigide, dont l'espace était véritablement vécu et produit¹⁵. Ainsi, deux auteurs, Davis et Ghirardo, font remarquer que le paradigme omniprésent de la division spatiale par genre doit pouvoir souffrir des exceptions, surtout si l'on intègre le critère de la classe sociale. Les femmes issues des couches sociales modestes et moyennes pouvaient tout à fait traverser les lieux publics, en premier lieu parce qu'elles devaient travailler sur les marchés ou au lavoir, et se trouvaient ainsi *de facto* plus libres que leurs consœurs d'origine patricienne, dont l'enfermement garantissait la chasteté et l'honneur – arguments essentiels sur ce marché primordial qu'était celui du mariage. Ceci dit, les femmes de la noblesse pouvaient elles aussi pénétrer la sphère publique dans certains cas particuliers : pour assister à une messe ou à un sermon, ou bien pendant des fêtes, particulièrement les fêtes religieuses (RANDOLPH, 1997). D'autre part, la possibilité qu'avaient ces femmes de rang élevé de sortir de leurs résidences dépendait de leur âge et de leur état marital. Et certaines villes édictaient des codes de

conduite qui leur étaient propres, par des règlements relatifs au port des objets précieux (législation somptuaire), des lois régissant les lieux où les prostituées avaient le droit d'exercer ou bien des interdictions concernant la présence des femmes dans certains lieux publics. Ces restrictions étaient encadrées par ce que Romano et Davis ont appelé la « masculinisation » des rues, à travers des rites masculins populaires (ROMANO, 1989 ; DAVIS, 1998). À Venise, de brutales *guerre di pugn* (« batailles de coups de poing ») opposaient des bandes de jeunes gens et servaient à faire de la rue une arène où se donnait cours la violence masculine. Dans d'autres villes, la violence prenait aussi parfois des formes plus esthétiques et plus nobles. À Florence, par exemple, des rituels empreints de poésie, appelés *armeggerie*, faisaient défiler de jeunes patriciens vêtus de leurs plus beaux atours, montés sur des étalons caparaçonnés et escortés de pages en livrées sous les fenêtres de leur dame. Les jeunes gens faisaient ensuite montre de leurs talents équestres et de leur adresse en chargeant et en brisant les lances qu'ils portaient en l'honneur de celles-ci.

- 56 La plus célèbre de ces *armeggerie* – à l'évident érotisme sous-jacent – fut organisée par Bartolommeo Benci pour Marietta di Lorenzo Strozzi, pendant le carnaval de l'an 1464. Benci et d'autres jeunes nobles défilèrent sous les fenêtres de Marietta, accompagnés de centaines de porte-flambeaux et de pages chargés de symboles peu équivoques, comme des angelots et des cœurs enflammés. Le chroniqueur anonyme qui décrit le spectacle raconte que Marietta « se montra à la fenêtre, encadrée de quatre torches allumées, avec sur le visage un air si gracieux et si digne qu'il eût pu être celui de Lucrèce elle-même » (GORI, 1926, p. 40-44 ; TREXLER, [1980] 1991, p. 230-231).
- 57 Les tableaux de l'époque représentant des joutes fournissent, de manière détournée, un témoignage de semblables apparitions féminines. On peut y voir comment les femmes assistant à ces défilés se massaient aux fenêtres pour regarder les *res gestae* masculines en contrebas, sur la place. Dans le cadre de ces *armeggerie* et des joutes, la fenêtre devient donc le lieu qui concentre la présence et l'image féminines. Lieu où l'on peut être vue, la fenêtre est aussi le lieu d'où l'on regarde. De fait, c'est précisément ce fantasme du regard de la femme à sa fenêtre qui a engendré tous ces rituels complexes de « masculinisation ».
- 58 Dans le court portrait qu'il fait de son idéal féminin, Alessandra de'Bardi, Vespasiano da Bisticci signale que son héroïne n'était « que rarement visible à la porte ou à la fenêtre... car elle préférait s'adonner à des activités plus honorables » (BISTICCI, [vers 1450] 1970-1976, vol. 2, p. 474). Francesco da Barberino, dans son traité intitulé *Reggimento e costumi di donna* (« L'attitude et les mœurs de la femme »), explique que les femmes se doivent d'adopter un comportement différent vis-à-vis de ces apparitions à la fenêtre selon la classe à laquelle elles appartiennent. Les filles de rois et d'empereurs ne doivent passer « pratiquement jamais se trouver à la fenêtre ou au balcon » et les autres femmes devaient « n'y être que le moins souvent possible » (BARBERINO, [1318-1320] 1957, p. 24)¹⁶. Il est peu probable que des filles de rois ou d'empereurs aient effectivement lu ce texte de Barberino – ses avertissements relatifs à la présence des femmes à la fenêtre, au balcon ou aux portes sont ainsi à prendre de manière plus générale, comme un rappel de la vertu dont pourrait s'enorgueillir une femme qui limiterait ses apparitions à ces dangereux seuils.

Femmes à la fenêtre

Femmes encadrées, icônes passives

- 59 Au vu de la pression entourant l'usage de ces seuils, il n'est guère surprenant que l'un des essais féministes sur la Renaissance les plus lus ait pour titre *Women in frames*. Dans ce texte d'inspiration psychanalytique, Patricia Simons explique comment un puissant regard masculin a opéré une réification de la femme, dans la vie comme en art (SIMONS, 1992). En effet, entre 1440 et 1470, tandis que les portraits individuels avaient tendance à présenter les modèles masculins de trois-quarts, les femmes étaient systématiquement présentées de profil. P. Simons décrit « la manière dont le profil, avec son œil détourné du spectateur mais son visage exposé aux regards, sied tout à fait à la représentation d'un objet sage, chaste et digne » (p. 41)¹⁷. Cette réification résulte de ce que Simons appelle une « culture de l'étalage », ce qui signifie « une culture dans laquelle il est essentiel pour le prestige et l'identité sociale que chacun fasse montre de son honneur, sa magnificence et sa richesse ». Son analyse se fonde sur un ensemble très varié de sources, mais repose implicitement sur la notion de réception telle qu'elle a été élaborée par M. Baxandall : l'œil de l'époque (*period eye*) au fondement de son analyse est définitivement un œil masculin, puisqu'elle affirme que les portraits qu'elle étudie sont « peints par des artistes de sexe masculin, pour des commanditaires de sexe masculin ; ce qui veut dire que ce sont des objets *a priori* destinés à des spectateurs de sexe masculin »¹⁸. Certes, aucun spécialiste ne chercherait à contester la vérité absolue du premier postulat (les peintres étaient des hommes) et la plupart concéderaient le second (la majorité des commanditaires étaient des hommes), mais le véritable argument que cherche à développer Simons, à savoir que les objets sont *a priori* destinés à des hommes, est discutable. Je ne veux pas dire que cette idée est fausse, car l'auteur parvient ici à appréhender de manière intuitive et très profonde la valeur d'usage de ces portraits. Cependant, je me demande si la primauté de ce regard masculin provient davantage de la structure patriarcale de cette société « d'étalage » que d'un rapport visuel du même type de celui décrit par Sigmund Freud ou Laura Mulvey, dans lequel la femme devient absolument passive sous le regard tout-puissant de l'homme (BERDINI, 1998).
- 60 Ainsi, plutôt que de considérer la fenêtre comme un lieu qui enferme les femmes et en fait des icônes passives, ou encore comme une zone où elles sont soit complètement bannies, soit exposées afin de faire montre de la richesse et du prestige de leurs père, frères ou mari, je voudrais prendre la lecture de Simons comme point de départ pour suggérer une tout autre approche. Au lieu d'être vus comme des surfaces planes où se pose le regard, les portraits pourraient constituer des seuils performatifs par lesquels les femmes deviendraient des agents. La fenêtre serait donc, tout simplement, un espace féminin. J'ai déjà évoqué la manière dont la présence « réelle » des femmes à leur fenêtre constituait un trope poétique et social dans les villes de la Renaissance. Mais il s'agit aussi, dans le cas des femmes des classes aisées, d'un reflet de leur vécu : ces femmes pour qui une simple sortie dans la rue était un parcours semé d'embûches avaient sans doute bien souvent l'occasion d'observer de leur fenêtre. Même s'il est difficile d'étayer cette hypothèse, il se peut que les portraits de femmes soient la preuve, matérielle aussi bien qu'anecdotique, de cette activité.

- 61 Les portraits du xv^e siècle représentent souvent des femmes devant ou à la fenêtre, ou bien devant des ouvertures de type similaire¹⁹. On peut dire que ces femmes, ainsi encadrées, sont prisonnières du regard masculin, mais d'un autre côté, il est également évident qu'elles se présentent d'elles-mêmes au spectateur. Ce faisant, et même si cela demeure limité à l'aspect fictionnel du portrait, elles vont à l'encontre des préceptes de moralistes comme Francesco da Barberino, qui conseillait à ses lectrices de se tenir à l'écart des fenêtres afin de préserver leur honneur. Les « femmes encadrées » dont parle Simons sont véritablement encadrées, enfermées d'une manière évoquant les vies cloîtrées, archi-domestiques, des femmes du milieu patricien. Pour autant, elles ne sont pas purement et simplement épinglées et exhibées comme les papillons d'une collection. En effet, ces femmes ne se contentaient pas d'être prises dans cette « culture de l'étalage », mais elles y jouaient un rôle à part entière (RANDOLPH, 1998). Cela ne revient pas non plus à dire qu'elles y agissaient de manière totalement libre, mais plutôt qu'elles y participaient, par exemple en achetant les vêtements et les bijoux qu'elles portaient. Elles pouvaient aussi, comme le faisait Marietta Strozzi, se mettre à la fenêtre pour être vues, et pour exposer non seulement leur apparence mais aussi et surtout leur chasteté et leur distance vis-à-vis du monde. C'est ainsi que les femmes à la fenêtre parvenaient à incarner la vertu, l'honneur et la noblesse de leur famille, et c'est cette fonction qui est représentée dans les portraits²⁰.

Femmes actives, fenêtre et seuil

- 62 Sandro Botticelli parvient à exprimer quelque chose de cette fonction dans un remarquable portrait de femme anonyme, parfois identifiée (à cause d'une inscription sur le tableau faisant vaguement allusion à une famille) comme étant Smeralda Bandinelli. Il s'agit là d'un des plus extraordinaires portraits du xv^e siècle, particulièrement en raison du regard droit et assuré de la femme et de son rapport volontaire avec le cadre-fenêtre du champ visuel²¹. Malgré son air réservé et sage, la femme, modestement mais élégamment vêtue, jette sur le spectateur un regard sans détour. Son torse nous apparaît de face et entièrement, de même que ses mains, qui contribuent à l'expressivité du portrait. Elle se tient dans un intérieur caractérisé par sa porosité : à sa droite, on peut voir une fenêtre géminée par une colonne et, derrière elle, ce qui semble être une porte ouverte. Botticelli fait apparemment en sorte que le spectateur voie cet espace à la fois comme appartenant au domaine de cette femme et comme étranger à elle. D'une certaine manière, il semble que nous partagions avec le modèle cet espace intérieur intime. Mais, d'un autre côté, il est tout aussi évident que modèle et spectateur sont séparés. Il semble que le spectateur se tienne à l'extérieur – du moins est-il du même côté que la source d'éclairage qui baigne la femme de sa lumière chaude et dorée. En fait, cette femme se montre par la fenêtre, qui a été ouverte, comme le montre l'un des battants visibles à sa droite. En d'autres termes, elle a ouvert sa fenêtre pour que nous regardions à l'intérieur et qu'elle puisse regarder dehors. Un tel encadrement par la fenêtre est donc susceptible de réifier mais, dans ce cas précis, c'est la femme qui semble posséder une fonction inaliénable de sujet et exerce un contrôle sur l'ouverture du tableau. Cette fonction est représentée par sa main droite, posée sur le rebord de la fenêtre : elle possède la maîtrise scopique de ce seuil pictural et, par son regard, elle est, elle aussi, capable d'observer et de réifier.

- 63 Cette position de supériorité trouve sa préfiguration dans le double portrait peint par le maître de Botticelli, Filippo Lippi, dans les années 1440 et conservé au Metropolitan Museum of Art. À première vue, le tableau semble matérialiser la hiérarchisation entre le masculin/public et le féminin/privé, car la femme (qui est peut-être Angiola di Bernardo Sapiti) est encadrée très étroitement par son intérieur domestique, tandis que son époux (peut-être Lorenzo di Ranieri Scolari) pénètre la composition de l'extérieur (BRECK, 1913 ; CHRISTIANSEN, POPE-HENNESSY, 1980, p. 56-57 et p. 59-61 ; RINGBOM, 1985 ; BALDWIN, 1986 ; HOLMES, 1999, p. 128-135 ; *Virtue and Beauty...*, 2001, p. 106, cat. 3). Son geste à l'adresse de la femme ressemble à celui de l'archange dans une Annonciation ; il la salue comme une personne dotée de la vertu mariale, une vertu préservée. De fait, Lippi met en valeur par la composition la position dominante de la femme dans le champ visuel.
- 64 Cette composition encadre de près les deux figures mais la tête de l'homme, coincée dans une fenêtre qui semble la prendre en étau, semble représentée de manière très étrange, voire maladroite (ce qui a amené certains chercheurs à émettre l'idée que cette figure avait été peinte après le reste du tableau – hypothèse invalidée par les analyses techniques de l'œuvre). Sa posture semble physiquement intenable ; il est impossible de voir sur quoi il se tient. La vue que nous avons par la fenêtre à l'arrière-plan montre une surface plane plusieurs mètres au-dessous du niveau où se trouvent les pieds de l'intrus. On pourrait alors imaginer qu'il y a un balcon juste derrière la fenêtre, mais le sentiment demeure que cet homme « ne tient pas debout ». Sa position à l'extérieur a sans doute à voir avec la « masculinisation » des rues de la Renaissance mais si c'est le cas, cette masculinité paraît bien instable spatialement (son regard, et même sa stature, est moins altier que ceux de sa compagne). Que dire, enfin, de la vue qui est donnée de l'arrière-plan ?
- 65 On pourrait considérer qu'il s'agit d'une deuxième fenêtre, semblable à toutes celles représentées à l'arrière-plan des portraits de l'époque. Mais la fenêtre du double portrait Sapiti/Scolari est singulière. Contrairement à l'ouverture par laquelle apparaît l'homme, dont le rebord et les montants ne sont pas décorés, la « fenêtre » de l'arrière-plan présente une bordure élaborée, avec un premier encadrement à moulure articulé sur un rebord monté en passe-partout. Lippi attire l'attention du spectateur sur cette fenêtre, tout en cherchant à la faire voir moins comme une fenêtre que comme un tableau. La rue que l'on peut apercevoir dans ce tableau dans le tableau disparaît le long de la ligne de fuite, véritable cœur de ce portrait. Cette fenêtre peinte à l'arrière-plan rappelle en fait la métaphore albertienne. La vue qui y est présentée appartient à la femme, ainsi qu'au spectateur. En effet, ce dernier, contrairement à l'homme représenté soumis et écrasé, est confortablement positionné dans l'espace domestique de la représentation. Le regard du spectateur, potentiellement déterminé par le genre, est en tout cas proche de la femme du point de vue spatial, même s'il demeure psychologiquement très distant.
- 66 La place que prend la silhouette du profil masculin est telle que l'on peut se demander, comme le fait Alison Wright, s'il ne s'agit pas là d'une référence explicite au mythe de Dibutade, qui dessina l'ombre de son amant avant qu'il ne doive la quitter et « inventa », ce faisant, l'art du portrait (WRIGHT, 2000, p. 96). Il me semble que cette référence, loin de constituer simplement une image galante, est chargée de sens. Elle fonctionne aussi peut-être comme métaphore de l'invention artistique, par laquelle sont confrontés deux systèmes de composition spatiale : l'organisation spatiale

bidimensionnelle émanant de la silhouette de profil, d'un côté, et de l'autre, le regard pénétrant l'espace doublement virtuel de la fenêtre peinte. La majestueuse figure féminine évoquant Dibutade semble, lors même qu'elle est enfermée dans son environnement domestique, contrôler la représentation et la composition. Parée de bijoux et élégamment cadrée, elle est assurément présentée comme un objet à exposer, mais apparaît également comme un agent : d'un point de vue spatial, son maintien hiératique, semblable à celui d'une effigie, occulte la ligne de fuite, prévenant toute tentative de pénétrer l'espace pictural. On peut ici, en utilisant la métaphore de Hans Belting, dire qu'elle devient un « bouclier », qui impose son identité en même temps que tout un ensemble de points de vue contradictoires à un spectateur qui n'aspire qu'à la clôture et à la tranquillité qu'implique la convergence orthogonale (BELTING, [2001] 2004).

Fenêtre albertienne, regard féminin

- 67 Comme nous avons tenté de le démontrer, l'espace à la Renaissance, qu'il soit réel ou idéalisé, était à bien des égards déterminé par l'art et par le genre. Des constructions spatiales masculines étaient projetées dans la *chora* de la Renaissance, identifiée comme féminine, et les théories de l'architecture, tout comme l'usage de la perspective linéaire, servaient à mesurer ces interventions à l'idéal corporel masculin. Les rapports sociaux intervenant dans l'espace urbain de la Renaissance inséraient des corps féminins nobles et idéalisés dans des espaces cloîtrés, qu'il s'agisse du couvent ou du palais familial. Dans ce dernier cas, la fenêtre était à même de servir de zone de communication entre l'espace public de la rue et le foyer. Installées à leur fenêtre, les femmes devenaient des figures relevant du domaine pictural, mais elles n'étaient pas purement et simplement figées par une hégémonie scopique masculine, car elles étaient en représentation. Selon moi, c'est cet aspect performatif qui doit permettre de repenser non seulement la question de la représentation du genre, mais aussi certains traits du processus de réification à la Renaissance, notamment le rapport à l'espace ou la question de la place du spectateur.
- 68 Ainsi, tandis que la « *Smeralda Bandinelli* » de Botticelli semble défier toute réification par la manière dont elle garde le contrôle de la fenêtre albertienne, la figure féminine dominant le portrait par Lippi exerce un contrôle à la fois sur l'espace bidimensionnel du tableau et sur la composition fictive que le regard doit pénétrer. La présence de cette femme empêche le système albertien de double vision, pénétrante (tridimensionnelle) et superficielle (bidimensionnelle), de fonctionner.
- 69 Cette immédiateté d'ordre sacré, qui n'est pas sans rappeler le type d'appréhension théorisé par Aby Warburg (WARBURG, [1932] 1999), trouble le réalisme inhérent à la pénétration scopique, mais aussi l'anti-réalisme de la vision bidimensionnelle. Le tableau de Crivelli thématise, de façon métacritique ou métapicturale, ce mode scopique alternatif, qui correspond dans ce cas précis à une idéalisation du regard féminin. Je pense en effet que Marie devient ici un modèle de spectateur, d'un genre idéalisé mais souvent négligé.
- 70 C'est l'ouvrage de Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, qui a, plus que tout autre livre, fabriqué l'idéal du spectateur de la Renaissance tel qu'il domine encore notre conception de la période : masculin, marchand, humaniste, suffisamment cultivé pour décoder la perspective et la rhétorique artistique émergeant à l'époque (BAXANDALL,

[1972] 1985). En élaborant cette idée d'œil de l'époque, M. Baxandall touche aussi à un autre type de vision, tournée vers la spéculation et l'imagination, lorsqu'il aborde, dans l'un des exemples de son ouvrage, la question du regard féminin.

- 71 Au fil des pages, M. Baxandall prend soin de rappeler au lecteur que son propos n'est pas de proposer une analyse systématique du regard au xv^e siècle, mais qu'il essaye seulement de décrire quelques-uns des principes par lesquels les commanditaires abordaient l'art. Cependant, dans son texte comme dans sa réception ultérieure, le champ de l'investigation apparaît être bien plus large, le terme d'œil de l'époque (*period eye*) lui-même n'évoquant pas seulement les peintres et les mécènes, mais une manière de voir propre à une période donnée. L'aporie provenant de la confusion entre le spectateur et le client ou mécène du xv^e siècle apparaît d'autant plus nettement lorsque M. Baxandall, qui pourtant laisse généralement de côté la question du genre, finit par verser à son étude un traité religieux de 1454, le *Zardino de oration*, manuel de dévotion à l'usage des jeunes filles (BAXANDALL, [1972] 1985, p. 73-79). On y encourage les lectrices à se représenter les histoires de la Bible. Prenant pour point de départ de son analyse un sermon de Fra Roberto Caracciolo dans lequel sont décrites les différentes attitudes de Marie pendant l'Annonciation, Baxandall affirme que les peintres représentant ce sujet pouvaient recourir à certains registres émotionnels auxquels les spectateurs pouvaient s'associer. La conclusion que nous pouvons en tirer, c'est que les différentes attitudes de Marie dans ces tableaux reflètent, par le biais d'un code gestuel, son état d'esprit et, comme cela est suggéré dans le *Zardino de oration*, exhortent les spectateurs à imaginer, et peut-être imiter, ces attitudes et ces sentiments de pitié (HOOD, 1986).
- 72 L'*Annonciation avec saint Emidius* de Crivelli dépeint un procédé d'imagination analogue, qui fonctionne comme alternative à la géométrie caractérisant le système de la *costruzione leggitima*. Si l'on cherche un point de fuite dans cette *Annonciation avec saint Emidius*, on « voit à travers » une fenêtre tenant lieu de claire-voie. Elle renvoie à la perspective qui structure l'ensemble de l'œuvre, mais empêche de pénétrer le tableau par le regard. On peut donc dire que l'image de la pénétration est donc troublée par la répétition, et que le diagramme du voile albertien est perturbé par la présence des plantes en pot. Mais il est bien fait allusion à la possibilité d'une clôture visuelle, visible dans la structure scopique alternative que constitue la *camera mariale*.
- 73 Plutôt que de reprendre le symbolisme assez rebattu qu'offrent les fenêtres et les portes, et qui présentent Marie comme un orifice à pénétrer, Crivelli recourt à quelque chose de beaucoup plus curieux. Il fait montre d'une capacité à construire un système spatial fictif, mais fabuleusement crédible, et à faire en sorte que l'œil du spectateur serpente à travers le labyrinthe du tableau, tout en obstruant en fin de compte la fenêtre, ouverture pourtant essentielle au déroulement de l'histoire, au moyen d'une plante précisément et judicieusement placée. Je ne saurais dire quelle était l'intention de Crivelli lorsqu'il décida d'attirer le spectateur dans ce cul-de-sac visuel ; cependant, nous pouvons observer l'un de ces effets.
- 74 Le mur central, dont la vue est raccourcie au point d'en donner le vertige, isole certes Marie, mais il ne s'agit pas là d'un reflet de l'enfermement par l'autorité patriarcale ou de la réification imposée aux femmes. En bloquant l'axe latéral du tableau, Crivelli donne d'autant plus de force à l'angle visuel perpendiculaire. L'accès que peut avoir le

spectateur à Marie est facilité proportionnellement à la difficulté qu'à Gabriel à la voir. Le mur du palais faisant face au spectateur ne devient pas miraculeusement transparent car Crivelli s'efforce de nous faire accéder à ce côté du tableau par un procédé très particulier.

- 75 La chambre de Marie devient, en effet, littéralement, un tableau dans le tableau. Les pilastres à l'antique qui l'encadrent lui donnent l'aspect d'une *tavola quadrata* tout à fait classique, le type même du retable rectangulaire de la Renaissance. Le caractère pictural de ce lieu fermé est souligné par la présence, sur l'étagère derrière Marie, de tout un assortiment d'objets liés à la liturgie, avec un rideau tiré, semblable aux voiles qui couvraient les icônes les plus sacrées, celles qui accomplissaient des miracles. On trouve enfin un objet rappelant la porte à l'arrière-plan de l'*Annonciation* de Domenico Veneziano : un panneau de bois dont le grain a été particulièrement soigné par l'artiste, et qui est placé derrière la Vierge agenouillée. Tous ces indices métapicturaux font de la *domuncula* un espace bidimensionnel semblable à celui d'une icône miraculeuse.
- 76 Le comportement de Marie, au sein de cet espace, a quelque chose de frappant. Son regard baissé donne le sentiment qu'elle agit de manière conventionnelle, selon l'analyse de Baxandall – reprenant une série de poses qui expriment des états d'esprit allant de la témérité jusqu'à la soumission (des poses et des états décrits dans BAXANDALL, [1972] 1985, p. 49-56). « *Ecce ancilla Domini* », répond Marie à l'ange Gabriel, si l'on croit l'exégèse. Mais plutôt que la servante du Seigneur, il semble que Marie ait surtout été l'esclave du livre posé devant elle. C'était chose commune, depuis le XII^e siècle, que de représenter Marie avec un livre, en référence aux écrits apocryphes de saint Jacques, selon lesquels Marie était en train de lire la phrase « Et une vierge concevra » dans le Livre d'Isaïe lorsqu'elle fut interrompue par Gabriel. Cependant, dans le tableau de Crivelli, elle ne paraît pas tant interrompue qu'attentive, les yeux fixés sur le codex ouvert devant elle. Structuellement isolée de l'agitation de l'espace et du temps du monde et de la rue, Marie, insérée dans son icône, représente un point de départ : un moment de vision, amorçant une nouvelle ère chrétienne (et c'est d'ailleurs pour cela que bien des villes italiennes considéraient la fête de l'Annonciation, le 25 mars, comme marquant le premier jour de l'année).
- 77 Sa présence au seuil de l'espace de la représentation peut donc être considérée moins comme signalant un terme, l'horizon du regard réificateur, que comme le point sensible à l'origine de l'espace, du temps et du regard même. Son acte de lire religieusement le texte sacré est performatif en ce sens qu'il en appelle et donne vie à ces regards divers dont on pourrait penser au contraire qu'ils réifient. Crivelli organise soigneusement le processus complexe de pénétration des différents seuils dans le but unique de mettre en valeur ce seuil mystérieux que constitue l'expérience de Marie. De cette façon, le pouvoir nominal – le fait de définir qui est le sujet, qui est la première personne du singulier dans le discours pictural – n'est plus dans les mains de Dieu ou de Gabriel, mais dans celles de Marie, qui permet – miraculeusement – qu'on l'aperçoive dans cette chambre fermée où, affirmaient les exégètes médiévaux, aucun homme ne pouvait entrer.
- 78 La construction décentrée de la perspective du retable apparaît frappante. Par opposition à d'autres usages plus conventionnels de la perspective, la géométrie crivellienne ne guide pas notre œil vers le point de *conception* narrative, mais plutôt vers la récurrence de la fenêtre grillagée. Si l'on veut trouver le point de fuite théorique

du tableau, on doit au contraire se tourner vers la chambre de Marie et vers son acte de lecture dévote (FERGUSON, 1988).

- 79 L'artiste fait voir le moment de son imprégnation par la composition même du tableau, à travers une série de diagonales métaphoriques : l'ombre oblique que jette la source lumineuse hors du tableau, qui attire notre attention sur la Vierge ; le concombre, tel un doigt court et boudiné guidant le regard du spectateur vers l'événement de l'œuvre ; la magnifique queue du paon, dont les yeux tombent sur la Vierge Annoncée ; et le rayon perçant, désignant le véritable point de fuite mystique du tableau. Par cette image faite d'imbrications d'images, Crivelli nous invite à nous représenter ce que Marie imagine. Son regard songeur ne semble ni humblement accepter l'offrande du regard des hommes, ni se conformer à l'attitude de la femme noble et respectable, mais c'est un regard introverti : en tant que spectateurs, nous voyons le tableau comme une œuvre d'art, mais ce qui nous est donné à voir, en réalité, c'est la matérialisation fantomatique de la vision intime et mystérieuse de Marie, projetée de l'intérieur même de son espace voué à l'étude et à la contemplation.

BIBLIOGRAPHIE

- ACKERMAN, 1949 : James Ackerman, « *Ars sine scientia nihil est: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan* », dans *The Art Bulletin*, 31, 1949, p. 84-111.
- AGREST, 2000 : Diane Agrest, « Architecture From Without: Body, Logic and Sex », dans Jane Rendell, Barbara Penner, Iain Borden éd., *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, Londres, 2000, p. 358-370.
- ALBERTI, (1432) 1969 : Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia* (1432) ; Renée Neu Watkins éd., *The Family in Renaissance Florence*, Columbia (SC), 1969.
- ALBERTI, (1435) 2004 : Leon Battista Alberti, *La pittura*, Venise, 1435 ; trad. fr. : Thomas Golsenne, Bertrand Prévost éd., *De la peinture*, Paris, 2004.
- Alberti, (1452) 1988 : Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1553 ; trad. fr. : Pierre Caye, Françoise Choay éd., *L'art d'édifier*, Paris, 2004.
- ARASSE, 1984 : Daniel Arasse, « Annonciation/Énonciation : Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento », dans *Versus: Quaderni di studi semiotici*, 37, 1984, p. 3-18.
- ARASSE, 1999 : Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, 1999.
- BALDWIN, 1986 : Robert Baldwin, « A Window from the Song of Songs in Conjugal Portraits by Fra Filippo Lippi and Bartholomaeus Zeitblom », dans *Source*, 2, 1986, p. 7-14.
- BARBARO, 1952 : Francesco Barbaro, « De re uxoria liber », dans Eugenio Garin éd., *Prosatori Latini del Quattrocento*, Milan/Naples, 1952.
- BARBERINO, (1318-1320) 1957 : Francesco da Barberino, *Del reggimento e costumi di donna* (1318-1320), Giuseppe E. Sansone éd., Turin, 1957.

- BASKINS, 1993 : Cristelle Baskins, « Echoing Narcissus in Alberti's *Della Pittura* », dans *Oxford Art Journal*, 16/1, 1993, p. 25-33.
- BASKINS, 1998 : Cristelle Baskins, *Cassone painting, humanism, and gender in early modern Italy*, Cambridge/New York/Melbourne, 1998.
- BASKINS, 2003 : Cristelle Baskins, « Trecento Rome: The Poetics and Politics of Widowhood », dans Alison Levy éd., *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, 2003, p. 197-209.
- BAXANDALL, (1972) 1985 : Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972 ; trad. fr. : *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985.
- BELTING, (2001) 2004 : Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich, 2001, trad. fr. : *Pour une anthropologie des images*, Paris, 2004.
- BERDINI, 1998 : Paolo Berdini, « Women under the Gaze: A Renaissance Genealogy », dans *Art History*, 21/4, 1998, p. 565-590.
- BERNARDIN, (1425) 1935 : saint Bernardin de Sienne, *Le prediche volgari inedite (1425)*, Dionysio Pacetti éd., Sienne, 1935.
- BISTICCI, (vers 1450) 1970-1976 : Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV (vers 1450)*, Ludovico Frati éd., Bologne, 1970-1976.
- BOCCACE, (1350) 1999 : Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, Lucques, 1350 ; trad. fr. : *Le Décameron*, Paris, 1999.
- BOVERO, 1961 : Anna Bovero, *Tutta la pittura del Crivelli*, Milan, 1961.
- BOVERO, 1975 : Anna Bovero, *L'opera completa del Crivelli*, Milan, 1975.
- BRAUNFELS, 1953 : Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, 1953.
- BRECK, 1913 : Joseph A. Breck, « A Double Portrait by Fra Filippo Lippi », dans *Art in America*, 2, décembre, 1913, p. 44-55.
- BROWN, 1986 : Judith C. Brown, « A Woman's Place Was in the Home: Women's Work in Renaissance Tuscany », dans Margaret Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy Vickers éd., *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, 1986, p. 191-206.
- BROWN, 1988 : Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven/Londres, 1988.
- CENNINI, (vers 1390) 1991 : Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, vers 1390 ; trad. fr. Colette Déroche éd., *Le livre de l'art*, Paris, 1991.
- CERTALDO, 1986 : Paolo da Certaldo, « Libro di buoni costumi », dans Vittore Branca éd., *Mercanti scrittori: Ricordi nella Firenze tra medioevo e rinascimento*, Milan, 1986, p. 1-99.
- CHRISTIANSEN, POPE-HENNESSY, 1980 : Keith Christiansen, John Pope-Hennessy, « Secular Painting in Fifteenth-Century Tuscany: Birth Trays, cassone Panels, and Portraits », dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 38, 1980, p. 1-64.
- COHN, 1996 : Samuel Kline Cohn Jr., *Women in the Streets: essays on sex and power in renaissance Italy*, Baltimore/Londres, 1996.

- CRARY, (1990) 1994 : Jonathan Crary, *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge (Mass.), 1990 ; trad. fr. : *L'art de l'observateur, vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, 1994.
- CRAVEN, 1997 : Jennifer Craven, *A New Historical View of the Independent Female Portrait in Fifteenth-Century Florentine Painting*, [thèse de PhD, Université de Pittsburgh], Pittsburgh, 1997.
- DAMISCH, 1987 : Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, 1987.
- DAVIES, 1946 : Martin Davies, *The Annunciation by C. Crivelli*, Londres, 1946.
- DAVIES, 1953 : Martin Davies, *National Gallery Catalogues, The Earlier Italian Schools*, Londres, 1953.
- DAVIS, 1998 : Robert C. Davis, « The Geography of Gender in the Renaissance », dans Judith C. Brown, Robert C. Davis éd., *Gender and Society in Renaissance Italy*, Londres/New York, 1998, p. 19-38.
- DE MARCHI, LÓPEZ, 2002 : Andrea De Marchi, Maria Giannatiempo López éd., *Il Quattrocento a Camerino: Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milan, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, (1980) 1990 : Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : dissemblance et figuration* (1980), Paris, 1990.
- EISENMAN, DERRIDA, 1997 : Peter Eisenman, Jacques Derrida, *Chora L works*, Jeffrey Kipnis, Thomas Leiser éd., New York, 1997.
- FERGUSON, 1988 : Margaret W. Ferguson, « A Room Not Their Own: Renaissance Women as Readers and Writers », dans Clayton Koelb, Susan Noakes éd., *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*, Ithaca/Londres, 1988, p. 93-116.
- FILARETE, (1460) 1965 : Antonio di Piero Averlino dit Filarete, *Trattato di architettura* (1460), John Richard Spencer éd., *Treatise on Architecture*, New Haven, 1965.
- FRIEDMAN, 1988 : David Friedman, *Florentine New Towns: Urban Design in the Late Middle Ages*, New York/Cambridge (Mass.), 1988.
- GAGLIARDI, 1996 : Giannino Gagliardi, *L'Annunciazione di Carlo Crivelli ad Ascoli*, Ascoli Piceno, 1996.
- GARDNER, 1995 : Julian Gardner, « Nuns and Altarpieces: Agendas for Research », dans *Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 30, 1995, p. 27-58.
- GHIRARDO, 1996 : Diane Ghirardo, « Cherchez la femme ? », dans Katerina Rüedi, Sarah Wigglesworth, Duncan McCorquodale éd., *Desiring Practices: Architecture, Gender and the Interdisciplinary*, Londres, 1996, p. 156-73.
- GHIRARDO, 2000 : Diane Ghirardo, « Women and Space in a Renaissance Italian City », dans Iain Borden and Jane Rendell éd., *Intersections: Architectural Histories and Critical Theories*, Londres, 2000, p. 170-200.
- GOLSENNE, 2002 : Thomas Golsenne, « L'Annonciation de Carlo Crivelli et le problème de l'ornement », dans *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 1, 2002, p. 149-176.

- GORI, 1926 : Pietro Gori, *Le feste fiorentine attraverso i secoli*, Florence, 1926.
- GÖSSMANN, 1957 : Maria Elisabeth Gössmann, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, Munich, 1957.
- GROSZ, 1995 : Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Londres, 1995.
- HALL MCCASH, 1996 : June Hall McCash éd, *The Cultural Patronage of Medieval Women*, Athènes/Londres, 1996.
- HART, ROBSON, 1999 : Vaughan Hart, Joe Robson, « Carlo Crivelli's Annunciation (1486): A Computer Investigation into Renaissance Painted Perspective », dans *Computers and the History of Art*, 8/2, 1999, p. 55-70.
- HENTSCHEL, 2001 : Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marbourg, 2001.
- HOLMES, 1999 : Megan Holmes, *Fra Filippo Lippi: The Carmelite Painter*, New Haven/Londres, 1999.
- HOLLY, 1996 : Michael Ann Holly, *Past looking: historical imagination and the rhetoric of the image*, Ithaca, 1996.
- HOOD, 1986 : William Hood, « Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Frescoes at San Marco », dans *The Art Bulletin*, 68, 1986, p. 195-206.
- JAY, 2005 : Martin Jay, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley/Los Angeles, 2005.
- KEMP, 1996 : Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, Munich, 1996.
- KING, 1998 : Catherine E. King, *Renaissance Women Patrons: Wives and Widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester/New York, 1998.
- KRISTEVA, 1980 : Julia Kristeva, « Motherhood According to Giovanni Bellini », dans *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Léon S. Roudiez éd., New York, 1980, p. 237- 270.
- KRISTEVA, 1983 : Julia Kristeva, « Stabat Mater », dans *id. éd., Histoires d'amour*, Paris, 1983, p. 234-263.
- KRUSE, 2003 : Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen historische Begründungen eines Bildmediums*, Munich, 2003.
- LAWRENCE, 1997 : Cynthia Lawrence éd., *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, University Park (Pa.), 1997.
- LEFEBVRE, 1974 : Henri Lefèbvre, *La production de l'espace*, Paris, 1974.
- LEONI, 1984 : Teresa Zanobini Leoni, « Carlo Crivelli: L'Annunciazione della National Gallery di Londra », dans *Critica d'Arte*, 29/2, 1984, p. 93-96.
- LIGHTBOWN, 2004 : Ronald Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven/Londres, 2004.

- *Maestri e botteghe...*, 1992 : *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat éd., (cat. expo., Florence, Palazzo Strozzi, 1992-1993), Milan, 1992.
- MARIN, (1989) 2006 : Louis Marin, *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento* (1989), Paris, 2006.
- MCDOWELL, 1999 : Linda McDowell, *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*, Minneapolis, 1999.
- NOCHLIN, (1970) 1993 : Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », dans *Art News*, 1970, vol. 69, no. 9, p. 22-39 et p. 62-71 ; trad. fr. : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », dans Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, 1993, p. 201-244.
- PANOFSKY 1915 : Erwin Panofsky, « Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis », dans *Kunstchronik*, N. F. 26/41-42, 1915, p. 506-515.
- PANOFSKY, (1927) 1975 : Erwin Panofsky, « Die Perspektive als 'Symbolische Form' », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Fritz Saxl éd., Leipzig/Berlin, 1927, p. 258-330 ; trad. fr. : Erwin Panofsky éd., *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, 1975.
- PFISTERER, 2001 : Ulrich Pfisterer, « Künstlerliebe: Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, p. 305-330.
- PROCACCINI, 1981 : Alfonso Procaccini, « Alberti and the 'Framing' of Perspective », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40/1, 1981, p. 29-39.
- RADKE, 2001 : Gary M. Radke, « Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice », dans *Renaissance Quarterly*, 54/2, 2001, p. 430-459.
- RANDOLPH, 1997 : Adrian W. B. Randolph, « Regarding Women in Sacred Space », dans Geraldine Johnson, Sara Matthews Grieco éd., *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge/New York, 1997, p. 17-41, p. 250-256.
- RANDOLPH, 1998 : Adrian W. B. Randolph, « Performing the Bridal Body in Fifteenth-Century Florence », dans *Art History*, 21/2, 1998, p. 182-200.
- RANDOLPH, 2002 : Adrian W. B. Randolph, *Engaging Symbols: Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven/Londres, 2002.
- RANDOLPH, 2004 : Adrian W. B. Randolph, « Gendering the Period Eye: *deschi da parto* and Renaissance Visual Culture », dans *Art History*, 27/4, 2005, p. 538-562.
- RANDOLPH, 2007 : Adrian W. B. Randolph, « Renaissance Genderscapes », dans Joan Hartman, Adele Seeff éd., *Attending to Early Modern Women: Structures and Subjectivities*, Newark/Londres, 2007, p. 21-49.
- REISS, WILKINS 2001 : Sheryl E. Reiss, David G. Wilkins éd., *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville (Mo.), 2001.
- *Renaissance Florence...*, 1999 : *Renaissance Florence: The Art of the 1470s*, Patricia Rubin, Alison Wright éd., (cat. expo., Londres, The National Gallery, 1999-2000), New Haven/Londres, 1999.

- REUDENBACH, 1992 : Bruno Reudenbach, « Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude: Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter », dans SCHREINER, SCHNITZLER, 1992, p. 171-98.
- RINGBOM, (1966) 1984 : Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting* (1966), Doornspijk, 1984.
- RINGBOM, 1985 : Sixten Ringbom, « Filippo Lippi's New Yorker Doppelporträt: Eine Deutung der Fenstersymbolik », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48, 1985, p. 133-137.
- ROBIN, 1996 : Diana Robin, « Space, Women, and Renaissance Discourse », dans Barbara K. Gold, Paul A. Miller, Charles Platter éd., *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts: The Latin Tradition*, Albany, 1996, p. 165-187.
- ROMANO, 1989 : Dennis Romano, « Gender and the Urban Geography of Renaissance Venice », dans *Journal of Social History*, 23, 1989, p. 339-353.
- ROSAND, 2001 : David Rosand, *Myths of Venice: The Figuration of a State*, Chapel Hill, 2001.
- SCHREINER, 1992 : Klaus Schreiner, « Si homo non pecasset... Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfaßtheit des Menschen », dans SCHREINER, SCHNITZLER, 1992, p. 41-84.
- SCHREINER, SCHNITZLER, 1992 : Klaus Schreiner and Norbert Schnitzler éd., *Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Munich, 1992.
- SCHUBRING, 1915 : Paul Schubring, *Cassoni Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, 1915.
- SCOTT, 1994 : Karen Scott, « Urban Spaces, Women's Networks and the Lay Apostolate in the Siena of Catherine Benincasa », dans E. Ann Matter, John Coakley éd., *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy*, Philadelphia, 1994, p. 105-19.
- SIMONS, (1988) 1992 : Patricia Simons, « Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture », dans *History Workshop: Journal of Socialist and Feminist Historians*, 25, 1988, p. 4-30 et dans Norma Broude, Mary D. Garrard éd., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York, 1992, p. 38-57.
- THOMAS, 2003 : Anabel Thomas, *Art and Piety in the Female Religious Communities of Renaissance Italy: Iconography, Space and the Religious Woman's Perspective*, Cambridge/New York, 2003.
- TRACHTENBERG, 1997 : Marvin Trachtenberg, *Dominion of the Eye: Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*, Cambridge/New York, 1997.
- TREXLER, (1980) 1991 : Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (1980), Ithaca, 1991.
- *Virtue and Beauty...*, 2001 : *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, David Alan Brown éd., (cat. expo., Washington, The National Gallery of Art, 2001-2002), Princeton, 2001.
- VITRUVÉ, [1673] 1999 : Vitruve, *De Architectura decem libri*, 1673 ; trad. fr. : Claude Perrault éd., *Les dix livres d'architecture*, Paris, 1999.

- VON MOOS, 1974 : Stanislaus von Moos, *Turm und Bollwerk: Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissance-Architektur*, Zürich, 1974.
- WARBURG, (1932) 1999 : Warburg, 1999 : Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Berlin, 1932 (1998) ; trad. angl. : *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, 1999.
- WELCH, 2000 : Evelyn Welch, « Women as Patrons and Clients in the Courts of Quattrocento Italy », dans Letizia Panizza, éd., *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Oxford, 2000, p. 18-34.
- WITTHOFT, 1982 : Brucia Witthoft, « Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento », dans *Artibus et historiae*, 5, 1982, p. 43-59.
- WOLLHEIM, [1968] 1994 : Richard Wollheim, *Art and its Objects*, New York, 1968 ; trad. fr. : *L'art et ses objets*, Paris, 1994.
- WOOD, 1996 : Jeryldene M. Wood, *Women, Art, and Spirituality: The Poor Clares of Early Modern Italy*, Cambridge/New York, 1996.
- WOODS-MARSDEN, 2001 : Joanna Woods-Marsden, « Portrait of the Lady, 1430-1520 », dans *Virtue and Beauty...*, 2001, p. 63-87.
- WRIGHT, 2000 : Alison Wright, « The Memory of Faces: Representational Choices in Fifteenth Century Florentine Portraiture », dans Giovanni Ciappelli, Patricia Rubin éd., *Art, Memory and Family in Renaissance Florence*, Cambridge, 2000, p. 86-113.
- ZAMPETTI, 1986 : Pietro Zampetti, *Carlo Crivelli*, Florence, 1986.

NOTES

1. Un nombre croissant de travaux de recherche aborde les panneaux des *cassoni* et *cassone*. Je renvoie en priorité à SCHUBRING, 1915, WITTHOFT, 1982 et BASKINS, 1998.
2. Le lecteur trouvera plus de détails sur ce retable et des références bibliographiques dans DAVIES, 1946 ; DAVIES, 1953 ; BOVERO, 1961 ; BOVERO, 1975 ; LEONI, 1984, p. 93- 96 ; ZAMPETTI, 1986 ; GAGLIARDI, 1996 ; GOLSENNE, 2002. Pour aborder le contexte de production de l'œuvre, voir ARASSE, 1984 et ARASSE, 1999.
3. Afin d'élaborer sa conception de l'espace et du regard, il semble évident que Crivelli s'est inspiré de l'Annonciation réalisée par Pietro Alamano en 1483 pour la chapelle du Palazzo dei Capitani del Popolo (Pinacothèque d'Ascoli Piceno). Cette dernière avait été peinte pour célébrer la bulle *Libertas Ecclesiastica*. Crivelli s'est aussi inspiré de l'Annonciation attribuée au Maître de l'Annonciation de Spermento (qui serait Giovanni Angelo d'Antonio ou Girolamo di Giovanni) et conservée à la Pinacothèque de Camerino (inv. n° 14). Comme l'Annonciation de Crivelli, ce retable provenait d'un monastère de Franciscains Observants. Voir DE MARCHI, LÓPEZ 2002, p. 192-97.
4. En français dans le texte (NdR).
5. Voir GOLSENNE, 2002, p. 158-162, au sujet du « problème du concombre ». Golsenne s'inspire de l'interprétation faite par Warburg des portraits insérés dans des sujets religieux et reprend l'idée que la pomme et le concombre relèvent du même mode de présence apotropaïque que les ex-voto.
6. Cet hymne de Sixte est cité par RINGBOM, 1985, p. 26. Cette louange à Marie conçue comme une porte est la contrepartie des représentations qui étaient faites de la femme comme autant de portes ouvertes au diable (*diaboli janua*) ; voir SCHREINER, 1992, p. 48.

7. Au sujet de la perspective illusionniste chez Crivelli, voir HART, ROBSON, 1999.
8. « Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino » (ALBERTI, [1435] 2004, p. 82).
9. « Che cosa, infatti, può l'uomo mortale gloriarsi di dire, se non che l'eternità venne nel tempo, l'immensità nella misura, il Creatore nella creatura, Dio nell'uomo, la vita nella morte, la beatitudine nella miseria, l'impassibilità nel dolore, l'incorruttibilità nel coruttibile, l'infigurabile nella figura, l'innenarrabile nel discorso, l'inesplicabile nella parola, l'incircoscrittibile nel luogo, l'invisibile nella visione, l'inudibile nel suono, l'impalpabile nel tangibile ? L'artifice entra nella sua opera, la lunghezza nella brevità » (BERNARDIN, [1425] 1935, p. 54).
10. Arasse écrit ainsi : « Analysant L'Annonciation de Domenico Veneziano, Louis Marin a ainsi pu identifier dans l'articulation perpendiculaire des deux axes qui construisent la représentation (l'axe central de scénographie perspective et l'axe transversal de la mise en scène des deux figures) l'articulation d'un axe d'énoncé (celui du récit évangélique représenté par les figures) et d'un axe d'énonciation, celui du regard du peintre/spectateur, sujet d'énonciation picturale et principe de la représentation iconique. C'est cette logique et cette structure qui donnent au profil de l'Ange sa valeur démonstrative : il manifeste la structure du dispositif qu'articule à l'époque l'énoncé pictural de l'*historia* » (ARASSE, 1999, p. 29).
11. « Circumscriptioni igitur opera detur, ad quam quidem bellissime tenendam nihil accommodatius inveniri posse existimo quam id velum quod ipse inter familiares meos sum solitus appellare intercisionem, cuius ego usum nunc primum advieni. Id istiusmodi est: velum filo tenuissimo et rare textum quovis colore pertinctum filis grossioribus in parallelas portiones quadras quot libeat distinctum telarioque distentum. Quod quidem inter corpus repraesentandum atque oculum constituo, ut per veli rarities pyramis visiva penetret... Postremo hoc idem velum maximum ad perficiendam picturam adiumentum praestat, quandoquidem rem ipsam prominentem et rotundam in istac planitie veli conscriptam et depictam videas » (ALBERTI, [1435] 2004, p. 118 et 120).
12. Hentschel met en évidence ce que le regard a de pénétrant et de sexué et, opposant ses idées à celles exposées par Jonathan Crary (CRARY, [1990] 1994), elle désigne tout un ensemble de structures scopiques comme étant « pornotopiques » : HENTSCHEL, 2001, p. 27-28. Dans son ouvrage *Die Räume der Maler*, Wolfgang Kemp (KEMP, 1996) lie l'espace à la féminité, en forgeant le terme *Perspektiventrägerin*, qui veut littéralement dire « support féminin de la perspective », et ce afin de définir les figures féminines qui, dans des compositions suivant les règles de la perspective linéaire, servent de support et de relais à la structure spatiale virtuelle.
13. Brown a créé l'expression « vision-témoignage », paradoxale mais tout à fait appropriée, pour décrire les paysages urbains panoramiques peints pour les *scuole* vénitiennes : en effet, elle fait apparaître clairement le fait que les spectateurs considéraient ces représentations idéalisées de la ville de la Renaissance comme fidèles et réalistes (BROWN, 1988).
14. « La femina è cosa molto vana e leggiere a amuovere, e però quand ella sta sanza il marito sta a grande pericolo. E però se hai femine in casa, tielle appresso il più che tu poi, e torna spesso in casa, e provedi i fatti tuoi, e tielle in tremore e in paura tuttavia. E fa sempre chabbiano che fare in casa, e non si stieno mai: ché stare la femina e l'uomo ozioso è di grande pericolo, ma più è di pericolo a la femina » (CERTALDO, 1986, p. 25-26, n° 126). Barbaro était quant à lui moins dogmatique : « Ast nos, qui mediocritatem sequimur, liberiores sibi leges promulgamus. Nec enim velut in vinculis coercendae sunt, sed ita in apertum prodeant, ut haec venia, quam sibi praestamus, virtutis et probitatis suae testimonium sit » (BARBARO, 1952, p. 124, cité par SIMONS, [1988] 1992, p. 43).

15. Voir GHIRARDO 2000, p. 174. Il convient de prendre en compte le cas des femmes liées à des congrégations religieuses. Sur ce sujet, voir THOMAS 2003, étude récente qui comprend toute une réflexion sur la dialectique entre ouverture et fermeture relatives des couvents.
16. « Ormai discendo al suo primo grado e dico che, s'ella sara figlia d'imperadore o di re coronato, convien per tempo molto cominciar sua distretta, e quasi nullo tempo a finestra o balcone o uscio o chiostro o altro luogo publico dimori ; anzi le paia sempre noia soferir quand'ella sia veduta, ché questo è sommo segno d'onestade » (BARBERINO, 1957, p. 24) ; « Lasci l'usare a finestra e ad uscio, quanto si puote ; ma quando vi viene con compagnia che convegna, dimori poco in tal loco: nel suo esser vale » (BARBERINO, 1957, p. 3).
17. Au sujet des portraits de femmes pendant la période en question, voir CRAVEN, 1997 et WOODS-MARSDEN, 2001.
18. Sur cette notion d'« œil de l'époque » (*period eye*), voir BAXANDALL, (1972) 1985 p. 47-164. Voir aussi RANDOLPH, 2004.
19. Sur l'élaboration collective de la mémoire en rapport avec le portrait au XV^e siècle, voir WRIGHT 2000, particulièrement p. 88. Comme Alison Wright nous le rappelle, les portraits des femmes des classes aisées tels que ceux dont nous discutons n'étaient pas simplement des images à usage privé, mais étaient exposés quasi publiquement dans le *palazzo* familial à des fins de commémoration ou bien pour les faire admirer.
20. Ce qui ne veut pas dire que les hommes n'étaient jamais représentés à la fenêtre, bien au contraire. Mais de tels portraits insistent le plus souvent quant à eux sur le rapport direct qu'entretient leur modèle avec certains lieux publics, comme c'est le cas pour un portrait attribué à Francesco Granacci et conservé à la National Gallery de Londres. On y voit un homme vêtu d'une armure brandir son épée, comme s'il était prêt à défendre son foyer et à croiser le fer avec les hommes représentés sur la Piazza della Signoria lieu public – s'il en était à l'époque – visible derrière lui par la fenêtre. D'autres portraits d'hommes se tenant à la fenêtre correspondent à des codes iconographiques précis, comme par exemple le portrait posthume de Julien de Médicis par Botticelli, où la fenêtre entrouverte symbolise l'immortalité.
21. On trouvera des commentaires du même ordre sur la qualité très particulière de ce tableau, et surtout sur le rapport entre la figure et la fenêtre, dans *Renaissance Florence...*, 1999, p. 326-327, cat. 83, chez CRAVEN, 1997, p. 161-164. Voir aussi *Virtue and Beauty...*, 2001, p. 72, cat. 25 (où il est dit que la fenêtre rappelle « la manière dont Alberti concevait le tableau comme une fenêtre »).

RÉSUMÉS

L'étude présentée ici, en partant de l'*Annonciation avec saint Emidius* de Carlo Crivelli, cherche à aborder le jeu des différentes fonctions pronominales qui transparaissent à travers l'acte d'énonciation picturale, la perspective linéaire et la réaction sensible des spectateurs. Elle repose sur une appréhension de l'espace selon le genre, dans ses enjeux théoriques et pratiques, un espace conçu de façon abstraite mais aussi appréhendé et perçu de manière physique. Cette approche permet de réexaminer les problématiques de la représentation de la ville selon le genre, tant dans les figures symboliques de la cité que dans l'occupation de l'espace public ou privé, à travers notamment le portrait et l'*Annonciation* métapicturale de Crivelli.

This study addresses Carlo Crivelli's *Annunciation with Saint Emidius* and aims to engage with the play of pronominal positions suggested by the act of enunciation, by linear perspective, and by the spectator's empathetic response. Taking into consideration the formative role of gender, it sets forth an account of space as both theoretical and practical, as abstractly posited and physically experienced. This approach permits the reexamination of the representation of the city according to gender, both in the symbolic figuration of the city and in the occupation of public and private space, notably through the portrait and through Crivelli's metapictorial *Annunciation*.

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit Carlo Crivellis *Verkündigung mit Sankt Emidius* und beleuchtet das Spiel der verschiedenen pronominalen Funktionen, die sich durch die Bildaussage, die lineare Perspektive und durch die empathische Reaktion des Betrachters ergeben. Unter Berücksichtigung des formativen Einflusses des Genres entwickelt der Artikel ein neues Verständnis der Raumverhältnisse, die sowohl theoretischer als auch praktischer Natur sein können, das heißt als abstrakt konstruierter oder auch physisch erfahrbare Raum. Am Beispiel des Porträts und der metabildlichen *Verkündigung* Crivellis ermöglicht es dieser Ansatz, die Stadtdarstellung gemäß dem Genre – sowohl in der symbolischen Verbildlichung der Stadt, als auch in der Besetzung öffentlicher und privater Räume – neu zu untersuchen.

Lo studio qui presentato cerca di trattare, a partire dall'*Annunciazione con Sant'Emidio* di Carlo Crivelli, il gioco delle diverse funzioni pronominali che emergono dall'enunciazione pittorica, dalla prospettiva lineare e dalla reazione sensibile degli spettatori. Esso si basa su una percezione dello spazio secondo il genere, nelle sue implicazioni teoriche e pratiche, uno spazio concepito in modo astratto ma anche appreso e percepito fisicamente. Quest'approccio metodologico permette di riesaminare le problematiche della rappresentazione della città secondo il genere, sia nelle sue raffigurazioni simboliche che nell'occupazione dello spazio pubblico o privato, soprattutto attraverso il ritratto e l'*Annunciazione* metapittorica di Crivelli.

El estudio presentado aquí, basándose en la *Anunciación con San Emidius* de Carlo Crivelli, pretende abordar el juego de las distintas funciones pronominales que se transparentan a través de la enunciación pictórica, la perspectiva lineal y la reacción sensible de los espectadores. Estriba en una comprensión del espacio según el género, en sus apuestas teóricas y prácticas, un espacio concebido de manera abstracta pero también comprendido y percibido de manera física. Este enfoque permite reexaminar las problemáticas de la representación de la ciudad según el género, tanto en las figuras simbólicas de la ciudad como en la ocupación del espacio público o privado, a través, en particular, del retrato y de la *Anunciación* metapictórica de Crivelli.

INDEX

Keywords : gender, period eye, masculinity, femininity, feminist art history, visual culture, painting, perspective, gaze, vision, metaphor, space, allegory, personification, passive icon

Index géographique : Italie

Mots-clés : genre, féminisme, masculinité, féminité, histoire de l'art féministe, culture visuelle, peinture, perspective, regard, vision, métaphore, espace, allégorie, personnification, icônes passives

Index chronologique : 1400

AUTEURS

ADRIAN W. B. RANDOLPH

Titulaire de la chaire Leon E. Williams en histoire de l'art au Dartmouth College. Ses recherches et son enseignement portent sur l'art de l'Italie du Moyen Âge et de la Renaissance. Il est l'auteur de *Engaging Symbols: Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence* (New Haven, 2002). Il achève actuellement un ouvrage sur genre et expérience artistique en Italie au xv^e siècle avant de mettre en œuvre un projet de recherche concernant l'art et l'architecture florentins de 1378 à 1434. Il dirige avec Mark J. Williams la collection *Interfaces: Studies in Visual Culture* (Dartmouth College Press/University Press of New England) qui porte sur les implications théoriques des nouveaux médias dans les recherches sur les cultures visuelles.