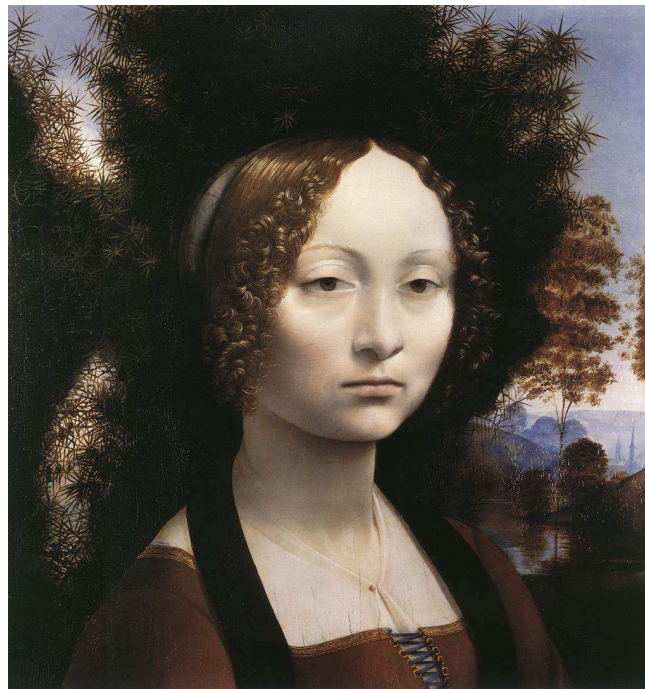


HISTOIRE DE L'ART

DEUXIEME PARTIE

LA RENAISSANCE



Jacques ROUVEYROL

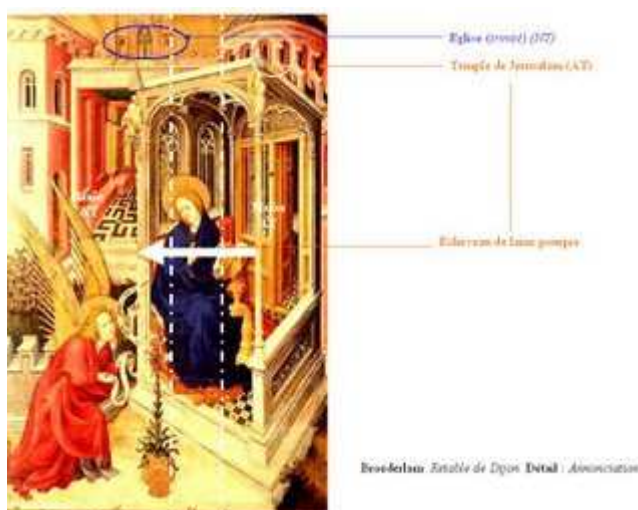
CHAPITRE 7 : LA RENAISSANCE DANS LE NORD, XV^oS (OU LES PRIMITIFS FLAMANDS).

Jacques ROUVEYROL

<http://elccarignanhistoiredelart1ereannee.blogspot.com/2009/02/sixieme-cours.html>

I. LES CODES

Le symbolisme, évident dans la représentation médiévale, se cache dans la Renaissance nordique. Tout demande à être interprété.



Ainsi : une fenêtre romane signifiera *l'Ancien Testament* ou Les temps anciens ou le Temps d'avant le temps : l'éternité du Royaume de Dieu. Une fenêtre gothique désignera le *Nouveau Testament* ou le temps actuel. Une fenêtre n'est donc jamais une fenêtre, mais un *signe*. Là encore, il faut *savoir lire*. Toute la difficulté vient de ce que ce symbolisme est *caché*.

II. LE MONDE COMME ALLEGORIE

La difficulté, dans une œuvre, c'est de savoir si tel ou tel objet ou élément du décor est un symbole VOULU par le peintre ou inventé par le commentateur.

Dans le symbolisme non complètement cohérent des premiers temps (Le Maître de Flémalle, par exemple : *Retable de Mérode*) le problème se pose en effet.

Il ne se pose plus ensuite avec des maîtres comme Jan (ou Hubert) Van Eyck.

L'interprétation des symboles de *La Vierge au Chancelier Rolin*, par exemple (ci-dessous),

fait apparaître que le portrait du Chancelier n'est pas celui d'un donateur, comme on pourrait d'abord le penser, mais l'âme de celui-ci (mort par conséquent) mis en présence de la Vierge dans la Cité de Dieu. En effet, où se trouve-t-on ? La vue est *nette* du premier plan à l'infini. Ce n'est pas celle d'un regard humain. Seul le regard de Dieu peut ainsi saisir la totalité du visible. Nous sommes donc dans la Cité de Dieu, non sur terre et le tableau ne représente pas la Vierge en Majesté avec *portrait du donateur* comme c'est souvent le cas.

Les trois arcs en plein cintre sont trois et romans. *Trois* : la trinité. *Roman* : les temps anciens, voire le temps d'avant le temps, l'éternité. Le Chancelier est donc mort et reçu en Paradis par la Vierge. Symbolisme caché sous l'apparence d'une scène immédiatement visible d'une autre manière Vierge en Majesté avec donateur).



Le personnage de la Vierge dans *La Vierge dans une Eglise* (aussi de Jan van Eyck, ci-dessous) n'est pas la Vierge ni l'église une église, mais l'*Eglise* dans un édicule qui est, lui-même, l'Idée de l'Eglise. Ce que seule une interprétation symbolique de l'œuvre fait apparaître.

La Vierge est en effet *trop grande* par rapport à l'édifice. Mais tout-à-fait dans les proportions de la classique *Eglise dans un édicule*. L'église elle-même n'est pas une église. La lumière

vient du nord (étant donnée l'orientation ordinaire de ce type d'édifice). Elle est donc autre chose. Quoi ? Etant donnée la disproportion de la Vierge, elle est l'*édicule* dans lequel est figurée l'Eglise.



De même, ce ne sont pas les époux Arnolfini à la veille de leur nuit de noces simplement que Van Eyck représente (ci-dessous), mais le tableau EST *un certificat de mariage* délivré par le peintre. Cela, seule l'interprétation de tous les symboles de l'œuvre permet de l'établir sans conteste.

Dans le miroir du fond ne se reflètent pas seulement les époux, mais (à la place que nous occupons comme spectateurs du tableau) le peintre lui-même et un autre personnage : *témoins* du mariage. La signature n'est pas le traditionnel "*Johanes van Eyck fecit*" (*Jan van Eyck l'a*

fait, ce tableau) mais "Johanes van Eyck fuit hic" (Jan van Eyck fut ici). L'ensemble des autres signes et symboles confirme.



III. L'ARS NOVA

1. L'Ars Nova, c'est une nouvelle manière de peindre qui voit le jour dans le Nord au XV^es.
2. La palette de couleurs s'élargit.
3. On utilise une peinture à l'huile, plus lumineuse, d'une intensité chromatique plus grande et plus proche du réel.
4. On parvient à donner une illusion de réalité au tableau. Mais une illusion qui ne trompe pas puisqu'elle se donne comme telle et comme à déchiffrer.

IV. VERS LA FIN DU SYMBOLISME

Les successeurs de Van Eyck (Rogier Van der Weyden, Petrus Christus, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, et les autres) vont peu à peu renoncer au symbolisme.

C'est le Moyen-Âge qui s'achève. Le monde cesse d'être l'Écriture du Créateur que l'artiste avait à déchiffrer. Il commence à s'affirmer dans son autonomie comme un « objet » (un objet) dont la science va avoir à s'emparer et qui aura besoin, pour être représenté, de nouvelles méthodes, de nouveaux dispositifs que la Renaissance italienne est déjà, aux XIV^e et XV^e siècles entrain de mettre au point de son côté.

CHAPITRE 8 : LA RENAISSANCE EN ITALIE (1) : LA PERSPECTIVE

I . LES DONNEES CULTURELLES

A. La culture médiévale relève d'une pensée symbolique. La Nature, le Monde sont l'expression de la pensée et de la volonté divines sous une forme matérielle. Cette forme matérielle cache (puisque la pensée est spirituelle) et révèle à la fois (parce que la forme matérielle a été façonnée par la pensée) cette pensée même. C'est cela : un *symbole*. Dans la culture médiévale, il n'y a donc que Dieu. La « *noix de Saint Victor* » est Dieu sous différentes apparences (voir plus haut).

La Renaissance évacue la pensée symbolique et prépare la pensée scientifique. Dieu et le Monde (ou la Nature) divorcent. Il va falloir penser le monde autrement.

B. Au XII^e siècle, tout le savoir est révélé. Le moyen de connaissance est la foi. Ni la raison, ni *a fortiori* les sens n'ont droit de cité.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, le fondement du savoir est révélé et relève de la foi. Mais, la raison ayant été donnée aux hommes par Dieu, elle doit contribuer à rendre ce savoir plus accessible à l'homme. La théologie (Saint Thomas d'Aquin en particulier) s'efforce de concilier les deux moyens de connaissance : la foi et la raison.

Les « sciences » ont des domaines « réservés » et échappent partiellement au contrôle de la foi.

C. Au XV^e siècle (spécialement en Italie), la pensée symbolique tend à disparaître au profit de la pensée scientifique qui étend son empire (Copernic, polonais, étudié en Italie : la Terre n'est pas le centre du monde. Galilée, bientôt : elle tourne sur elle-même et autour du soleil. Giordano Bruno, enfin : l'univers est infini) contre la religion.

Il faut donc pour représenter le monde un nouveau type de « pensée » et, pour les artistes, un nouveau dispositif de représentation. Ce sera : *la perspective*.

II. LA RECHERCHE DE LA PROFONDEUR

1 . La perspective *bifocale centralisée* : Ghiberti



2. La perspective *bifocale latéralisée* : Uccello



3. La perspective *convexe* : Fouquet



4. La perspective *monofocale* inventée à Florence entre 1420 et 1450

La dimension politique : *espace privé, espace public*. (Des Strozzi à Côme de Médicis). La place publique comme lieu de l'*historia*.

Lorsque Côme de Médicis rentre d'exil à Florence en 1434, il en chasse Palla Strozzi. Celui-ci avait fait peindre par Gentile da Fabriano l'*Adoration des Mages*, oeuvre prestigieuse appartenant au pur gothique international : peinture luxueuse mais d'un désordre narratif complexe. Il faut à Côme, pour affirmer sa différence, *un autre art* aux caractéristiques opposées : un art sobre et simple. Du moins pour les lieux publics (car pour le privé, par exemple sa chapelle au palais Medici-Riccardi, il donne dans le même gothique international avec Benozzo Gozzoli). Un art *ré-publicain*. Or, c'est précisément ce que permet la *perspective*. Selon Alberti, la perspective construit d'abord un *lieu public* (une place) sur lequel se déroule une *historia* (sur lequel se fait l'Histoire).

L'essor de la perspective est lié, certes pas uniquement mais certainement, à ce bouleversement politique à Florence.



(Masolino & Lippi Eglise du Carmine)

III. SENS ET CONDITIONS DE LA PERSPECTIVE

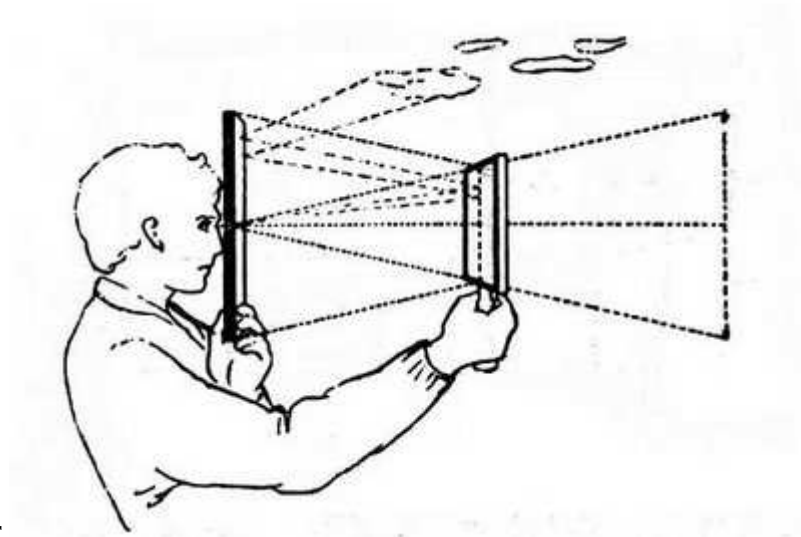
1. La *Construzione legitima*

La perspective est également nommée *construzione legitima*, *construction légitime*. C'est dire qu'elle passe pour une vision *objective*, *réaliste* du monde.

C'est le sens du *tableau de verre* d'Alberti. Sur la plaque de verre, c'est le réel lui-même qui vient s'inscrire pour l'oeil situé au sommet de la *pyramide visuelle*



Ou le sens, aussi, de la *tavoletta* de Brunelleschi. Le Baptistère de Florence se reflète "tel qu'il



est" dans le miroir.

2. Le monde sans Dieu (Panofsky)

Avec la perspective, c'est l'infini qui entre dans le monde. Il était jusque là réservé à Dieu, transcendant. Voici que, entré dans le monde, il fait qu'on peut se passer de Dieu.

En effet, les lignes de fuite qui se rejoignent *pour notre vision* à l'horizon sont en réalité parallèles et, comme telles, ne se rejoignent qu'à l'infini. La perspective, si elle ne *figure* pas l'infini en est la *suggestion*.

3. Une nouvelle vision du monde centrée sur le sujet (Francastel)

Avec la perspective, c'est le *sujet* de la vision qui devient le centre du monde. Le visible ne se rend visible qu'à partir du *point de vue* (sommet de la pyramide visuelle). Le monde devient une scène sur laquelle l'homme, comme sujet, c'est-à-dire comme *acteur* (de la vision) occupe la place centrale, les *objets* ne se donnant que *par rapport* au regard qu'il porte sur eux (ce qui contredit la croyance en l'*objectivité* de la perception perspective).

4. Une vision du monde commensurable à l'homme (Arasse)

Avec la perspective, le monde devient *commensurable* à l'homme. On revient aux prétentions du vieux Protagoras tant critiqué par Platon et la théologie chrétienne: "l'homme est la mesure de toutes choses". Ainsi la taille apparente des objets diminue-t-elle, de façon proportionnelle, en fonction de la distance par rapport au sujet humain que les perçoit.

5. Réfutation de la croyance en l'objectivité de la vision perspective.

- Il s'agit d'abord d'une vision *cyclopéenne*. La perspective suppose *un* oeil.

-En outre, une vision *objective* ne pourrait être que celle de Dieu (Van Eyck, *La Vierge au Chancelier Rolin* : vision nette, on l'a vu, du premier plan à l'infini découvrant les choses telles qu'elles sont; Bruegel, *Jeux d'Enfants* : vision panoptique qui, en plongée, répertorie de façon exhaustive *tous* les jeux).

-La *Tavoletta*, ensuite, n'exprime évidemment que le point de vue du sujet placé à tel endroit sous le porche du Duomo faisant face au Baptistère. Vision par conséquent rigoureusement *subjective*.

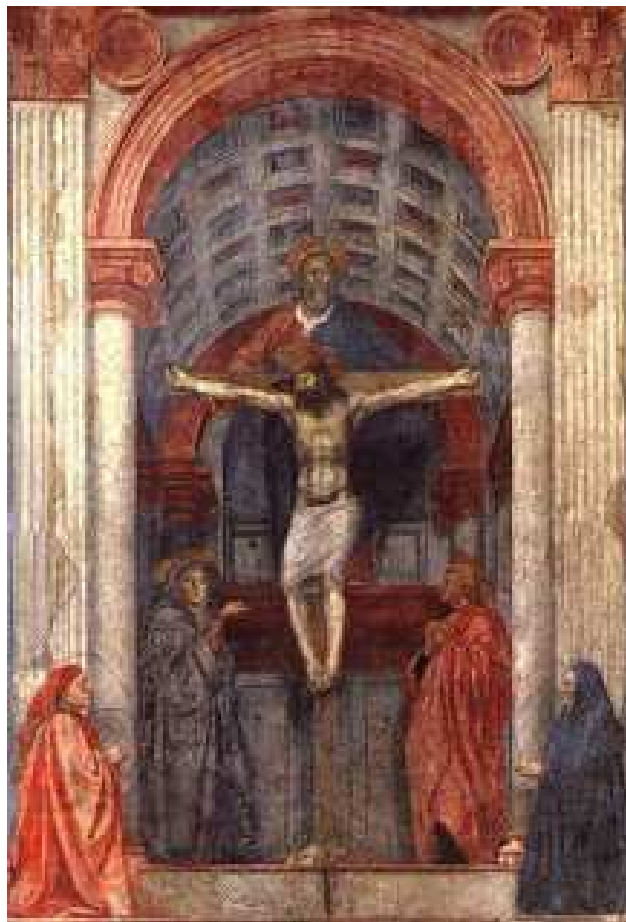
-Par ailleurs, contrairement à ce qu'on pourrait penser, la perspective n'est pas là pour rendre exactement l'architecture puisque, au contraire, c'est l'architecture qui a dérivé de la peinture à la Renaissance.

-La perspective n'est en outre pas inventée pour *rendre la profondeur*. D'autres procédés sont utilisés parallèlement : - La *ségrégation des plans*, - La *veduta*. La perspective n'est qu'un procédé parmi d'autres.

Nous allons voir, d'ailleurs, qu'elle n'est pas exempte d'anomalies et, surtout, que ces anomalies loin d'être des manifestations de maladresse sont *voulues* par les artistes (Cf. Daniel Arrasse *L'Annonciation italienne*)

IV. LES « ANOMALIES » PERSPECTIVES

1. La Trinité de Masaccio



Les lois de la perspective ordonnent cette composition. Seuls la croix et le corps du Christ y échappent. Quel est le sens de cette anomalie ? N'est-ce pas dire que l'être qui se trouve suspendu à cette croix *n'est pas de ce monde* ? Qu'il ne se trouve pas soumis *aux mêmes lois* ?

2. Les annonces italiennes

Daniel Arrasse remarque qu'un grand nombre d'annonciations italiennes présente de semblables anomalies. Celle de Domenico Veneziano, ci-dessous, présente la curieuse particularité de montrer, à son point de fuite, une poignée de porte disproportionnée.

Domenico Veneziano



Dans cette *Annonciation* de Fra Angelico, le point de fuite se situe ... *en avant* : sur la colonne médiane, empêchant le regard de profiter de la profondeur normalement générée par la fuite des lignes.



Dans cette autre *Annonciation* de Lorenzetti, la perspective ne fonctionne semble-t-il que dans la partie inférieure, carrelée, du panneau. Toute la partie supérieure, dorée, semble ignorer même le fait qu'un objet peut en cacher, ne serait-ce que partiellement, un autre. Ainsi, *devant* le texte écrit : "*non est impossibile*" devrait passer une aile de l'ange et la colonne. Or, le texte s'interrompt à chaque "obstacle" pour recommencer après (voir ci-dessous). Sans doute est-ce qu'on se trouve, là encore, dans un monde qui n'obéit pas aux lois du nôtre.





Dans l'*Annonciation* suivante de Piero della Francesca, l'ange et Marie sont *séparés* par une colonne. Ils ne peuvent se voir l'un l'autre. Les lois de la perspective ont permis cette construction paradoxale sans équivoque. Quelle en est la signification ?

Piero della Francesca



Sans doute celle-ci. Que s'agit-il de *représenter* dans l'*Annonciation* ? Le fait même de l'Incarnation. Car, au moment même où Marie donne son accord ("qu'il soit fait selon sa volonté"), elle est pénétrée par l'Esprit et se trouve enceinte du Sauveur. Mais, s'il a été donné à des hommes de *voir* le Christ, le Dieu *incarné*, il n'est donné à personne de *voir* (ou de *représenter*) l'Incarnation. Pour donner malgré tout accès à cet événement : l'entrée de l'irreprésentable (Dieu) dans le monde des choses représentables (des corps), il fallait rendre *évidente* l'impuissance de la perspective capable seulement de restituer les choses de notre monde.

La perspective n'est donc ni le moyen de représenter objectivement le monde, ni le moyen de représenter objectivement notre représentation du monde. Elle peut même être utilisée symboliquement pour « figurer » ce qui n'est pas de notre monde. Elle est un dispositif permettant d'exprimer une nouvelle relation au monde, relation dans laquelle l'homme devient le sujet et partant la mesure.

IV. L'ESPACE ET LE TEMPS

Progressivement, de même que l'espace a été unifié, *le temps* va recevoir son unité. Des scènes successives ne seront plus représentées simultanément sur une même surface.

Dans *Le Tribut* de Masaccio au Carmine, il y a encore trois moments dans un seul espace (Jésus intimant à Pierre l'ordre d'aller chercher l'argent sur le rivage; Pierre exécutant cet ordre; Pierre remettant l'argent). Dans *Le Banquet d'Hérode* de Filippo Lippo, Salomé danse, au centre; elle reçoit la tête du Baptiste, à gauche; elle dépose la tête sur la table, à droite.

C'est Léonard de Vinci qui insistera sur l'incongruité qu'il y a à multiplier la dimension temporelle dans l'unité spatiale, ce même Léonard de Vinci qui, dès *La Cène* répudiera la perspective

V. MEPRISE SUR LA "FENÊTRE" D'ALBERTI.

« Mon premier acte, quand je veux peindre une superficie, est de tracer un rectangle, de la grandeur qui convient, en guise de fenêtre par où je puisse voir le sujet (*l'historia*) » Alberti
De Pictura 1435 Livre I, §19

Contrairement à ce qu'on a pu penser, il n'a jamais été question pour Alberti d'ouvrir une fenêtre sur le monde.

Il s'agit simplement de construire l'espace d'un tableau. Cette fenêtre, c'est un cadre. Et le tableau *un monde*.

VI. L'ARCHITECTURE FLORENTINE

Le tableau est un monde et un modèle pour le monde. Puisque de cet espace du tableau dérive l'espace architectural réel.

Le palais médiéval était un palier tour (par exemple le *Palazzo Vecchio* de Florence). Le palais renaissant sera *antique*. Donc marqué par la *régularité*, la *symétrie*, la *proportion*.

Mais avant tout par la *visualisation*. Les outils de vision élaborés par Brunelleschi permettent de VISUALISER

le projet AVANT son achèvement ou même sa construction.

L'architecture, grâce à la perspective, est D'ABORD dessinée puis réalisée. C'est l'apparition du PROJET architectural.



Palais Medici-Riccardi (Michelozzo) Florence



Eglise Saint-André (Alberti) Mantoue

CHAPITRE 9 : LA RENAISSANCE EN ITALIE (2) : LA RENAISSANCE CLASSIQUE : XIV-XV^e Siècles.

I . LES PRECURSEURS : LE TRECENTO

Même si l'objet de la représentation reste religieux, il faut *ramener l'action sur terre et la ramener à l'homme*. C'est, à la fin du XII^e s et au début du XIII^e le message-même de Saint-François d'Assise et pas seulement quand il prêche aux oiseaux.

1. Duccio (L'Ecole de Sienne)

Duccio est le peintre le plus important de l'école de Sienne. Il s'agit pour lui de ramener les épisodes de la vie légendaire des saints au niveau des scènes de la vie quotidienne (scène de rue, scène d'intérieur, scène de route). La conséquence en est une *désacralisation* de l'espace qui rend possible une représentation qui évacue la planéité. L'espace se creuse.



L'influence byzantine caractérise cette école siennoise à la différence de celle de Florence menée par Giotto.

2. Giotto (L'Ecole de Florence)

Son objectif : conquérir la troisième dimension. Mais, au lieu de la mettre en oeuvre *dans*

l'espace, c'est dans les objets qu'il la produit. Ainsi, par exemple, en plaçant un bâtiment de biais, on crée de la profondeur.



L'espace médiéval était une surface. Une surface *substantielle*, c'est-à-dire impénétrable, faite d'un bloc, impossible à remanier, à creuser. La « révolution » de Giotto consiste justement à creuser celle surface. Pas encore à la nier. Ainsi, dans une scène quelconque, le ciel sera bien "derrière", mais demeurera une surface impénétrable et parfaitement plane.



Le tableau est une "fenêtre" (Alberti) qui creuse le mur, certes, et c'est cela qui est nouveau, mais qui ferme l'espace qu'il vient d'ouvrir (et cela est ce qui reste de la "mentalité")

médiévale) car, derrière cette "fenêtre" et juste derrière le monde s'arrête et ne va pas plus loin.



L'image n'est plus une icône. Certes, elle n'est pas réaliste. Mais elle n'est plus symbolique (plus uniquement). L'espace n'est plus l'espace sacré de la pensée divine. C'est l'espace profane de l'action humaine.

C'était la condition pour qu'on abandonne la planéité romane (et encore gothique) d'un espace sacré compartimenté en lieux, au profit d'un espace profane continu et homogène.

II. PERSPECTIVE ET ANTIQUITE

La perspective convient particulièrement bien à la représentation d'architectures classiques (antiques) caractérisées par leur géométrie : droite, cube, arc de cercle, ...

C'est donc d'abord le décor qui affectera une forme classique.

1. En accord avec les figures, dans la sculpture : Donatello.



Et déjà avant lui, chez Nanni di Banco ou, en même temps, chez Jacoppo della Quercia ou Ghiberti. Les figures de Donatello sont inspirées de la Rome tique (*David, Gatamelatta, ...*)

2. En désaccord avec les figures, dans la peinture jusqu'en 1450-1460

Chez Piero della Francesca, Francesco del Cossa et d'autres, dans un décor inspiré de l'antiquité, les figures sont vêtues de façon moderne et inadaptées au fond sur lequel elles se détachent.



Piero della Francesca

3. En accord avec les figures dans la peinture à partir de 1450-1460.



Ainsi chez Mantegna dans sa *Vie et Martyre de Saint Jacques*. Encore que ce ne soit pas toujours le cas (par exemple dans son *Martyre de Saint Christophe*).

Cet accord entre décor et figures antiques se met en place progressivement favorisé par l'exploitation d'un fonds de mythologie non chrétienne. Par exemple chez Piero di Cosimo



C'est donc le décor, parce qu'il est adapté à la perspective, qui invite les figures à changer pour s'y intégrer.

4. Le développement du néo-platonisme (Marcile Ficin) va renouveler la thématique de la peinture et une mythologie revue par le néo-platonisme va concurrencer la mythologie chrétienne.

Exemple : *les deux Vénus (coelestis et vulgaris)* de Botticelli. La référence est au *Banquet* de Platon. Socrate y distingue deux formes d'amour : l'amour *terrestre* qui est amour (désir) des beaux corps et l'amour *céleste* qui est l'amour du Beau lui-même. Il y a donc deux Vénus : une *Vénus terrestre (Venus vulgaris)* née de l'union de Jupiter et de Junon et une *Vénus céleste (Venus coelestis)* née de la mer au moment de la chute des organes génitaux d'Uranus consécutive à sa castration. Entourée de Zéphir et Flore (à gauche) et du Printemps (à droite), la *Vénus Céleste* de Botticelli sort de la mer. Dans le tableau de droite, la *Vénus terrestre* surmontée d'Eros est entre les Trois Grâces et Mercure d'une part et le printemps, Flore et Zéphir, d'autre part.

Réunissons, comme ci-dessous, les deux oeuvres. A gauche la *Vénus céleste*, *l'amour désincarné* (celui qu'on dit "platonique" et qui ne veut nullement dire "amour chaste des beaux corps", comme on le croit trop souvent, mais amour de la beauté en elle-même indépendamment des corps dans lesquels elle prend place ou auxquels elle donne forme). Au Centre (c'est-à-dire, sur la gauche du deuxième tableau), Mercure qui représente *la Raison* qui tourne le dos à la sensualité tentatrice des trois Grâces. A droite, enfin, la *Vénus terrestre*, *le désir charnel*. C'est donc tout un *itinéraire* qui est ici tracé. A lire de droite à gauche : partant de l'amour terrestre, il faut, par le moyen de la Raison, s'élever à l'amour céleste (ce qui est un peu le sens de *l'échelle* du Banquet). Les deux oeuvres de Botticelli se répondent donc, se complètent, doivent être lues ensemble.



5. Raphaël : la synthèse des savoirs et des mondes : l'unification réalisée.

C'est à Raphaël qu'il revient de réaliser l'unité supérieure des différentes données. Il représente l'apogée de la Renaissance classique. Son *Ecole d'Athènes* (1509) dans la *Chambre de la Signature* au Vatican présente la synthèse de la pensée antique, mais la présente, de plus, *synthétiquement*. Non seulement tous les philosophes et savants de l'antiquité sont réunis-là, mais encore pas simplement juxtaposés dans cet espace parfaitement structuré par la perspective. Ainsi par exemple, l'opposition Platon (tenant d'un ciel intelligible où résideraient les "Formes" pures qui donnent à la matière de ce monde des formes compréhensibles) / Aristote (pour qui les "Formes" sont déjà-là, en puissance, dans la Matière), cette opposition est notée par la mise côte à côte des deux personnages et par le fait que la main de Platon désigne le Ciel tandis que celle d'Aristote est tournée vers la Terre. Ainsi, par exemple encore, le message de l'antiquité grecque en matière de citoyenneté est clairement exprimé par l'itinéraire du jeune homme qui gravit les marches. Il se détourne de Diogène, l'a-social, assis sur les marches et, sur le geste d'un ancien qui lui désigne Aristote, le théoricien du social (l'auteur de *La Politique* ou de *l'Ethique à Nicomaque*, celui qui définit l'homme "*un animal politique*", c'est-à-dire "un animal social), il se dirige vers le philosophe.

Et, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, c'est la synthèse de la pensée chrétienne que Raphaël (en 1511-1512 dans la même *Chambre de la Signature*) réalise. Au total, la synthèse de toutes les formes de pensée.



La Renaissance classique réussit donc une unification totale : *de l'espace, du temps, de la figure et du décor, de l'histoire antique, chrétienne et contemporaine*. Elle a créé UN MONDE.

CHAPITRE 10 : UN ARTISTE DE LA RENAISSANCE : LEONARD DE VINCI (1452 – 1519)

I. LA FORMATION

Enfant illégitime d'un notaire de Florence et d'une paysanne, Léonard ne fait des études qui permettent de dire de lui qu'il est un « lettré ». Sa formation artistique sera empirique. Il apprend dans l'atelier de Verrocchio.

II. DE LA PERSPECTIVE A L'OMBRE

1. La préoccupation du mouvement.

C'est le mouvement des formes et les formes en mouvement qui l'intéressent. Spécialement la forme tourbillonnante. Pourquoi ?

2 La conception de l'espace.

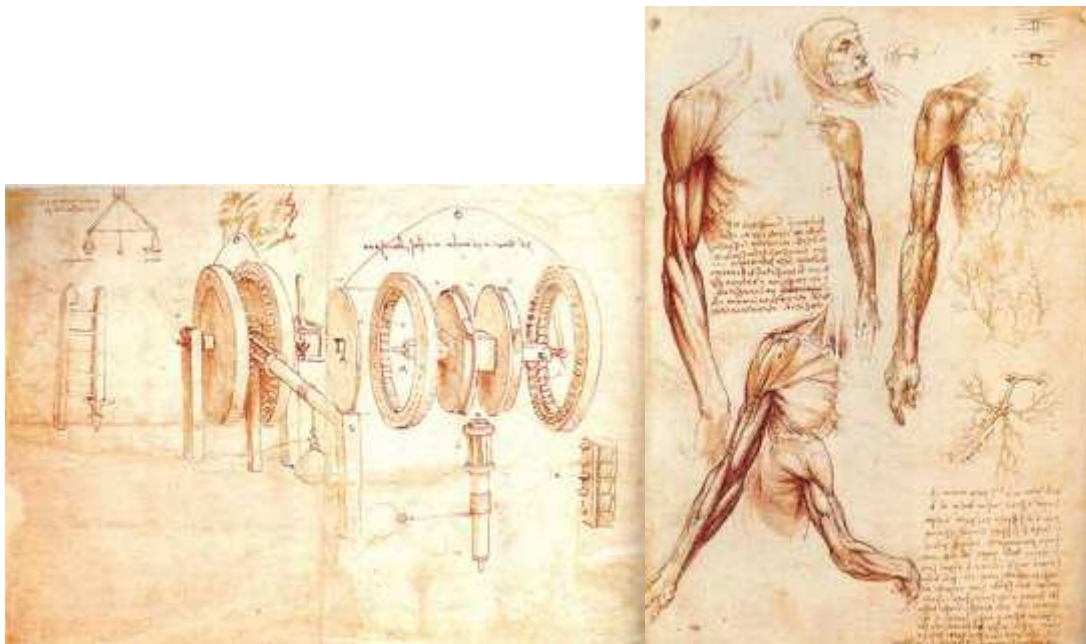
C'est que l'espace n'est pas pour lui le réceptacle abstrait des corps, mais un « milieu », fluide, plastique, d'où émergent (et où retournent) les formes. De là, l'invention du *sfumato* qui efface la frontière nette de la ligne entre la forme et le fond.

C'est dans cette marge où s'effectue le passage de l'informe à la forme que réside l'essentiel de la peinture. C'est cet invisible qu'il s'agit de faire voir.

3. Les paradoxes du dessin.

Léonard invente le *dessin technologique*.

- Le dessin d'une machine ou d'un organisme doit être précis à l'extrême car il doit présenter une efficacité démonstrative.



- Il doit montrer pourtant ce qui n'est pas visible (à l'œil nu).
- Le dessin anatomique, par exemple, offre des vues synthétiques de ce qu'on ne peut voir que par morceaux.
- Le dessin préparatoire pour la peinture a la même fonction mais s'y prend à l'inverse. Au lieu de définir la forme par le trait, il part d'un mouvement indéfini de la main et, du chaos des traits, devra surgir la forme.



Recto de la feuille



Verso de la feuille

Une fois inventée, la forme doit s'effacer pour montrer son origine : elle appartient au « milieu » dont elle est née.



4. Le rôle de l'ombre .

L'ombre, chez Léonard, va jouer un rôle essentiel puisqu'elle va lui permettre d'abandonner la perspective avec laquelle il n'a d'ailleurs cessé de prendre des libertés.

Le « milieu » (luminosité atmosphérique, éclairage : lumière et ombre, reflets) affecte et les couleurs et les formes.



De la *Vierge aux Rochers* du Louvre (1483) à celle de Londres (1503) l'ombre a progressé, ramenant sur le devant les figures, unifiant davantage les figures et le fond.

III. L'ŒUVRE.

1. La période florentine (1470 – 1481/82)

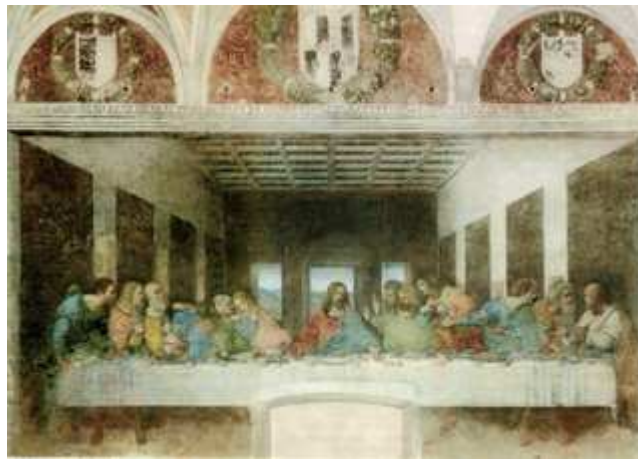


De la *Madone Dreyfus* à la *Madone Benoît* c'est le mouvement de torsion des corps qui arrache les figures au fond et assure leur unité.



L'adoration des Mages non seulement néglige la perspective mais encore la règle albertienne qui veut que l'*historia* soit un lieu d'ordre. Ici, au tumulte de l'histoire humaine qui se déroule dans la partie haute s'oppose un autre tumulte, dans la partie basse, dont la signification est

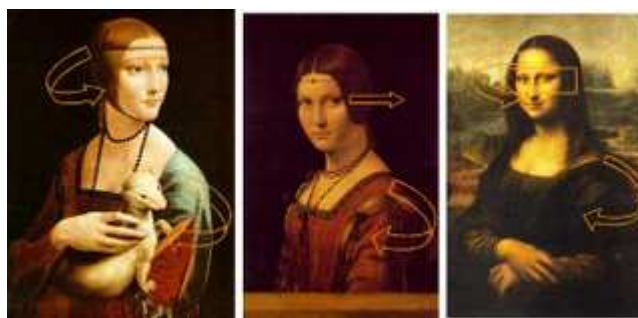
très différente. L'*Epiphanie* est un moment de « crise », en effet, mais cette crise est le passage du désordre d'un monde qui est celui du péché (du tumulte) à l'ordre d'un monde racheté par la venue de Dieu dans le premier.



La *Cène* est un autre moment de « crise » manifesté par le « tumulte » des figures libérées des contraintes de la perspective dans laquelle elles se trouvent. Cette crise correspond au moment du passage de la *foi* à la *religion*. Ce passage s'effectue par 1) la constitution d'un *signe* (de reconnaissance) : l'*Eucharistie* et 2) par la constitution d'un groupe de fidèles adhérents à ce signe (L'*Eglise*), groupe lui-même fondé sur l'exclusion de ceux qui n'adhèrent pas : ici Judas. Le tableau représente le moment de l'Eucharistie et de la désignation d'un « traître ». Judas figure immédiatement à la droite de Jésus avec Saint-Pierre et Saint-Jean : les trois piliers de la religion catholique.

2. Les portraits.

Léonard de Vinci axe tout sur le mouvement de torsion qui fait sortir la figure du fond, amène celle-ci vers le spectateur pour le faire entrer dans l'œuvre. La *Joconde*, placée devant le parapet, est dans le même espace que celui qui la regarde.



Son sourire qui semble faire un pont entre les deux niveaux de l'horizon qui encadre son visage se retrouvera dans toutes les œuvres suivantes.

Le « sourire de la mère », selon Freud.

Il y a sans doute bien du mystère encore dans la vie et la personnalité de Léonard de Vinci. On retiendra cependant ce qui fait de lui :

1. Un artiste de la Renaissance : la polyvalence des talents et des centres d'intérêt : *dessin, peinture, architecture, machines, anatomie, philosophie, etc.*

2. Ce qu'il a apporté dans l'histoire de la peinture spécialement : *le renoncement à la perspective et le développement d'une technique fondée sur l'ombre et la lumière, sur le rapport ambigu de la figure et du fond.*

3. Ce qu'enfin il contribue à inaugurer par son intérêt sur le mouvement spécialement de torsion : *la figure serpentine* de l'époque maniériste qui va suivre.

CHAPITRE 11 : LES PEINTRES DE LA RENAISSANCE CLASSIQUE (XIV-XV^oS)

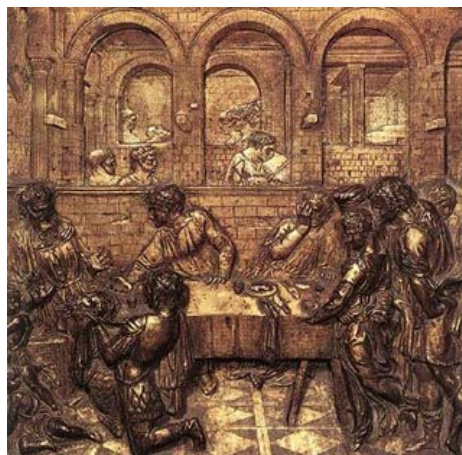
I . FLORENCE

1. Masaccio (1401-1428) *Le Tribut*



Le Christ, de l'index, *transfère* l'action à Saint Pierre. Il s'agit de payer le tribut (ce que Pierre fait à droite). Mais où trouver l'argent ? Pierre le retire de la gueule du poisson, à gauche. Jésus aurait pu, directement, "sortir de sa manche" la somme nécessaire (ce qu'il fait en la plaçant miraculeusement dans la gueule du poisson). Mais, en désignant Pierre, il désigne *l'homme comme sujet de l'action*. Et c'est là qu'on sort de la pensée médiévale. L'homme accède au statut de *sujet* de l'action. C'est cela qui va constituer le cœur de la pensée renaissante.

2. Donatello (1386 – 1466) *Le Banquet d'Hérode*



Perspective parfaite cette scène de Banquet. Mais aussi *retour à l'antiquité*. Le *David*, ci-dessous est la première statue grandeur nature depuis la Rome antique et le *Guattamelata*, la première statue équestre depuis l'antiquité.



3. Andrea del Castagno (1420-1457) *La Cène*



Cette *Cène* prend place dans une "cube" parfait, comme sur une scène de théâtre. Nous sommes ici *sur terre* et quelque chose *se joue*. Quelque chose d'essentiel : la *fondation d'une religion*. Car c'est dans la *Cène*, au moment de l'eucharistie que se trouve fondée la religion chrétienne : le *passage de la foi à la religion*. En témoigne le groupe central constitué de Jésus, Jean, Pierre et Judas (à l'instar de la *Cène* de Léonard de Vinci).

La religion n'est pas la foi mais *l'attestation de la foi* par un certain nombre de *signes* extérieurs. Le plus important, dans la religion chrétienne étant l'Eucharistie. Il faut un groupe, une communauté de croyants pour adhérer à ces signes. Or, une communauté ne se constitue que sur *l'exclusion* de ceux qui n'y adhèrent pas. *Il fallait que Judas soit exclu* pour que l'Eglise, la communauté des chrétiens soit fondée (Pierre et Jean sont à eux deux, cela ne pouvait se faire à moins, le symbole de cette *communauté*).

En même temps, ce n'est pas pour rien que la *Cène* est un thème récurrent de la peinture renaissante. S'il est vrai qu'on la trouve souvent (ce à quoi on pouvait s'attendre) au mur du réfectoire des monastères, elle est surtout le moment du *passage* de la divinité à l'humanité.

Là encore, l'homme *vient au centre de l'action*. A lui de prolonger l'action divine. Nous sommes bien entrés dans l'ère de l'homme *sujet*.

4. Paolo Uccello (1397-1475) *La Profanation de l'hostie*



Dans ce fragment d'un long panneau, la perspective est parfaitement « respectée » plan par plan, mais non sur l'ensemble présenté comme une succession de « scènes » (de théâtre). Et c'est bien cela la vision *humaniste* de la Renaissance : le monde n'est plus la matérialisation de la Pensée de Dieu, mais, comme l' "imaginaient" les stoïciens, un *théâtre* sur lequel l'homme a à jouer un rôle.

5. Filippo Lippi (1406-1469) *Le banquet d'Hérode*



Dans ce *Banquet*, l'espace est *unifié* par la représentation perspective. Mais le temps reste discontinu : au centre, la *danse de Salomé*, à gauche la *décollation de Saint Jean-Baptiste* et à droite la présentation de la tête du saint sur un plateau.

6. Ghirlandaio (1449-1494) *La Visitation*



Cette oeuvre manifeste que la *perspective* n'est pas le seul moyen imaginé par la Renaissance pour figurer la profondeur. L'étalement des plans, comme le décor sur la scène de théâtre (il n'est jamais bien loin, le théâtre) permet de donner l'illusion, comme *la veduta* du *Grand Père et son Petit Fils* du Louvre, du même auteur.

7. Botticelli (1444-1510) *Vénus et Mars endormis*



Aux thèmes chrétiens qui ont encore largement cours, la Renaissance adjoint les thèmes de la mythologie grecque et latine. Ces dieux et ces déesses ont des préoccupations singulièrement plus "humaines" que celle des saints et des saintes de la martyrologie chrétienne. Escalader l'Olympe c'est descendre sur terre. Là où se trouve le nouveau *sujet* de la représentation : *l'homme*.

8. Léonard de Vinci (1452 – 1519) Détail de *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* 1501



C'est à sa vision de l'espace qu'il faut se référer pour comprendre l'importance des grandes découvertes de Léonard de Vinci peintre. L'espace n'est pas pour lui un réceptacle des corps, abstrait, géométrique. Il est un *lieu*, mieux, un *milieu* fluide duquel émergent des formes qui s'individuent, se « diluent » et laissent place à la formation d'autres corps. Conséquence : l'invention du *sfumato*.

Ainsi, l'ombre : 1) Fait *surgir* la figure en avant du fond, 2) Exprime la *continuité* de la figure et du fond, 3) enfin, "manifeste" le mouvement-même par lequel la forme jaillit du fond, le corps, du milieu dont il n'est qu'une modification temporaire.

La *figure* émerge à proprement parler de son environnement. Elle est une *déformation (formation) plastique* de cet environnement. Elle ne saurait, du coup, *se découper* sur le fond, s'en *détacher*. Elle y "tient", car elle est de même nature (matière) que lui. Seul le *mouvement* lui a donné naissance.

L'essentiel ne réside donc pas dans ce qu'on voit, mais dans *l'invisible passage* de ce qu'on ne voit pas à ce qu'on voit. C'est là que le *sfumato* a sa place. La forme, une fois inventée doit *s'effacer* pour montrer son origine : elle appartient au « milieu » dont elle est née.

II. ROME

1. Piero della Francesca (1410/20-1492) *La flagellation du Christ*



La géométrie rigoureuse utilisée par Piero della Francesca dans ce tableau semble se trouver mise au service d'une *identification*. A gauche, au loin, le Christ attaché à la colonne et flagellé, moment de la Passion qui va le conduire à la mort. A droite, au premier plan, un jeune homme que la "scénographie" du tableau désigne comme étant le duc d'Urbin. Pourquoi ? La position éloignée du Christ a de quoi surprendre. Mais, observons : le Christ et le jeune homme se trouvent exactement à égale distance de part et d'autre de la colonne centrale : symétriques, en *miroir* (comme si l'un, donc, était l'image de l'autre). La position du corps, en particulier des bras est identique chez les deux personnages. La coiffe du voisin du jeune homme et celle de l'homme qui tourne le dos, côté Christ, se répondent. De même le crâne rasé de droite avec le bonnet du flagellant. Or, le duc d'Urbin est assassiné en 1444, *comme* le Christ un peu plus de 1400 ans plus tôt.

Le *symbolisme* demeure. Ce symbolisme *caché* qui se développe au XV^e siècle dans le Nord.

2. Perugino (1448-1523) *Remise des clés à Saint Pierre*



On l'a vu (7eme cours), la place publique, objet de la perspective, est le lieu de *l'istoria*. De même que la Cène est le moment du passage du divin à l'humain (non au sens de *l'Incarnation* présente lors de *l'Annonciation*) avec la fondation de la religion, de même, la remise des Clés à Saint Pierre est un *passage* au cours duquel Dieu délègue à son Eglise le soin de délivrer son message. Comme dans *Le Tribut*, plus haut, c'est à *l'homme* qu'il revient d'être le sujet de l'action.

3. Pinturicchio (1454-1513) *Jésus parmi les Docteurs*



4. Raphaël (1483-1520) *Sainte Catherine*



Une parfaite *harmonie* des tons pour cette Sainte Catherine. C'est à cette parfaite harmonie des couleurs, des formes, des sujets et de leur traitement que parvient le "classicisme" de la Renaissance avec Raphaël (voir, chapitre précédent *L'Ecole d'Athènes* et la "synthèse" à laquelle parvient la Renaissance avec Raphaël.

5. Michel-Ange (1475-1564) *Pieta*

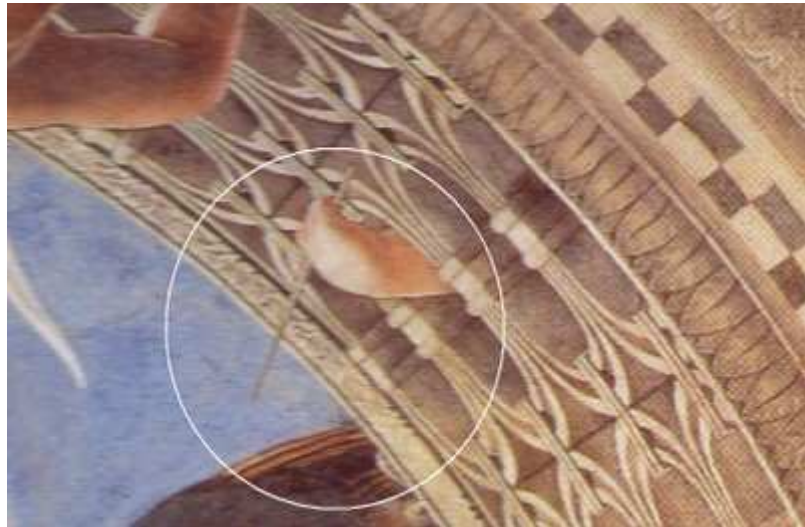


III VENISE

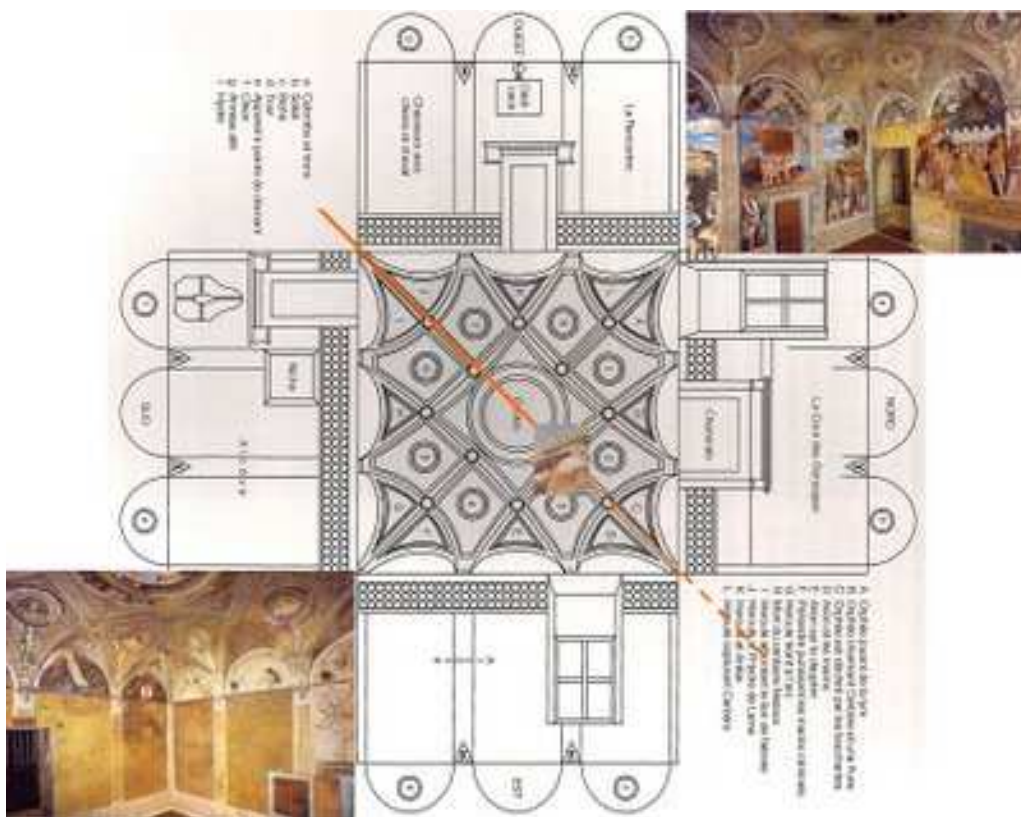
C'est à la lumière qu'on reconnaît Venise et aussi ses peintres.

1. Mantegna (1431-1506) *La Cour (Chambre des Epoux)*





Au plafond, neuf *putti* plus la main d'un dixième qui apparaît à la corbeille tenant une baguette. Qu'on prolonge ladite baguette et c'est la pièce qui se trouve coupée en deux exactement en diagonale.



D'un côté de cette diagonale, des rideaux (en trompe l'oeil) sont tirés. De l'autre, ils sont ouverts pour découvrir à gauche *l'Incontro* (la rencontre dite "de Bozollo" du prince Ludovic Gonzague avec ses deux fils ; à droite la *Scène de Cour*.

2. Bellini (1429-1516) *Femme au Miroir*



3. Carpaccio (1455-1525) *La Vision de Saint Augustin*

Dans ce *Miracle de la Croix au Pont du Rialto* (1494) l'épisode miraculeux n'est, sur la *loggia*, à gauche, qu'un *détail* parmi d'autres bien qu'il soit le sujet et donc l'essentiel du tableau. Le petit chien blanc qui, sur la gondole, fixe le spectateur et qui est très en vogue à l'époque, attire davantage l'attention que la *storia* proprement dite. Ceci n'est que la traduction picturale d'une conception de l'histoire proprement vénitienne attachée à l'abondance des détails dont la gratuité apparaît comme une garantie d'authenticité du récit (c'est cette façon d'écrire l'histoire qu'on retrouvera au XIX^e siècle dans un roman des Goncourt : *Manette Salomon*). Cette conception de l'histoire sera balayée par la conception humaniste dans les vingt premières années du XVI^e siècle. Dans le *Miracle du Nouveau-né* (1511) de Titien, par exemple, rien ne vient reléguer au second plan le récit du miracle.



4. Giorgione (1477-1510) *Vénus endormie* (achevée par Titien) 1508-1510 Gemäldegalerie, Dresde



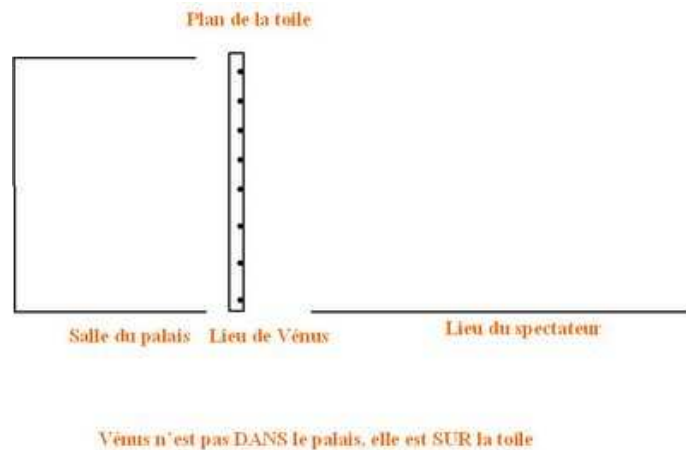
5. Titien (1488/9 - 1576) *Vénus d' Urbino*

Au moyen-âge, on *oppose* la vertu au vice, le bien au mal, le spirituel au sensuel. A la Renaissance, la vision néo-platonicienne conçoit davantage une *gradation* du sensuel vers le spirituel, du sensible vers l'Idée.

C'est peut-être ce que met en scène *L'amour sacré et l'amour profane* (1514) de Giorgione. Comme dans le cas des deux *Vénus* de Botticelli, l'amour profane est vêtu tandis qu'est nu l'amour céleste.



La *Vénus* de Giorgione était dans un *paysage*, celle de Titien dans un intérieur. Curieusement, le rideau de gauche s'achève, à sa droite, non en un pli mais en une droite rigoureuse qui le métamorphose en *écran*. En outre, Vénus est étendue sur un matelas au "premier plan" à-même le sol ! Et, semble-t-il, dans une pièce qui se situerait à un degré inférieur de celui où se trouvent les autres personnages puisqu'une marche donne accès à la "pièce du fond". Or, aucun palais italien de l'époque n'admet cette architecture au sol et il est invraisemblable que Vénus soit couchée sur un matelas à-même le sol. Qu'est-ce à dire ? Tout simplement ceci : *Vénus* et le palais où se trouvent les autres femmes ne sont pas *dans le même lieu (plan)*. Il y a *le lieu du palais* (au fond), *le lieu du spectateur* (où nous sommes) et ... le plan-même de la toile qui est *le lieu de Vénus*.



Soit. Mais pourquoi cet artifice (qui anticipe sur le "scandale" de l'*Olympia* de Manet qui donne le jour à l'art moderne ?

La *Vénus* de Giorgione est un *tableau de mariage*. De tels tableaux, placés dans la chambre des époux, avaient pour fonction soit de leur rappeler les vertus conjugales : espérance, fidélité, amour, soit de stimuler les ardeurs de la femme ou du mari. En est-il de même du tableau de Titien ?

Le tableau montre bien, au fond, un coffre qui est sans doute un *coffre de mariage* sous le couvercle duquel est peint en général une femme nue étendue. Mais, il existe aussi des coffres de *courtisanes* ! Quant au chien figurant sur le bord droit du lit (comme fera le chat noir de l'*Olympia*), il est symbole de fidélité, certes (voir *Les Epoux Arnolfini* de Van Eyck), mais tout autant symbole de luxure (voir *Danaë et la pluie d'or* de Titien).

Mais le point décisif est ailleurs. La composition du tableau assigne au spectateur un lieu précis :

- L'écran dessine une droite qui se porte à la verticale du sexe que Vénus paraît caresser de sa main.
- Le point de fuite de la perspective du carrelage se trouve sur cette verticale, exactement à hauteur de l'oeil de la jeune femme.
- L'horizontale qui part de l'oeil, passe par ce point (de fuite) se trouve également au niveau de l'oeil de la servante agenouillée, de dos, qui *regarde* dans le coffre. Cet oeil-là est celui du spectateur qui regarde et qui a donc son lieu, *contre la toile, au-dessus du sexe* de la jeune femme.

Une femme éveillée qui regarde le spectateur, qui se touche et invite à toucher sans qu'on puisse faire autre chose que voir : le principe même de la peinture érotique, inventé par Titien.

6. Tintoret (1518-1594) *Mars et Vénus découverts par Vulcain*



Singulière mise en scène que celle de cette toile. Ordinairement, Vulcain, le mari de Vénus, surprend Mars, son amant, dans la même couche. Il invente même un filet à prendre les amants. Rien de tel ici. Mars est caché sous un lit et Vulcain entre sans le voir. Vénus est au miroir. Un miroir dont on ne voit que le reflet sur son corps (alors que d'ordinaire, c'est le reflet de Vénus qui se donne à voir dans le miroir).

Mais le plus singulier est le bouclier, près de la porte qui se comporte comme un miroir, mais un miroir bien étrange puisqu'il ne reflète pas exactement la scène, mais, de même que le bouclier d'Enée (selon Virgile) figurait l'*avenir* de Rome, de même le bouclier du fond de la pièce montre Vulcain nettement plus avancé dans l'action sexuelle à laquelle il s'apprête, invité par le sexe qu'il découvre et contemple. Pour une fois, c'est Mars qui assistera aux ébats de sa maîtresse avec son époux !

7. Véronèse (1528-1588) *Allégorie de l'union heureuse*



CHAPITRE 12 : LA RENAISSANCE MANIERISTE XVI[°]S (1)

La Renaissance classique du Cinquecento a donc mis en place un système de représentation basé sur :

--> Une construction rationnelle de l'espace : la perspective.

--> Un retour à l'antiquité :

- L'architecture antique,
- La sculpture antique,
- La mythologie antique,
- La philosophie antique (néo-platonicienne).

C'est sur tous ces aspects que va porter la contestation *maniériste*.

I. LA SPREZZATURA

Baltassare Castiglione, dans son livre *Il Cortegiano* (1528) définit l'attitude du parfait courtisan par ce terme : la *sprezzatura*.

Exactement, c'est une « grâce » qui consiste en ce que une action entièrement artificielle paraît entièrement naturelle. C'est l'art de cacher l'art. La suprême élégance. Une sorte de désinvolture qui fait qu'on paraît agir avec facilité, aisance, naturel.

La *sprezzatura* ou la grâce seront les maîtres mots du maniérisme. Plus qu'une *contestation* du classicisme, le maniérisme se donne comme un *jeu* sur les règles de celui-ci. Utiliser la perspective, par exemple, pour produire des effets aberrants. Produire des contresens architecturaux subtils (par rapport aux règles *classiques*), à peine remarquables pour que seul un esprit curieux, éveillé, intelligent, cultivé (connaisseur de la règle) soit en mesure de le noter et, par là, de *se distinguer* du commun des mortels. Ce n'est plus *le beau* qu'on recherche. On ne jouit plus de la contemplation d'une beauté éternelle. On jouit d'un *instant*, de l'instant de la découverte, mieux : de *la trouvaille*. Comme on jouit d'un mot d'esprit (d'une *trouvaille intellectuelle*).



Ecole de Fontainebleau

II. L'ARCHITECTURE

1. Le style classique : il revient à Bramante de codifier les bases du langage classique en architecture.

2. En architecture, le maniérisme va se manifester sous la forme d'un jeu. On montrera sa conscience de la règle en la *déjouant*.

a. Giulio Romano : *Le Palais du Té* à Mantoue.

Ici, deux choses : un écartement "anormal" des pignons de l'édicule ainsi qu'une "chute" d'un triglyphe qui paraît se détacher de l'appareil de l'entablement. Ailleurs, sur les façades donnant sur la cour, des alternances de surface rugueuses et lisses, de formes ouvrées et d'autres laissées à l'état brut. Comme des "anomalies" dans la construction ou des "dégradations" dues à un temps qui ne s'est pas encore écoulé.



Le décor intérieur (*La Chute des Géants*) n'est pas en reste qui met en scène un processus spectaculaire de "destruction". Comme si le bâtiment anticipait sur sa propre ruine.

b. Michel-Ange : *Bibliothèque San Lorenzo* à Florence.

Là, c'est le vestibule qui surprend par sa hauteur insolite, son escalier disproportionné. Sur l'image ci-dessous, on aperçoit de frêles consoles qui semblent supporter d'imposantes colonnes. Ces mêmes colonnes sont comme incrustées dans la paroi ce qui abolit en partie l'impression de leur fonction portante que le classicisme mettait au contraire en avant, le mur assurant conjointement, ici, cette fonction. Les supports (pilastres) qui encadrent les fenêtres aveugles s'élargissent vers le haut, ne comportent pas de base et sont surmontés de chapiteaux "trop petits".



c. Sansovino : *Libreria Marciana* à Venise

d. Le maniérisme en France sous François Premier

--> Le château de Blois

-->Le château de Fontainebleau : la glorification du roi.



Fontainebleau Galerie François 1er

e. Les jardins maniéristes.

Le maniérisme s'exprime aussi dans les *jardins*. Au hasard d'une promenade on fait des rencontres tout à fait insolites. Dans le Parc de Bormazo(Pratolino) on arrive soudain devant une *maison penchée*, ou une tête monstrueuse dont la gueule ouverte s'intitule *Porte de l'Enfer*. Ici, c'est une tortue géante, là un éléphant caparaçonné enlevant de sa trompe un soldat. Ici, une sirène à queue bifide, là la monstrueuse figure du *Dieu Evandre* ou un *Dragon attaqué par des chiens*. Dans la grotte du Jardin Boboli, à Florence, des figures apparaissent

dans des concrétions calcaires qui semblent les avoir naturellement produites. Dans les Jardins de la Villa Demidoff (Pratolino), c'est un géant de onze mètres de haut qui est assis sur une "montagne" (*Appenninno* de Jean Bologne).



f. Les grotesques

Le maniérisme, c'est encore *les grotesques*. Ils ne sont pas liés à un délire de l'imagination ou de la fantaisie. C'est le XVII^e (Descartes, Pascal) qui voit dans l'imagination une puissance d'illusion. A la Renaissance, l'imagination est une faculté de connaissance capable de faire apparaître les ressemblances cachées entre les choses. Capable de penser des *possibles* que la nature a pu réaliser sans qu'on l'ait su, sans qu'on le sache encore ou qu'elle n'a pas réalisé pour des raisons inconnues.



Le grotesque représente une libération (Francesco Doni *Disegno* 1549). On n'imité plus la nature. On ne reproduit plus ses proportions. On peut produire des formes entièrement nouvelles et hors de toute mesure. Où, encore une fois, l'imagination devient exploratrice des possibles enfermés dans ladite nature. Eloge de l'invention.

Les grotesques, c'est en outre, le refus de la perspective, de l'*historia*, de l'expression et de la composition (au sens de la « fenêtre » albertienne) ; le refus encore de la rationalité. En bref, le refus du classicisme.

III. LA SCULPTURE

Au Moyen-Âge, la sculpture, soumise à l'architecture, ne sort pas du mur et tient de lui sa valeur. Au XV^eS naît (renaît) la statue, libre de l'attraction du mur dont elle est parvenue à s'échapper. Mais elle est encore liée à un contexte fonctionnel : un tombeau, une chapelle, etc. La statue acquiert avec le maniérisme une complète *autonomie*. Elle ne tient plus sa valeur que d'elle-même. De ce qu'elle est une œuvre d'art.

1. Les tombeaux de Michel-Ange.

Sans rapport avec la personnalité ni la biographie des défunts, la statuaire acquiert une valeur autonome.

Deux des quatre *Captifs* (du Louvre 1513-1515) ont été réalisés pour le tombeau de Jules II. Mais détachés de leur contexte, éliminés du projet, ils valent, chacun pour lui-même, statues expressives de façon parfaitement autonome.

Sur les deux tombeaux, de Laurent et de Julien de Médicis : *L'Aurore* et *Le Crépuscule* (Laurent). *Le Jour* et *La Nuit* (Julien). Ces allégories ont une valeur absolument générale et n'ont d'autre rapport à Laurent et à Jules que d'opposer la mort à la vie. Quatre temps où le temps peut suspendre son cours.

La statue du duc Laurent, même, ne reflète pas ses traits. Elle n'est pas une éfigie mais ... une statue.

2. Le rapport à l'antiquité : rivaliser plus qu'imiter.

Le maniérisme quitte le rapport d'imitation à l'antiquité. Il entend plutôt rivaliser avec elle. Là encore la ressemblance est moins importante que la démonstration d'*habileté* à rendre, par exemple, les vertus cardinales du souverain (voir Benvenuto Cellini *Buste de Cosme 1er* 1545-1547 Museo Nazionale del Bargello, Florence). Cette *habileté* est de l'ordre de la *sprezzatura*. L'artiste est *naturellement* doué. C'est pourquoi il ne cherche plus *l'imitation* des anciens.

3. La forme serpentine

La grâce (la *sprezzatura*, toujours) passe par le refus de la pesanteur. Michel-Ange invente « la forme serpentine » qui imite le mouvement de la flamme. L'élégance n'est pas seulement dans la capacité de l'artiste à produire une belle œuvre, elle doit passer dans l'œuvre elle-même. La *Victoire* de Michel-Ange du Palazzo Vecchio de Florence manifeste cette élégance

naturelle dans la torsion du corps qui le fait s'élever comme la flamme. En opposition totale avec la *frontalité* des sculptures romanes (dont certaines pourtant, du premier gothique, ne manquaient pas d'élégance, il est vrai grâce, justement, à leur allongement : les statues colonnes de Chartres). Nous sommes ici au comble de "l'axialité" retrouvée par la Renaissance.



Victoire de Michel-Ange

En même temps, l'artiste manifeste son *habileté* en faisant que son personnage puisse être vu de tous les côtés à la fois, grâce à cette torsion. On retrouvera ce genre de "maniérisme" chez Picasso dès le cubisme lorsqu'il "sculpte" (découpe) des guitares visibles de dessus, de dessous, de gauche et de droite ou, après le cubisme, lorsqu'il "tord" les corps de femme pour qu'ils puissent être vus sous tous leurs angles.

IV. LA PEINTURE

1. L'espace maniériste

Il revient vers le plan du tableau (on a vu cela avec les *grotesques*) comme dans le gothique international (mais, à la différence de celui-ci) en conservant le volume des figures. Il évacue donc la perspective et, plutôt que de montrer la profondeur, il la suggère par divers moyens :

-l'admoniteur : une figure placée "devant" qui désigne le spectacle à observer (qui, de la sorte, se situe "derrière"). Parmigianino *Vision de Saint Jérôme* (détail) 1527 National Gallery, Londres.



- **la figure incomplète au premier plan** : le fait que la figure soit coupée vers le bas par le cadre la situe "devant" et le reste, donc, "derrière".



- **le témoin** : de l'intérieur de l'action, il permet au spectateur (témoin par définition) de s'identifier et d'apporter avec lui dans la toile son propre espace (donc la profondeur). Par exemple ici : Raphaël *Héliodore chassé du Temple* 1511-1512 Chambre d'Héliodore, Vatican (Voir note 1)



2. Le mouvement : la forme serpentine.

La beauté du corps tient moins à ses proportions qu'à son *mouvement*. A celui-ci seul revient la *grâce* (la *sprezzatura*), supérieure à la simple beauté. Ce mouvement gracieux s'exprime au mieux dans la forme serpentine qui prend deux expressions :

a. L'amphore



Pontormo *Léda et le Cygne* 1512-1513

b. Le contraposto



Cornelis Cornelisz *Suzanne et les Vieillards* Germanisches National Museum, Nuremberg

c. L'allongement des corps



Parmigianino *Madone au long cou* 1532 (inachevé) Palais Pitti, Florence

3. Les contrastes chromatiques

Des couleurs vives, contrastées et acides. Elles viennent de Michele-Ange (plafond de la Chapelle Sixtine).



Pontormo *La Déposition* 1527 Santa Felicità,

4. Les « exagérations » ou déformations.

Elles résultent souvent de l'exploitation à l'extrême des règles classiques de la perspective. Par exemple : le raccourci. (Voir note 2)



Beccafumi *La Chute des Anges rebelles* (détail) 1527 Pinacoteca Nazionale,

5. L'horror vacui.

La règle classique définie par Alberti exige une présentation sobre et aérée qui rende l'*historia* lisible. Pas de tumulte. Le maniérisme transgresse cette règle, juxtapose le proche et le lointain, annule les intervalles, emplit l'espace de figures, jusqu'au tumulte.



Cornelis Cornelisz Le Massacre des Innocents

6. Conséquence : la mise au second plan de l'*historia* (*L'Incendie du Borgo* de Raphaël) ou la mise au second plan d'éléments sans rapports avec l'*historia* (Le *Tondo Doni* de Michel-Ange). Dans *Le Christ dans la Maison de Marthe et Marie* de Peter Aertsen (1552), la quasi totalité du tableau figure une nature morte. A fond, au loin, les protagonistes de cette scène de l'Evangile.

V. LES FÊTES

C'est peut-être dans les fêtes plus encore que dans l'architecture, la sculpture et la peinture, que le maniérisme trouve l'essentiel de ses manifestations.

Les fêtes religieuses subsistent certes au XVI^eS, mais à côté se développent des fêtes profanes grandioses, souvent à l'échelle des villes. Ce sont les *Entrées* qui célèbrent la venue des princes, les fêtes de cour (les *Magnificences* de Fontainebleau, par exemple), les célébrations de mariages ou de couronnements.



Notes :

1. Il s'agit, par des moyens non classiques (comme par exemple la perspective), de produire de la profondeur. Celle-ci n'est donc pas "sur la toile". Il va falloir l'"importer". Donc la prendre où elle est : à l'extérieur. Or à l'extérieur est le spectateur avec "son espace propre" (doté de profondeur). L'astuce consiste à installer "dans" la toile un personnage auquel comme spectateur je m'identifie apportant ainsi "subjectivement" un espace, une profondeur qui ne s'y trouve pas "objectivement". Dans le tableau de Raphaël, le "témoin", c'est l'homme en position la plus haute, accroché à la colonne et qui domine la scène. C'est à lui que je suis invité à m'identifier.
2. Dans le détail présenté de la *Chute des Anges rebelles*, le personnage de gauche, en particulier, présente un raccourci pour le moins audacieux qu'on ne trouverait nulle part dans le classicisme du siècle précédent. Son bras droit (qu'on peut "penser" derrière son torse mais qu'on "voit" dans le prolongement du bras gauche) est tellement "raccourci" qu'il en disparaît purement et simplement. Perspective à point de fuite extrêmement rapproché (en conformité avec le refus "géométrique" de la profondeur pratiqué par le maniérisme). Voir Michel-Ange *Le supplice d'Aman* 1511 Chapelle Sixtine, Vatican qui en est le modèle. Le résultat du procédé, c'est une contorsion singulière du corps qui n'exclut pas la grâce (puisque c'est la "plasticité" du corps qui est ainsi exprimée) mais qui chasse bien loin l'idéal de beauté du classicisme. Voilà deux exemples d'une exploitation à l'extrême de la règle classique de la perspective.

On pourra regarder encore : Annibale Carrache *Christ mort* 1582 Staatsgalerie, Stuttgart (et, dès avant : Mantegna *Le Christ mort* Galleria Bera, Milan), mais aussi l'ange remarquable dans Piero della Francesca *Le rêve de Constantin* 1466 San Francesco Arezzo.

CHAPITRE 13 : LA RENAISSANCE MANIERISTE XVI^oS : LES ARTISTES

I. PRECURSEURS ET INITIATEURS

1. Michel-Ange

Il apporte :

- le *contraste chromatique* (Chapelle Sixtine)



- la *forme serpentine* (Victoire, du Palazzo Vecchio)



-le raccourci audacieux (*Supplice d'Aman*)



- le retour à la surface (*La Vierge à l'Escalier*),



Les « artifices » architecturaux (*Bibliothèque San Lorenzo, Florence Voir cours précédent*).

2. Raphaël

Il apporte essentiellement, avec *L'Incendie du Borgo*, la remise en question de l'*historia* dans laquelle Alberti plaçait l'essentiel du tableau. Le miracle opéré par le pape figure tout à fait à l'arrière plan du tableau.

II. PREMIERE PERIODE (ANTICLASSIQUE).

Cette première période est caractérisée par l'*invention*. L'artiste s'écarte de la nature et invente.

Du même coup, l'œuvre se démarque de l'*historia*, se libère de nombreuses contraintes. En sculpture, par exemple, la statue était encore « aliénée » au contexte dans lequel elle devait être produite (pour un tombeau, une chapelle, etc.). On assiste donc là à la naissance de l'art au sens où on l'entend aujourd'hui : des œuvres autonomes qui valent par elles-mêmes.

1. Pontormo (1494-1556)

a. Le mouvement, la couleur.

-La *Déposition* de Florence est comme un ballet dans lequel les corps ne pèsent rien et qui figure une ronde que le regard est amené à parcourir. Pas de croix, pas d'échelle, pas de sol

-Les couleurs sont acides, invraisemblables comme celles employées par Michel-Ange à la Chapelle Sixtine.



b. L'énigmaticité

Toujours à l'affût de la trouvaille, du "mot d'esprit" pictural, si l'on peut dire, le tableau peut prendre la forme d'une *énigme*. Dans la *Visitation*, quatre femmes au lieu de deux. Mais deux fois les mêmes, doublement inversées : inversion face / profil, inversion de la couleur des vêtements.



c. La fragmentation du temps

On semble, dans le *Joseph en Egypte*, ci-dessous, revenus au traitement "local" du moyen-âge : divers moments d'une même histoire trouvent *lieu* dans le même espace du tableau. mais le sens est tout différent. On sait que Jacob, aveugle, est victime d'une substitution involontaire. Des deux fils de Joseph, Hepraïm et Manassé, il ne bénit pas l'enfant qu'il croit bénir (l'aîné) mais l'autre (le cadet, Ephraïm) et quand Joseph se récrie, Jacob persiste donnant à Ephraïm une suprématie de destin sur Manassé. C'est pour rendre *visibles* les conditions de cette "méprise" que l'image "mutiplie" les enfants. Mais les multiplie sans les distinguer : ces quatre fois le même enfant que le tableau donne à voir.



2. Rosso Fiorentino (1494-1540)

C'est le Rosso qui, avec Primatice, apportera à Fontainebleau le maniérisme italien.



3. Domenico Beccafumi (1486-1551)



4. Parmigianino (1503-1540)



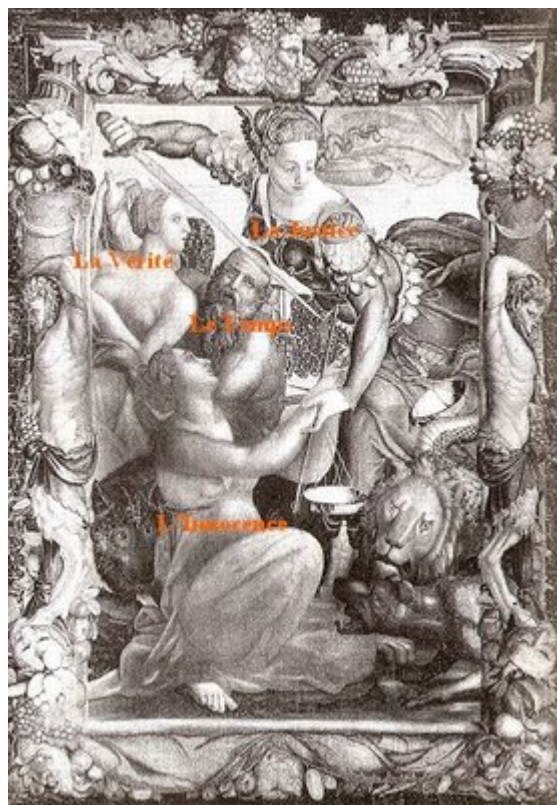
5. Benvenuto Cellini (1500-1571)



6. Bronzino (1502-1572)



La composition de cette oeuvre mérite qu'on s'y arrête un moment. Son titre : *Allégorie du Triomphe de Vénus* ne résiste pas à l'analyse. Ci-dessous, une Tapisserie de Giovanni Rost d'après Bronzino : *L'Innocence justifiée*. A cette tapisserie on a donné comme pendant une autre intitulée : *Le Printemps*. Attribution complètement incongrue : quel rapport entre *L'innocence justifiée* et *Le Printemps* ?



Dans le tableau de Bronzino, le jeune femme n'est pas Vénus. Derrière elle, à gauche, *La Jalousie* se prend la tête à deux mains. Le petit anneau qui enserre la cheville du garçonnet de droite, le désigne comme *Le Plaisir* qui est futile illusoire et faux. Les masques posés au pied de la jeune femme renvoient au *masque* situé au niveau de l'épaule du garçonnet qui figure *La Tromperie*. Duplicité perverse qui d'une main gauche située au bout d'un bras droit tient un rayon de miel et d'une main droite au bout d'un bras gauche un animal venimeux. En haut, arrachant de sa main un voile, un vieillard figure *Le Temps* (la représentation en est classique). La figure de gauche, en haut, ainsi dévoilée ne saurait être que *La Vérité* (classique aussi : *Le temps dévoilant la Vérité*). Mais quelle vérité ? Précisément ce que représente la prétendue Vénus : *La Luxure* qui se trouve dénoncée.

Ainsi le titre du tableau devrait être : *La Vérité dévoilée par le Temps* et ce tableau devrait servir (ou avoir servi) de modèle à la tapisserie qui aurait dû faire pendant à *L'Innocence justifiée*.

III. DEUXIEME PERIODE MANIERISTE

Si la première période mettait l'*invention* de l'artiste au-dessus de l'*imitation* de la nature, la seconde période va mettre en avant l'*élection*. L'art doit *rivaliser* avec la nature. Pas seulement l'imiter, faire mieux qu'elle. Prendre en elle le meilleur et rejeter le moins bon.

1. Vasari (1511-1574)



2. Annibale Carrache (1560-1609)



3. Francesco Salviati (1510-1663)



4. Daniele da Volterra (1509-1566)



5. Jacopino del Conte (1510-1598)



IV. L'ECOLE DE FONTAINEBLEAU : LA MANIERE FRANCAISE

Après le sac de Rome en 1527, les artistes essaient dans toute l'Europe. Le maniérisme s'internationalise comme l'avait fait aux XIV^e et XV^e siècles le gothique. La France qui entend mener une politique de prestige s'attache les meilleurs peintres italiens : Rosso, Primatice.

1. Première Ecole de Fontainebleau (1530-1560)



Des artistes français, donc, inspirés par les italiens donnent naissance à un maniérisme français. C'est le point de départ d'une période de prééminence française dans l'art (même si longtemps les artistes devront faire le voyage de Rome) qui durera jusqu'à la seconde guerre mondiale.

Certains sont restés anonymes, comme le peintre de cette célèbre *Diane chasseresse*,



D'autres ont laissé leur nom, comme Jean Goujon



2. Deuxième Ecole de Fontainebleau (1560 – 1620)



Entourage de Toussaint Dubreuil *Vertumne et Pomone* Fontainebleau



Dame à sa toilette Musée de Dijon

Les artistes connus de cette période sont : Jean Cousin, le père (1490-1560) auteur de la fameuse *Eva prima Pandora* du Louvre ; Toussaint Dubreuil (1561-1602) ; Martin Fréminet (1567-1619) et Ambroise Dubois (1543-1615).

V. APPENDICE : ARCIMBOLDO

Les portraits composés à partir d'éléments empruntés aux productions de la nature sont sans doute liés au succès considérable des « cabinets de curiosité » qui se développent au XVI^e siècle.

Le *Portrait de Rodolphe II en Vertumne*, en tous cas, n'est en rien une caricature, mais est une allégorie (ressemblante) destinée à la glorification du souverain et de son règne. Allégories fréquentes au XVI^es (*François 1er en déité composite*, par exemple).





Cette glorification du souverain, ce sera l'objet essentiel, au XVII^es du courant baroque.-