



Le cas SIGNORELLI

PAR EMMANUEL DAYDÉ



Luca Signorelli. *Saint Georges et le dragon.*

1494 - 1502, huile sur bois, 55 x 77 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

RÉTROSPECTIVE À LA GALLERIA NAZIONALE DELL'UMBRIA, PÉROUSE.
FRESQUES ET RESTAURATION DU RETABLE DE PACIANO AU DUOMO D'ORVIETO.
PORTRAITS DES VITELLI AU PALAZZO VITELLI ALLA CANNONIERA, CITTA DI CASTELLO.
DU 21 AVRIL AU 26 AOÛT 2012.

Luca Signorelli - « de ingegno et spirito pelegrino » (une invention originale et capricieuse).
Commissariat : Fabio De Chirico, Vittoria Garibaldi, Tom Henry et Francesco Federico.

Pour Giovanni Santi, peintre de second rang mais père de Raphaël et poète averti, cela ne faisait aucun doute : dans l'Italie des années 1470, au sein de la jeune génération montante d'artistes, Luca Signorelli possédait « une invention originale et capricieuse », qui le mettait au coude à coude avec Sandro Botticelli

et Filippino Lippi, et même avec Léonard de Vinci et Pietro Vannucci (dit Le Pérugin), tous deux déjà « égaux en âge et en renommée ». Son jugement, exprimé dans sa *Cronata rimata* dédiée au célèbre condottiere Frédéric de Montefeltre, semble d'ailleurs corroboré par le pape Sixte IV, dès le 27 octobre 1481. Lorsque ce jour-là, ce sulfureux Pape – qui autorisait, dit-on, la sodomie pendant les périodes de grandes chaleurs – fait appel à six artistes pour décorer de scènes bibliques les murs latéraux de la Chapelle Sixtine, il retient Signorelli, Botticelli et Le Pérugin parmi cette équipe ombrienne-toscane. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, Degas fait encore avec enthousiasme le voyage à Orvieto pour découvrir les fresques sur la fin des temps de Signorelli. Le jeune homme s'avoue littéralement frappé de stupeur devant ces nus diaboliques, « pleins de bruit et d'agitation », qu'il copie avec avidité, et dont il s'inspire pour figurer les femmes violentées de son énigmatique *Scène de guerre au Moyen Âge* de 1865. Mais dès la fin du XIX^e siècle, alors qu'il se souvient d'avoir admiré les fresques d'Orvieto et que l'autoportrait du peintre (dans un coin de l'une de ses peintures) – le visage grave, les mains croisées – lui apparaît encore « avec une grande vivacité sensorielle », Sigmund Freud s'avère incapable de retrouver le nom de l'artiste, sans cesse oblitéré par celui de Botticelli. « Quelles influences m'avaient donc fait oublier (pendant plusieurs jours) le nom de Signorelli qui m'était si familier et qui s'imprime si facilement dans la mémoire ? se demande Freud. Et quelles voies avaient conduit à son remplacement par le nom de Botticelli ? » Tout à sa prospection de l'inconscient, l'inventeur de la psychanalyse en vient à traiter ce phénomène d'oubliance comme le refoulement d'un souvenir, lié à la mort, la jouissance sexuelle et à →



Pietro di Galeotto.

La Flagellation.

Sodalizio Braccio Forte Braccio, Perouse.



Élève de Piero de la Francesca.

Vierge à l'Enfant.

1465 – 1475, tempera sur bois. Fondation Cini, Venise.



Luca Signorelli.

Femme avec enfant et un nu masculin.

1488-1489, huile sur toile, 68 x 42 cm.

Musée d'art de Toledo, Ohio.



Luca Signorelli.

Deux nus masculins.

1488-1489, huile sur toile, 68 x 42 cm.

Musée d'art de Toledo, Ohio.

deux « Signor(i) », rencontrés lors de ses vacances d'été 1898. Au-delà du mécanisme psychique de l'oubliance, l'amnésie du savant viennois – et le rejet implicite de Signorelli que cela contient – pourrait bien concerner celle des temps modernes tout entier. Pour la critique contemporaine, la première place concédée à Signorelli au XV^e siècle doit être ramenée à de plus justes proportions, du fait « de ses baisses de qualité déconcertantes et de ses graves lacunes en matière d'authenticité poétique et de moralité artistique » (Antonio Paolucci), rien de moins.

La faute de cette dégringolade dans le jugement porté sur son œuvre en revient, sans doute bien malgré lui, à Giorgio Vasari. Dans la seconde édition de ses célèbres *Vies d'artistes*, l'historien de l'art de la Renaissance s'avoue certes très bien disposé envers celui qu'il appelle son grand oncle, un « bon vieux, courtois et de bonne mine », qui convainc son père d'apprendre au petit Giorgio de huit ans à dessiner

et qui lui adresse ses mots ultimes : « Travaille, petit cousin »... Tout à ses tendres souvenirs, Vasari suggère alors que le « caractère terrible » de Signorelli annoncerait celui de Michel-Ange, tout comme l'art angélique du Pérugin préfigurerait celui de Raphaël. Et voilà nos deux éminents artistes ombriens, tous deux issus de l'atelier avant-gardiste de Piero della Francesca, réduits à l'état de simples précurseurs, artistes sans autre forme d'originalité que celle d'avoir permis l'accouchement de deux génies. Des ersatz populaires, auxquels la comparaison avec les grands romains va être fatale. Le premier biographe de Signorelli n'a pourtant pas complètement tort. L'art du nu tragique, survitaminé et quelque peu « hérétique » de Michel-Ange ne demeure pas sans lien avec les corps longilignes et érotiques du Pérugin ni surtout avec les musculatures scandaleusement anatomiques de Signorelli. L'ombrageux Michel-Ange a d'ailleurs copié *l'Apocalypse* de Signorelli

avant de livrer son propre *Jugement Dernier*. À leur façon, l'impur Signorelli et le pur Pérugin, les « plus modernes des peintres traditionnels » (comme les a qualifiés Lionello Venturi), ont joué dans l'histoire de la Renaissance les rôles respectifs de l'ange et du démon. Au sein d'une autre Renaissance, qualifiée d'« obscure » par Roberto Longhi, qui userait des lumières de la raison pour mieux les livrer aux ombres du sentiment, Luca l'obscur introduit des accents violents nouveaux, des éclairages dramatiques, des contrastes de couleurs et des anatomies pathétiques jamais vues. Il rompt progressivement avec le style dur et coupant de la première manière florentine mais aussi avec l'art pondéré, souvent associé aux délicats Ombriens. Bien que né en 1445 à Cortone, à la limite orientale de la Toscane, Signorelli agit comme un trait d'union entre la lointaine Florence et l'Ombrie toute proche, où il exécute ses plus grands chefs-d'œuvre, à Pérouse, à Orvieto ou à Citta di Castello, trois villes qui lui rendent aujourd'hui hommage en une triple rétrospective – une aventure jamais tentée depuis 1953.

Attiré tout d'abord à Urbino, dans la région des Marches, par le laboratoire raffiné qu'y entretient Piero della Francesca, Signorelli retient de l'enseignement savant de ce maître du silence une esthétique toute théâtrale et une habileté particulière à rendre « l'éclat des armes et les reflets de lumière », qui le font déjà traiter d'excentrique. Dans ses premières peintures, si sa main se confond, parfois de façon presque mimétique, avec celle de Piero, puis se partage – comme à la Sixtine – avec celle du moine camaldule Bartolomeo della Gatta, elle acquiert vite une orientation virile et une énergie roborative, immédiatement reconnaissables. Synthèse de ses recherches à l'aube de sa maturité, le *Retable de Saint Onofrio*, que Signorelli réalise pour la cathédrale de Pérouse en 1484, emprunte certes la monumentalité apaisée de sa Vierge et de son évêque lisant à Piero, la majesté de son saint Laurent à Lippi et la délicatesse de son ange musicien à Botticelli. Tout comme il reprend, avec son saint Jean, le geste de la main sur le cœur, caractéristique du sentimentalisme du Pérugin. Cet imposant retable va même jusqu'à citer le vase de fleurs du *Triptyque Portinari* du Flamand Hugo van der Goes, installé en grande pompe au-dessus du maître-autel de San Egidio à Florence l'année précédente. On ne saurait cependant reprocher à Luca sa prodigieuse macération d'influences, puisqu'il l'intègre à sa propre hygiène poétique. Car la lumineuse arrogance sculpturale de l'ensemble, tout comme le corps de bronze tordu de l'ermite du désert saint Onuphre, formidable vieillard nu à la barbe blanche ondulée et aux longs cheveux blancs tombants, indiquent une force torturée nouvelle, qui donne naissance à l'art sauvage du seul Signorelli. La *Madone Médicis*, que l'artiste offre en cadeau à Laurent le Magnifique en 1490, porte cette esthétique virile à une première acmé. Le Cortonais virtuose commence par installer la Vierge dans un pré fleuri



Luca Signorelli.
Annunciazione.
 1491, huile sur toile, 258 x 190 cm.
 Pinacoteca civile, Volterra.

aux couleurs sourdes, digne de la *Vierge aux rochers* de Léonard, en train de tendre ses mains vers son fils, pour l'aider à accompagner ses premiers pas. L'artiste témoigne ensuite de ses préoccupations intellectuelles et de son goût pour le néo-platonisme, que développe alors Marsile Ficin à la cour des Médicis, en figurant en arrière plan d'énigmatiques jeunes athlètes nus, parfois identifiés comme étant des allégories de vertus ascétiques. Impossible de ne pas songer ici au *Tondo Doni* que Michel-Ange réalisera près de 15 ans plus tard à Florence, entre 1503 et 1504, où la Vierge se retournant pour prendre son fils dans ses bras est affublée derrière elle d'insolents *ignudi*, des jeunes gens nus censés personnifier le paganisme et l'Ancien Testament. Loin d'être un petit provincial talentueux mal dégrossi monté à la capitale, et ne se contentant pas d'être un illustrateur hors-pair, Signorelli est un artiste à la fois expressionniste et conceptuel, un athlète du →



Piero della Francesca.
Notre-Dame de Senigallia.
 Vers 1474, huile sur toile, 61 x 53 cm.
 Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

corps et de l'esprit, qui confère à la nudité farouche de ses figures un caractère allégorique, élégiaque et mélancolique. Signorelli le sage, qui fréquenta aussi bien les Médicis à Florence que les Vitelli à Citta di Castello, qui fut l'ami de Bramante, qui « prenait goût à être bien habillé » (Vasari) et qui devait occuper par la suite des charges importantes dans l'administration municipale de Cortone, avait réussi à affirmer avec *l'Éducation de Pan* une véritable poétique antibotticellienne, d'une pensée austère, et d'un traitement sec, qui claquait dans l'air limpide de l'Italie centrale comme un coup de fouet. Malheureusement détruite à Berlin en 1945, cette prestigieuse commande de Laurent le Magnifique usait d'une ligne claire pour figurer un dieu de la nature bestial et solaire, environné de nus glorieux, qui témoignaient de la condition humaine : « une vision de rêve, s'extasiait Berenson, qui devance le romantisme de Poussin et celui de Gauguin ». Sur sa lancée « primitiviste », Signorelli produit encore avec brio une *Sainte Famille* sous forme de tondo, dite « du parti

Guelfe », où les personnages, titanesques, donnent l'impression de vouloir briser l'espace contraint du cercle, et une *Annonciation* échevelée pour Volterra, enflammée de lueurs pourpres et agitée de gestes d'une grande vivacité. Si l'on en croit la critique, avec la commande spectaculaire des grands cycles de fresques de Monte Olivetto en 1497 et d'Orvieto en 1500, Signorelli amorcerait paradoxalement son lent et inexorable déclin.

On ne peut que s'inscrire en faux devant de pareils commentaires, tant ils sont littéralement aveuglés par l'idée de progrès en art et de supériorité de l'harmonie sur le chaos. Propagateur d'une pseudo-Renaissance expressive, Signorelli n'utilise l'équilibre florentin que pour mieux le déséquilibrer. Dans les *Épisodes de la vie de saint Benoît* peints à fresque dans le grand cloître de Monte Oliveto Maggiore, en Toscane, il fait montre d'une fraîcheur tout ombrienne pour évoquer la chaleur de l'été, projetant des coups de lumières sur la campagne comme sur une humble cuisine. À l'opposé de ce pleinairisme raffiné, le cycle de *L'Antéchrist*, de *La Fin du monde*, de *La Résurrection de la chair*, des *Damnés*, des *Élus*, du *Paradis* et de *L'Enfer* de la chapelle San Brizio, qui reprend un programme inachevé conçu cinquante ans plus tôt par Fra Angelico au sein de la cathédrale d'Orvieto, exprime un tumulte catastrophique et cosmique, rutilant, asphyxiant, obsédant. On ne peut qu'être saisi devant ce maelström à la limite du désagréable. Mais, après tout, Marsile Ficin lui-même ne reconnaissait-il pas que « l'équilibre est subordonné à l'extase » ? Dans ses damnés hurlant de terreur, ses démons ricanant et mordant l'oreille, ses femmes nues battues et humiliées ou ses squelettes émergeant du sol, Signorelli le fou donne libre cours à ses visions sadiques les plus déchaînées. Dans les *Damnés* tout particulièrement, où, à l'égal d'un *Saint Georges et le dragon* contemporain, il multiplie les anatomies humaines saisies en raccourci, en plongée ou en élévation, selon des angles distordus, l'humour noir et le macabre le disputent à une invention salace et grotesque. Tel un metteur en scène satisfait du fantastique spectacle qu'il donne à voir (et l'on songe au metteur en scène polonais Tadeusz Kantor, qui, lors des reprises de *La classe morte*, se promenait en long et en large sur scène parmi ses acteurs), Signorelli se représente avec ostentation lui-même, tout habillé de noir, en guise de signature, au bord de la *Prédication de l'Antéchrist*. Comme si, affrontant la peinture en même temps que Satan et son représentant – l'antéchrist Savonarole qui l'avait chassé de Florence –, il les avait vaincus tous deux. Fasciné par la violence de l'annihilation du corps humain, Signorelli peut bien ensuite se servir du cadavre encore frais de son fils pour peindre une *Déploration du Christ* : son œuvre, définitivement, a vaincu la mort. ■



Luca Signorelli.
Vierge à l'Enfant.
1505-1507, huile sur toile, 52 x 48 cm.
Metropolitan Museum, New-York.