

Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, 1981, p. 51-72*.

[Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Centro e periferia », in Giovanni Previtali (éd.), *Storia dell'arte italiana*, vol. 1, Turin, Einaudi, 1979.]

« L'histoire de l'art européen est dans une large mesure l'histoire d'une série de centres, de chacun desquels a irradié un style. Pour une période plus ou moins longue, ce style a dominé l'art du temps ; il est devenu de ce fait un style international, métropolitain au centre et de plus en plus provincial à mesure qu'il gagnait la périphérie. Un style ne se développe pas spontanément dans une aire étendue. Il est la création d'un centre, d'une unité singulière d'où provient l'impulsion ; ce centre peut être petit, comme la Florence du *x^e* siècle, ou grand comme le Paris de l'avant-guerre, mais il a l'assurance et la cohérence d'une métropole¹. »

Si, comme le suggère ce texte de lord Kenneth Clark, le centre est par définition le lieu de la création artistique, et que la périphérie ne signifie rien d'autre que l'éloignement du centre, il ne reste qu'à considérer la périphérie comme synonyme de retard artistique, et tout est dit. Il s'agit là cependant, à y bien regarder, d'un schéma subtilement tautologique, qui élimine les difficultés au lieu de chercher à les résoudre. Essayons au contraire de situer les termes « centre » et « périphérie », ainsi que leurs rapports mutuels, dans toute leur complexité : géographique, politique, économique, religieuse – et artistique². Nous apercevrons

* Cet article est une version nouvelle d'un travail présenté sous le titre « Centro e periferia » dans le premier volume (*Questioni e metodi*) de la *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979.

1. K. Clark, *Provincialism*, The English Association Presidential Address, Londres, 1962, p. 3.

2. En Italie, ce type de questions s'est développé à partir des enquêtes récentes sur le territoire et des expositions telles que « Arte in Calabria » [Cosenza, 1976], « Arte a Gaeta » [Gaeta, 1976], « Opere d'arte a Verucelli e nella sua provincia » [Vercelli, 1976], « Valle di Susa. Arte e storia dal XI al XVIII secolo » [Turin, 1977]. Mais la réflexion méthodologique est restée jusqu'ici le fait des Allemands. Voir à ce sujet : K. Gerstenberg, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig, 1922 ; D. Frey, « Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVI, 1938,

d'emblée qu'une telle entreprise doit relier phénomènes artistiques et extra-artistiques en se soustrayant au faux dilemme qui oppose la créativité au sens idéalistes [l'Esprit qui souffle où il veut] et le sociologisme sommaire. Mais sa pertinence n'est pas seulement d'ordre méthodologique. Considéré dans une perspective plurivoque, le rapport entre centre et périphérie ne ressemble guère au tableau pacifique dressé par lord Kenneth Clark. Il ne s'agit plus alors de diffusion, mais de conflit, d'un conflit perceptible même dans les cas où la périphérie semble se limiter à suivre servilement les indications du centre. Et dans un âge d'impérialismes et de sous-impérialismes, où même les bouteilles de Coca-Cola apparaissent comme les signes tangibles de liens qui ne sont pas uniquement culturels, l'on touche inévitablement au problème de la domination symbolique et de ses formes, ainsi que des possibilités et des moyens de s'y opposer³. [...]

Le cas italien

L'Italie apparaît comme un laboratoire privilégié pour l'étude des liens entre centre et périphérie dans le champ artistique. Il y a à cela plusieurs raisons, mais tout d'abord des raisons géographiques. Rappelons ici les faits les plus saillants : ce sont la longueur de la péninsule, le rapport entre sa superficie et son périmètre

p. 1-74 ; P. Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brunn/Leipzig, 1938, p. 893-939 ; H. Lehmann, « Zur Problematik der Abgrenzung von Kunstlandschaften dargestellt am Beispiel der Po Ebene », *Erkundung*, XV, 1961, p. 249-264 ; R. Hausherr, « Ueberlegungen zum Stand der Kunstgeographie », *Rheinische Vierteljahrsblätter*, XXX, 1965, p. 351-372 ; D. Frey, « Geschichte und Probleme der Kultur und Kunstgeographie », *Archaeologia Geographica*, IV, 1965, p. 90-105 ; les interventions de R. Hausherr, G. von der Osten, P. Pieper et al., « Der Mittelrhein als Kunstlandschaft », in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 1969, Beiheft 9, p. 38 sq. ; R. Hausherr, « Kunstgeographie-Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten », *Rheinische Vierteljahrsblätter*, XXXIV, 1970, p. 158-171, et le catalogue de l'exposition « Kunst um 1400 am Mittelrhein », Francfort, 1975, dans lequel les problèmes de la géographie artistique sont présentés en relation avec les situations sociales et politiques, au lieu d'être dissous dans une *Kunstlandschaft* mythique et unitaire.

3. Le couple centre/périphérie connaît une fortune certaine dans les sciences sociales, soit qu'il y soit analysé dans une sorte de topographie du consensus (cf. E. Schihl, *Center and Periphery. Essays in Macrosociology*, Chicago, 1975), soit qu'il soit envisagé du point de vue des conflits (cf. N. McKenzie, « Centre and Periphery : The Marriage of Two Minds », *Acta Sociologica*, XX, 1, 1977, p. 55 sq.). D. Chirot, dans une étude récente sur une société périphérique [*Social Change in a Peripheral Society. The Creation of a Balkan Economy*, New York, 1976], a remis d'autre part en discussion l'applicabilité du modèle basé sur la séquence de phases économiques communément observée par les sociétés périphériques ; le problème pourrait également être posé de cette manière pour l'histoire de l'art.

Nous nous garderons cependant d'identifier innovation et qualité – comme le faisait la tautologie que nous avons repérée dans les mots de lord Kenneth Clark. Mais c'est bien dans les centres que se rencontrent les conditions qui tendent à favoriser l'innovation artistique. L'on pourrait en effet définir le centre artistique comme un lieu caractérisé par la présence d'un nombre important d'artistes et de groupes significatifs de commanditaires qui, à partir de motivations diverses – orgueil familial ou individuel, volonté d'hégémonie ou recherche du salut éternel – sont prêts à investir une partie de leurs richesses dans des œuvres d'art. Ce dernier point implique évidemment que le centre doive être un lieu où affluent en quantités considérables des surplus susceptibles d'être affectés à la production artistique. Il pourra être en outre doté d'institutions de tutelle, de formation et de promotion des artistes, comme de distribution de leurs œuvres. Enfin, il comptera un public bien plus étendu que celui constitué par les commanditaires proprement dits ; un public qui, loin d'être homogène, sera divisé en groupes, pourvus chacun d'habitudes de perception et de critères d'évaluation propres et susceptibles de se traduire en attentes et en demandes spécifiques.

Cette définition, comme on le voit, est très générique ; mais elle est aussi historiquement restrictive. Il n'apparaît en effet guère possible, par exemple, de retrouver au sein d'un monastère du haut Moyen Âge la pluralité de commanditaires qui fera parfois porter l'opposition entre évêque et chapitre sur le terrain des choix artistiques. Mais il est clair que les notions de « centre » et de « périphérie » ne sauraient avoir pour l'Europe monastique le sens que l'on peut leur attribuer pour les siècles postérieurs à l'an mille. En outre, la définition que nous avons proposée implique que la notion d'un centre *exclusivement* artistique est contradictoire. Ne pourra être centre artistique qu'un centre de pouvoir extra-artistique qu'il soit politique et/ou économique et/ou religieux. La simple présence ou même la concentration d'œuvres d'art dans un lieu donné ne suffisent donc pas à faire de ce lieu un centre artistique au sens où nous l'entendons. Les châteaux, les villas ou les sanctuaires peuvent être parfois considérés comme les projections physiques sur le territoire d'un pouvoir politique, économique ou religieux situé ailleurs.

Invention et déclassement

Si le centre tend à apparaître comme le lieu de l'innovation artistique, la périphérie tend corrélativement à apparaître (même si tel n'est pas toujours le cas)

côtier ; le nombre de ses baies ; la présence des deux chaînes de montagnes – l'une transversale, l'autre longitudinale – des Alpes et des Apennins, l'abondance des vallées et des cols. Ces éléments ont produit un paysage très diversifié et riche en oppositions. À côté d'échanges relativement faciles avec les pays éloignés, ont pu ainsi subsister des communications rares et difficiles avec des zones intérieures pourtant très proches : aujourd'hui encore, du reste, il est plus simple d'aller en train de Turin à Dijon que de Grosseto à Urbino.

L'histoire de la péninsule, loin d'atténuer cette contradiction, a contribué à l'accroître dès la fin de l'Antiquité. L'existence d'un réseau serré de voies romaines et d'une quantité exceptionnelle de centres urbains, la division politique de la péninsule à partir de la guerre gréco-gothique ont promu d'une part la diversification, et de l'autre, l'abondance des communications. Dès lors, la production artistique italienne devait être marquée par une tendance extrêmement forte au polycentrisme ; mais à un polycentrisme informel, caractérisé généralement par la multiplicité et non par l'absence des contacts mutuels. Contacts d'ailleurs souvent plus subis que recherchés : il suffit de songer aux empereurs d'Orient et à ceux du Saint Empire romain, aux califes arabes et aux rois francs, aux envahisseurs hongrois et aux pirates normands. Repenser la physiologie de la production artistique italienne du point de vue des rapports entre centres et périphéries (en nous basant cependant surtout sur la peinture, peu sur la sculpture et presque pas sur l'architecture) signifie donc repenser l'histoire italienne en son entier.

De ce point de vue, les villes communales ont joué un rôle décisif dans le développement de l'art italien. Nous n'entendons pas proposer ici certaines divagations rhétoriques dans le goût du XIX^e siècle sur la commune libre, payenne ou non. Ce qui compte à nos yeux est avant tout la présence simultanée, dans une série de centres urbains, d'un pouvoir communal et d'un pouvoir épiscopal qui, parfois alliés, plus souvent affrontés, permettent l'existence pour un temps considérable d'une commande artistique double, laïque et ecclésiastique. En second lieu, c'est la violente tension municipaliste, particulièrement explosive au cours de l'ère communale mais destinée à lui survivre longtemps, et qui a contribué puissamment à promouvoir la diversification artistique. Nous trouvons donc une situation de concurrence potentielle au sein des divers centres d'une part, entre ces centres eux-mêmes d'autre part. Or une tendance plus ou moins affirmée à l'innovation artistique est étroitement liée à la présence plus ou moins affirmée d'une situation de concurrence entre les artistes et entre les commanditaires.

comme le lieu du retard. Tentons d'esquisser une typologie sommaire de ce phénomène, de loin le plus fréquent au sein des rapports entre centres et périphéries.

On peut distinguer un retard pluriséculaire, comme dans le cas de la production artistique dite « populaire », souvent élaborée par des paysans pour des paysans ; un retard de plusieurs générations, comme dans le cas des produits exécutés par des artistes professionnels, mais pour une clientèle paysanne ; et un retard de quelques années, perçu cependant comme traumatisant parce qu'il coïncide avec des moments et des situations caractérisés par de subtiles évolutions du goût. Nous aurons ainsi affaire respectivement à des cuillères et berceaux décorés, à des lits, coffres, tissus de divers genres, à des objets usuels construits par leurs propres usagers ; puis à des cycles de fresques exécutés par des équipes de peintres itinérants, engagées pour la décoration d'oratoires de campagne ou d'églises de bourgades ; ou enfin à des œuvres de peintres renommés qui se trouvent repoussés d'un coup vers les marges du marché artistique.

Prenons un produit paysan, soit un ustensile ou un objet liturgique. Ses formes fondamentales sont basées sur un répertoire limité (spirales, cercles, étoiles, etc.), combinés de diverses manières) qui traverse les siècles presque sans subir de modifications, au point que certains de ses éléments semblent remonter directement à la période néolithique. Dans ce milieu en effet, la « viscosité », la persistance typologique sont particulièrement fortes. Si nous examinons maintenant les produits des ateliers itinérants, par exemple de ces équipes d'artistes actifs dans la région de Verceil vers 1450-1470 à qui l'on doit entre autres la décoration picturale de l'oratoire de saint Bernard à Gattinara⁴, nous les voyons reprendre avec de très faibles variations des modèles qui remontent aux dernières décennies du xiv^e siècle. Comme exemple d'œuvres de peintres renommés, l'on peut se reporter à ce qu'écrivit Vasari à propos de certaines peintures exécutées par Le Pérugin pour l'église de la Santissima Annunziata à Florence : « On dit que lorsque l'œuvre fut dévoilée, tous les artistes de la nouvelle école la critiquèrent beaucoup, surtout parce que Pietro y reprenait des figures qu'il avait souvent employées autrefois, et ses amis lui dirent alors, pour voir sa réaction, qu'il ne s'était pas donné beaucoup de peine et qu'il avait, par

4. *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. op. cit.*, p. 5.

appât du gain et pour économiser son temps, abandonné les bonnes méthodes de travail. À quoi Pietro répondit : "J'ai employé les figures que vous avez louées jadis, et qui vous ont plu infiniment ; si elles vous déplaisent aujourd'hui et si vous n'en faites plus l'éloge, qu'y puis-je ?" Mais ils l'attaquaient durement par des sonnets et des insultes en public.

Il quitta donc Florence et revint, à un âge avancé, à Pérouse, où il fit quelques fresques dans l'église Saint-Sévère [...]. Il travailla aussi à Montone et à Fratta, et en plusieurs lieux de la région de Pérouse [...]⁵.

Aux divers niveaux que nous avons schématiquement distingués correspondent ainsi divers degrés de « viscosité » (et une possibilité également plus ou moins grande de dater les objets). On peut en conclure sans risque d'erreur que dans une situation d'autarcie artistique comme celle des paysans, la tendance à l'innovation est pratiquement nulle. Dans une situation de semi-monopole, comme celle où travaillaient les peintres itinérants de Vercelli, il est possible d'utiliser tranquillement des modèles parfois très anciens, sans courir le risque de décevoir les attentes d'un public dépourvu de toute possibilité de comparaison. Enfin, dans une situation de concurrence comme celle de Florence autour de 1505, c'est la critique exercée par les « nouveaux artistes », collègues et rivaux du Pérugin, qui oblige celui-ci à quitter la ville – même si ce n'est pas définitivement – pour la campagne ombrienne. Nous ne pouvons pas parler dans ce cas de « retard périphérique » au sens propre : mais c'est à la périphérie que le peintre est alors contraint de chercher refuge pour pouvoir continuer à travailler et recevoir des commandes pour une production qui ne satisfait plus le centre.

Il est d'autres cas où c'est le déplacement matériel des œuvres du centre vers la périphérie – géographique et/ou sociale – qui signale l'identification de cette dernière avec un goût artistique retardataire. Prenons le cas de la chaire de la cathédrale de Cagliari, sculptée par Maître Guglielmo entre 1159 et 1162 pour la cathédrale de Pise, et transportée en Sardaigne en 1312, au moment où l'on inaugurerait à Pise la chaire de Giovanni Pisano. Une inscription en vers vint commémorer l'événement :

5. *Le opere di G. Vasari con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, Florence, 1906, III, p. 86 sq. (Les autres citations des *Vies de Vasari* se réfèrent également à cette édition). La traduction française est ici celle d'André Chastel (Vasari, *Les Peintres toscans*, Paris, 1966, p. 206-207).

*Castello Castri concexit
Virgini Matri direxit
Me templum istud invexit
Civitas Pisana*⁶.

Le nouveau public auquel la chaire se voyait ainsi destinée était celui de la colonie pisane établie à Cagliari, dans le haut quartier dominé par le Castel di Castro. C'est auprès de ce dernier, symbole et point d'appui de la domination pisane, que l'on avait construit la nouvelle cathédrale. L'ancienne chaire de la cathédrale de Pise devait donc représenter, pour la colonie toscane, une relique vénérable de la terre d'origine, un rappel du patrimoine culturel commun, un instrument d'identification et de cohésion. Il faut relever d'autre part le fait qu'une grave menace pour la domination pisane se précisait au moment où l'on transporta la chaire : le pape avait accordé l'investiture du royaume de Sardaigne au roi d'Aragon. Mais le fait que cette consolidation symbolique des liens culturels avec la mère-patrie se soit effectuée à travers une œuvre vieille de cent cinquante ans n'est pas lui-même insignifiant : à la colonie était à jamais attribué un goût retardataire par rapport à celui de la métropole.

D'autres cas du même genre, même s'ils sont moins éclatants, montrent que cette interprétation ne repose pas sur une pétition de principe. Entre le *xvi^e* et le *xviii^e* siècle, l'on voit les polyptiques du *xiv^e* quitter les églises les plus célèbres de Sienne pour se voir reléguer dans des oratoires ou des églises de campagne éloignés [...].

Tout ceci montre bien que le lien centre/périphérie ne saurait être considéré comme un rapport invariable entre innovation et retard, mais qu'il s'agit au contraire d'un rapport dont les changements parfois brutaux sont liés aux modifications politiques et sociales autant qu'artistiques. [...]

Retard ou écart ?

Mais si tous les retards ne sont pas périphériques, comme le montre bien le cas de Pérugin, toutes les périphéries ne sont pas non plus retardataires. Supposer

6. « La cité de Pise m'a donnée à Castel di Castro, m'a consacrée à la Vierge Mère et m'a dressée dans ce temple. » : D. Scano, *Storia dell'arte in Sardegna dall' XI al XIV secolo*, Cagliari/Sassari, 1907, p. 292 sq.

le contraire signifierait faire sienne une vision unilinéaire de l'histoire de la production artistique, vision qui d'une part croit possible d'identifier une ligne de progrès (celle que soit sa justification du point de vue idéologique), et de l'autre taxe automatiquement de retard toute solution différente de celle proposée par le centre innovateur. L'on finit ainsi par chercher dans l'art de la périphérie les éléments, les canons et les valeurs qui ont été établis en se basant précisément sur les caractères des œuvres produites au centre. Dans le cas où, par la suite, l'on en vient à reconnaître l'existence de canons différents, ceux-ci n'en seront pas moins examinés à leur tour sur la base du paradigme dominant, par un procédé d'où naîtront les jugements de décadence, de corruption, de chute qualitative, de grossièreté, etc. Tel a été par exemple le cas des peintures bolonaises et ombriennes du *xiv^e* siècle, réduites au rang d'imitations frustes et médiocres de l'art florentin ou siennois.

[...] La périphérie, plutôt que le lieu du retard, a pu être celui de l'élaboration de propositions alternatives, également valables.

Cette affirmation demande un bref éclaircissement terminologique : « différent » et « alternatif » ne sont pas synonymes ; toutes les variations ne peuvent être définies comme parallèles, comme écarts. Nous employons ce dernier terme dans l'acception particulière de « brusque déplacement latéral par rapport à une trajectoire donnée », tel qu'on l'utilise par exemple en parlant de certains mouvements des chevaux. L'écart, en somme, pourrait être figuré par le mode de déplacement du cheval dans le jeu d'échecs ; et l'usage de ce terme permet d'éviter les expressions connotées négativement telles que par exemple « déviation ». Dans le domaine des faits artistiques, l'on peut entendre par « trajectoire donnée » la langue artistique courante.

Des formules comme « langue » ou « langage artistique » sont devenues à tel point usuelles que leur nature métaphorique est presque oubliée. En fait, l'analogie entre langue au sens propre et « langue artistique » est boiteuse et rien moins qu'innocente⁷. Nous n'userons donc de termes comme « code » et « langue » qu'avec la conscience d'introduire des métaphores qui posent un problème plutôt qu'elles ne le résolvent. Malgré tout ce qui a été écrit par de grandes

7. Cf. P. Junod, *Transparence et opacité*, Lausanne, 1976, particulièrement p. 50-52 et 306-307.

autorités sur la « grammaire » du « langage artistique », nous ne sommes actuellement pas à même de distinguer avec rigueur entre « variations » et « écarts », entre emprunts lexicaux et structures syntaxiques. L'important est toutefois qu'une distinction de ce genre – quoique formulée différemment – ait existé pour un public de connaisseurs dans une situation historique donnée. [...]

Le cas de Pontormo est [...] celui d'un véritable « écart ». Et, comme on le sait, il ne s'agissait pas d'un cas isolé. Dans un raccourci foudroyant, Roberto Longhi a rapproché du « maniérisme » de Genga, Beccafumi, Rosso et Pontormo l'œuvre du Bolonais Aspertini, « véritable nœud de communications spirituelles entre les tentatives du centre de l'Italie et celles du Nord, [elle est] finalement aussi importante pour comprendre le soudain abandon du "classicisme chromatique" de Giorgione et du jeune Titien qu'opère au cours de la seconde décennie du XVI^e siècle un groupe de peintres du Veneto et surtout du Frioul, de Vicence de Trente et de Crémone⁸ ».

Les protagonistes de cette guérilla anticlassique ont opéré dans des situations excentriques, ou se sont servis d'armes importées d'une culture périphérique comme la culture allemande – culture qui apparaissait périphérique du moins aux yeux de Vasari, qui remarquait sarcastiquement : « [...] les visages de tous ces soldats sont peints à l'allemande avec des airs extravagants, et amènent celui qui les regarde à plaindre de sa simplicité l'homme qui a consacré tant d'efforts à acquiescer ce dont les autres cherchaient au contraire à se débarrasser, en abandonnant ce style qui surpassait tous les autres en qualité et plaisait à tous infiniment. Pontormo ignorait-il donc que les Allemands et les Flamands viennent chez nous apprendre ce style italien qu'il a cherché si laborieusement à perdre, comme s'il était mauvais⁹ ? »

L'attitude adoptée par Dürer envers la culture figurative italienne lors de ses voyages à Venise montre d'ailleurs qu'il ne s'agissait pas là que d'un préjugé italo-centrique de la part de Vasari.

Dans le cas de Pontormo, le choix de la périphérie s'accompagne d'une véritable auto-exclusion matérielle du groupe de ses amis et collègues peintres – phénomène qui apparaît dans son *Journal* comme dans ce que raconte Vasari. Dans d'autres cas, l'on se trouve face à une périphérisation soit douloureusement

8. R. Longhi, « Officina ferrarese », *Opere complete di Roberto Longhi*, V. Florence, 1956, p. 151.

9. *Le opere di G. Vasari...*, op. cit., VI, p. 267.

subie, soit délibérément acceptée. Mais le problème ne s'épuise pas dans les cas de résistance d'individus qui, face à un centre qui ne laisse plus place à la diversité, parviennent à trouver dans l'aire périphérique un débouché, voire une simple possibilité de survie. Il doit être envisagé dans une perspective plus large, jusqu'à inclure les cas où l'« écart », la solution alternative, l'opposition à certains modèles représentent l'attitude qui prévaut dans une aire entière.

La résistance au modèle

Dans la reconstruction de la cathédrale de Chartres, détruite par un incendie en juin 1194, un maître inconnu employa des solutions spectaculairement nouvelles : il unifia et standardisa les supports et réduisit au maximum la tridimensionnalité des parois en éliminant les tribunes et en atténuant toutes les allusions à la profondeur. Le modèle d'écran bidimensionnel ainsi créé ouvrait la voie à l'enveloppe diaphane qui devait recevoir des applications exceptionnelles au cours du XIII^e siècle en Île-de-France. Mais un certain nombre d'architectes, qui travaillaient entre la Bourgogne, le bassin lémanique et la vallée du Rhône, n'acceptèrent pas cette solution et en proposèrent d'autres, ou plutôt – si l'on néglige les différences contingentes – une autre. Face à cette situation, les historiens de l'architecture ont continué pendant des générations à parler de retard ; et l'on ne s'est aperçu qu'assez récemment qu'il s'agissait en fait de résistance, et de résistance cohérente¹⁰.

Résistance et retard sont évidemment des phénomènes bien différents, l'un actif, l'autre passif, et subordonné. En outre, la solution des opposants à Chartres ne s'appuyait pas simplement sur des modèles plus anciens ; il s'agissait plutôt de l'élaboration extrêmement originale d'une sorte de seconde paroi, légère et ajourée, placée devant la première, et qui permettait de récupérer au niveau de la perception les effets de la paroi tridimensionnelle. Cette proposition concurrente tentait ainsi de conserver, en les transformant, des éléments que la nouvelle solution chartreuse éliminait. Ce fut celle-ci qui l'emporta, grâce à la position centrale que l'Île-de-France vint à assumer sur les plans politique, économique et culturel.

10. J. Bony, « The Resistance to Chartres in Early Thirteenth-Century Architecture », *The Journal of the British Archaeology Association*, XX-XXI, 1957-1958, p. 35-52.

En matière politique, littéraire ou artistique : car ce dernier domaine représente une composante essentielle de l'identité municipale dont parle Carlo Dionisotti. C'est donc tout le contraire d'une périphérie amorphe et indifférenciée qui fournit aux « écarts » leur base territoriale.

L'écart avignonnais et les régions frontalières

L'un de ces peintres rebelles, le Maître du Codex de saint Georges, devait chercher un point d'appui à Avignon. Parler d'Avignon, au *xiv^e* siècle siège de la cour papale, comme d'une périphérie serait évidemment absurde. Cependant, si la ville prit tout d'un coup une importance indiscutable sur les plans économique, politique et religieux, elle appartint pour un certain temps, du point de vue artistique, à ceux qui la prenaient. En peinture, ce furent des Italiens, siennois ou florentins comme Simone Martini ou le Maître du Codex de saint Georges ; mais l'absence d'une tradition contraignante favorisa le développement d'une production assez éloignée des canons et des schèmes habituels dans les principaux centres italiens. C'est ainsi que peuvent s'expliquer le succès exceptionnel et le langage extraordinairement personnel d'un artiste comme Matteo Giovannetti de Viterbe, excentrique par la culture comme par la naissance, et qui devint le peintre des papes pour plus de vingt ans. Car certaines de ses propositions n'auraient jamais été acceptées dans un milieu où opérerait une forte tradition. L'on peut en voir une confirmation dans le fait que les « écarts » de Giovannetti, qui avaient été très bien accueillis dans la nouvelle capitale papale et avaient eu un impact important au niveau européen, se virent ensuite occultés par une tradition historiographique née et développée à Florence, et portée en conséquence à adopter et à célébrer des canons et des normes plus orthodoxes. Le nom même du peintre de Viterbe disparut jusqu'à la fin du *xix^e* siècle, et quand on le retrouva dans les archives vaticanes, ses œuvres ne manquèrent pas de susciter une profonde méfiance.

Les solutions avignonnaises présentaient en effet, par rapport aux habitudes artistiques de Florence et de Sienne, des différences substantielles ; la symétrie, l'équilibre, la distribution des mise en page des scènes, les visages et les expressions des personnages y subissaient des modifications sensibles, voire des déformations dont l'on s'accorde désormais cependant à reconnaître qu'elles allaient constituer le point de départ de la peinture du gothique international.

Ces « écarts », qui devaient ainsi fournir à la peinture européenne une ouverture en direction de l'avenir, furent possibles à Avignon pour plusieurs raisons

Or si nous revenons en Italie, et plus précisément à la Florence du début du *xiv^e* siècle, nous nous trouvons face à des solutions de résistance, à des propositions concurrentes, enfin à une périphérisation de ces solutions et de ces positions qui ne sont pas sans rapports avec le cas de la résistance à Chartres.

Les solutions proposées par Giotto dans le domaine de la peinture avaient eu un caractère encore plus radicalement novateur que celles avancées par le maître de Chartres. Avec Giotto, en effet, était né à Florence un nouveau paradigme, qui avait brusquement modifié la situation et relégué d'un seul coup dans les marges de la constellation artistique ceux qui n'y adhéraient pas.

Nous utilisons ici l'expression « nouveau paradigme » en empruntant le sens que lui a donné l'histoire des sciences¹¹ pour désigner l'émergence d'un langage non seulement nouveau, mais si prestigieux qu'il s'impose comme norme et exerce une action inhibitrice sur ceux qui, pour une raison ou une autre, en sont exclus. [...]

Quand s'impose dans un centre un système de formes et de schèmes qui, recevant l'appui d'un puissant groupe de commanditaires, en vient à déterminer les demandes et les attentes du public, les artistes qui ne souscrivent pas à ce système doivent soit s'y soumettre, soit s'expatrier vers des situations culturelles moins contraignantes. C'est précisément au moment où les tendances « irrégulières » disparaissent de Florence que cessent les mentions de l'activité de Buffalmacco dans la ville, tandis qu'il se met à apparaître dans d'autres centres. Représentant une ligne d'« écart » par rapport à celle de Giotto, Buffalmacco se voit donc contraint au cours de la troisième décennie du *xiv^e* siècle de quitter le centre le plus prestigieux pour travailler à Arezzo, Pise et Bologne ; de même, une fronde « expressionniste » est accueillie et trouve à se développer à Pistoia.

Il faut rappeler ici le cadre géographique de ces vicissitudes : « [...] une Italie municipale, mais non régionale, qui a existé indomptée pendant des siècles ; trop vigoureuse et rude à la fois pour se satisfaire d'elle-même dans son état sauvage, pour pouvoir se renfermer dans sa coquille ; et pour accepter une soumission docile, en matière politique ou littéraire, à la région et à la nation¹² ».

11. Cf. T. S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1970.

12. C. Dionisotti, « Culture regionali e letteratura nazionale in Italia », *Lettere italiane*, XXII, 1970, p. 137.

et, en premier lieu, grâce au changement de commanditaires et de public qui s'y était opéré. Du début du siècle aux années 1340-1350, la physionomie de la cour papale avait en effet profondément évolué.

Le pape et la majorité des cardinaux provenaient désormais de la France méridionale : quant au public qui avait accès au palais, il était des plus hétérogènes. Les artistes eux-mêmes se trouvaient à Avignon dans des conditions bien différentes de celles alors courantes en Italie. Les équipes qui travaillaient sous la direction de Matteo Giovannetti comprenaient en effet, outre des Toscans de diverses origines, des artistes de Viterbe, des Parmesans, des Piémontais, des Provençaux, des Lyonnais, des Anglais et des Allemands. Enfin, le réseau des références artistiques possibles incluait des exemples gothiques de maîtres de la France du Nord ou d'Angleterre, et une culture figurative occitane qui, bien qu'en grave déclin à la suite de la guerre contre les Albigeois, n'en subsistait pas moins. Tous ces éléments faisaient d'Avignon dans ces années un cas de « double périphérie » artistique : dans le déclin de la culture occitane, les références majeures étaient en effet d'une part la peinture de l'Italie centrale, et de l'autre le dessin gothique du Nord.

Il ne s'agit pas là d'un phénomène isolé. À plusieurs reprises, les régions frontalières italiennes se sont trouvées dans des situations analogues ; et la situation de « double périphérie » propre à ces marches a même pu contribuer à la naissance de zones charnières, lieux de rencontre de cultures différentes et d'élaboration d'expériences originales. Tel fut le cas du Piémont alpin sous le duc Amédée VIII, au début du x^e siècle, quand grâce à l'alliance d'artistes d'origines culturelles différentes – Italiens, Bourguignons, Haut-Rhénans – cette aire devint un haut-lieu du gothique international.

Pour beaucoup de centres et de régions d'Italie, le langage du gothique tardif a représenté un dernier moment d'intégration, d'homogénéité, de participation sur un pied d'égalité à la production artistique. [...]

La domination symbolique

L'on sait que les images peuvent servir d'instruments de persuasion et de domination dans les rapports, jamais pacifiques, entre centre et périphérie. Leur emploi peut être direct, s'il s'agit par exemple de la mise en valeur de l'effigie du souverain et de ses armes. Il suffira d'évoquer à ce propos l'usage fait de ses portraits par le pape Boniface VIII pour sanctionner la domination de l'Église et

son pouvoir personnel, d'Orvieto à Bologne et Anagni ; la statue équestre d'Azzone Visconti, dominant sujets et fidèles du sommet de l'autel principal de San Giovanni à Conca ; les armes peintes et effacées sur les portes des villes au gré des changements de pouvoir ; enfin les dispositifs construits pour les entrées triomphales, célébrant la puissance et la magnanimité du seigneur.

Mais l'utilisation des images est souvent plus indirecte et s'intègre dans un discours politique plus complexe. Ici aussi, les exemples ne manquent pas, des entreprises des Lombards peintes au palais de Théodolinde à Monza, aux Pères de l'Église que Martin I^{er} fit représenter sur les parois de Santa Maria Antiqua après le concile de Latran (649), afin de combattre l'hérésie monothélite soutenue par Constantinople, pour finir avec les scènes du Risorgimento peintes par Cesare Maccari, Amos Cassioli et d'autres dans la salle Victor-Emmanuel du Palazzo Pubblico de Sienne, ou avec des épisodes encore plus récents dont la production artistique de la période fasciste fournit d'innombrables exemples.

Il est d'autres cas où c'est dans les heurts stylistiques qu'il faut déchiffrer les conflits politiques, en recherchant comment un certain style et certaines formes de représentation ont pu être imposés. L'étude de la croix de Ruthwell et des chapiteaux de Santo Domingo de Silos a ainsi révélé l'existence de véritables batailles symboliques au cours du Moyen Âge, dans lesquelles des styles nouveaux, soutenus par une autorité politique et religieuse, furent imposés contre la résistance de cultures autochtones¹³.

L'adoption forcée de modèles stylistiques et iconographiques provenant du centre ; l'élaboration par celui-ci de codes stylistiques différenciés valides les uns pour la métropole, les autres pour la périphérie ; le pillage des biens symboliques des pays soumis ; l'exode des meilleurs talents de la périphérie vers le centre, et le reflux vers celle-ci de produits à haut potentiel symbolique : tels sont les formes et les épisodes dans lesquels se manifestent ces modes de domination. Faute de pouvoir les examiner de manière plus détaillée et structurée, nous nous bornerons ici à donner des exemples de cas et de problèmes au gré d'une sorte d'énumération typologique.

¹³ M. Schapiro, « The Religious Meaning of the Ruthwell Cross », *The Art Bulletin*, XXVI, 1944, p. 232-245 ; également, « From Mozarabic to Romanesque in Silos », *The Art Bulletin*, XXI, 1939, p. 312-374, repris dans M. Schapiro, *Selected Papers. Romanesque Art*, New York, 1977, p. 28 sq.

L'on peut ainsi s'attacher aux positions des éléments constitutifs du champ artistique : les œuvres, les artistes, les commanditaires, le public. Ce dernier tend à faire figure d'élément stable auprès des constantes modifications qui affectent les trois autres ; mais c'est aussi qu'il est le moins étudié, et donc le plus insaisissable : notre enquête portera donc surtout sur les autres éléments, et avant tout sur les œuvres.

Les situations que nous pouvons distinguer ici à leur propos vont du phénomène totalement négatif de la destruction, véritable degré zéro de l'échelle, jusqu'à l'envoi à la périphérie d'œuvres de très haut niveau.

Nous ne nous arrêterons pas longtemps sur ce que nous avons appelé le « degré zéro » : les destructions dues à des conflits entre centre et périphérie peuvent appartenir *grosso modo* à deux types, selon qu'elles proviennent directement de la volonté d'éliminer les témoignages de la culture d'une aire soumise, ou qu'elles sont dues au peu de cas que ces aires elles-mêmes font de leur ancienne culture. [...]

La dynamique des œuvres

Nous pouvons également distinguer plusieurs types parmi les envois d'œuvres d'art effectués par le centre vers la périphérie.

Prenons comme exemple le cas de Massa Maritima au cours du *xv^e* siècle. Les œuvres importées de Sienne y servirent d'instruments de pénétration de la culture siennoise, devançant l'assujettissement définitif de la ville qui eut lieu en 1336. En effet, les premières décennies du *xiv^e* siècle y sont entièrement dominées par une série d'importantes commandes artistiques confiées à des artistes siennois : la grande icône destinée à l'autel principal de la cathédrale, œuvre inspirée de la *Maestà* de Duccio et certainement exécutée dans l'atelier du grand artiste siennois ; l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture gothique italienne, l'arche de San Cerbone ; et quelques années plus tard, mais encore avant la conquête siennoise, la *Maestà* exécutée par Ambrogio Lorenzetti.

Une riche cité minière se voit donc destiner des œuvres qui sont parmi les plus importantes de l'art siennois, et apparaît ainsi totalement dominée par Sienne avant même que celle-ci ne s'en approprie le contrôle politique. Contrairement à d'autres centres comme Volterra et San Gimignano, l'opulente Massa Maritima, en dépit de l'ampleur de ses commandes, ne connut jamais de tradition artistique autonome et subit l'hégémonie d'une culture étrangère, imposée

à coups d'œuvres d'une qualité exceptionnelle, et anticipant la domination politique. [...]

La dynamique des artistes

Les artistes peuvent [...] se déplacer, parallèlement aux œuvres mais souvent, comme on le verra, en sens inverse. Il faut cependant distinguer entre les diverses situations. L'étendue de la domination vénitienne, par exemple, ne semble pas avoir conduit à un assujettissement culturel généralisé. [...]

L'attrance exercée sur les artistes originaires des zones périphériques par les centres détenteurs de l'hégémonie politique a toujours été très forte. La liste des artistes qui ont pris ainsi le chemin d'une capitale est trop longue pour que nous la détaillions ici : nous mentionnerons seulement le cas de Niccolò di Lombarduccio de Vico, l'un des artistes majeurs travaillant en Ligurie au *xv^e* siècle, qui était originaire de la Corse et connu pour cette raison sous le nom de Niccolò Corso ; et ceux des deux plus célèbres émigrants siciliens, Antonello da Messina et Francesco Juvarrà, à qui la Venise de la fin du *xv^e* siècle et le Turin du début du *xviii^e* fournirent les bases d'une diffusion italienne, voire européenne de leurs modèles.

Des circonstances différentes poussèrent parfois les artistes à fuir au contraire le centre politique. C'est ainsi qu'une grande partie des peintres de Pise quittèrent la ville pour Gênes après qu'elle fut conquise par Florence – contrairement à ce qui s'était passé dans les centres de la terre ferme occupés par Venise. Leur nombre était tel qu'une assemblée de la confrérie des artistes de Gênes – à laquelle trois des vingt participants seulement étaient génois et au moins neuf pisans – décida en 1415 de modifier ses statuts de manière à favoriser les maîtres étrangers qui venaient travailler dans la ville¹⁴.

Un autre cas que cette typologie sommaire doit prendre en considération est celui dans lequel des artistes se déplacent d'un centre vers une aire qui, plus que périphérique, pourrait être qualifiée de subordonnée. [...]

La dynamique des commanditaires

Restent les commanditaires. À leur propos comme à celui des œuvres, nous pouvons fixer un degré zéro de l'échelle, celui qui voit la mise à l'écart totale d'un

14. F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, II, Gênes, 1870, p. 210.

groupe de commanditaires. C'est ce qui arrive à Casale Monferrato, lorsque Guglielmo Gonzaga, succédant à l'ancienne dynastie des Paléologues, fait un objectif politique de la liquidation de certains groupes sociaux urbains et d'une tradition picturale qu'il récupérera ensuite, mais dans une direction radicalement différente¹⁵. Des cas semblables ont pu se présenter à Urbino et dans d'autres centres italiens.

Un autre cas est constitué par les commanditaires qui, provenant d'un centre important, laissent des traces de leur passage dans la périphérie. Il s'agit d'évêques, de lieutenants, de gouverneurs ou d'abbés commanditaires qui se plaisent à commander pour leur siège temporaire des œuvres destinées à révéler leur origine, leurs voyages, le niveau de leur position sociale et culturelle. Les résultats d'un tel mécénat font un peu figure de météores, coupés de tout contexte, de tout développement et de toute attente dans la région où ils sont envoyés. [...]

Il est encore d'autres situations : ainsi celle où des commanditaires périphériques témoignent à travers leurs choix artistiques de leur subordination culturelle à l'égard du centre. Les commandés des Sangineto, seigneurs d'Altomonte, en fournissent un exemple typique, et très symptomatique des structures féodales de régions telles que la Calabre. Filippo di Sangineto, traversant en 1326 la Toscane à la suite de Carlo de Calabre, commande un *Saint Ladislas* à Simone Martini et un polyptyque à Bernardo Daddi. Plus tard, un autre membre de la même famille, qui se trouve cette fois à la remorque des choix de Ladislao di Durazzo, commande à Naples un polyptyque avec des histoires de la Passion au maître anonyme dit d'Antonio et Onofrio Penna. Dans les deux cas, les choix des Sangineto se modèlent sur ceux des Anjou de Naples, et dans les deux cas (les œuvres commandées trouvent place dans l'église d'Altomonte, siège du pouvoir féodal où se trouve une concentration remarquable de symboles culturels, en regard du désert constitué par le territoire qui l'entoure. Cette disparité dans la distribution des biens culturels et leur hétérogénéité dénoncent une situation qui n'est pas seulement périphérique mais véritablement coloniale. [...])

[traduit de l'italien par Dario Gamboni]

15. G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Turin, 1970.