

Le « siècle d'or » à Venise :

Le XVI^e siècle

Venise, les prémices...

Cette année, ces cours « art et spiritualité » vont nous faire entrer dans la seconde période que l'on appelle « la Renaissance italienne », seconde période du Cinquecento, le XVI^e siècle, ce qui va nous permettre d'appréhender le monde vénitien.

Je ne suis pas nécessairement l'ordre chronologique de ce type de représentations, mais l'intérêt que nous avons à aborder cela, c'est de prendre en compte ce rapport de la fonction de la période classique : ce « classicisme » qu'il faut comprendre comme référence à l'Antique au cœur de l'humanisme naissant à Florence au XV^e siècle, dans la grande tradition de la littérature italienne avec Dante, Boccace, Pétrarque et d'autres auteurs qui vont entrer dans cet univers de l'art et de la représentation du langage vernaculaire où l'italien va devenir ce temps d'une création à la fois littéraire mais aussi artistique.

Donc ce premier cours va un peu poser les fondamentaux. Je vais reprendre des éléments qui ont été vus l'année dernière, lorsque j'ai abordé le thème du XV^e siècle italien (Quattrocento) ; je vais entrer dans ce que nous pourrions appeler « les prémices de l'Art Vénitien », et la spécificité de Venise. Cette année, je parlerai de la peinture, mais aussi de l'architecture, et comment la peinture s'intègre dans l'architecture, en particulier avec Palladio et les fameuses villas palladiennes de la Brenta.

Le sujet va être extrêmement important et parfois long. Je ferai deux cours sur le Titien ; les trois grandes figures de ce « siècle d'or » de Venise : avec le Titien, le Tintoret et Véronèse. La fois prochaine, je parlerai également de Giorgione : comment se passe la filiation d'une pensée et la manière de penser la peinture à travers un regard philosophique sur ce que peint Giorgione ; et, bien sûr, le Titien avec ses représentations liées à la

gloire de la cité de Venise. Lorsque Venise décline sur le plan économique, elle va être totalement magnifiée à travers les arts.

Les centres d'activités artistiques :

Qu'est-ce que l'Italie à cette période ?

Les centres d'activités artistiques



Au XV^e siècle, et compte tenu du rôle très important de Florence, le panorama de la création artistique en Italie se présentait comme un sorte de mosaïque de centres culturels, autant de petites cités-états. A leur tête, dans un souci répondant à la fois aux nécessités, les différentes dynasties de ces grandes familles des XV^e et XVI^e siècles vont permettre ce déploiement d'une grande production artistique. Ce n'est le cas ni à Padoue où Donatello, sculpteur, et Mantegna feront leurs premières armes ; ni à Urbino, avec les Montefeltre, avec ces condottiere qui deviennent des ducs et des princes qui vont briller autant par leur culture que par leur soumission aux états pontificaux. C'est pourtant là, à Urbino, que Bramante et Raphaël commencent leurs formations ; ni le duché de Milan, avec les Sforza, qui vont être en dépendance et sous la domination française lors des guerres d'Italie, à partir de 1499. Et ils seront soumis en 1529 au pouvoir de Charles Quint.

Mais Venise ne renonce pas à ce que cette cité soit une république, cette république des grands princes commerçants – pensons toujours qu'ils sont commerçants, avec les épices. Car toutes ces puissances se sont forgées à partir du commerce : que ce soit en Vénétie ou en Ligurie ou dans des Etats prestigieux, des grandes familles des Gonzague à Mantoue, qui vont employer Mantegna.



Palais Correr – Spinelli . Moro Codussi. Façade avant 1504. Grand Canal. Venise.

Mantegna : Palais Corner-Spinelli. Moro Codussi

Mantegna qui va retrouver la grande tradition de la sculpture grecque et romaine à travers les influences que l'on peut voir chez ces artistes, qui étaient à la fois des épigraphes qui traduisaient des textes en cherchant des modèles de représentations. Venise sera un peu cette clef de voûte de ce rapport entre « l'influence à la romaine » et l'influence florentine qui insiste sur le dessin, le tracé, alors que Venise va mettre en évidence au XVI^e siècle la splendeur de la couleur et de la lumière.

Venise naît avec l'eau. Et le reflet de l'eau va donner cette inspiration fondamentale à un type de création, la notion même des glacis, la succession des différents vernis et des couleurs, avec le chatouement des formes et de la couleur.

Qu'est-ce que la Renaissance ?

Lorsqu'on parle de « Renaissance », qu'est-ce que cela signifie ?

Faire renaître. Le terme de « Renaissance » s'applique à la période de l'histoire de l'Europe occidentale au début du XIV^e siècle. On peut dire que, sur le plan pictural, la Renaissance naît avec Giotto, et en particulier avec les peintures de la Basilique supérieure d'Assise. Cette Renaissance naît avec la représentation de la nature. On va abolir les fonds dorés qui sont la manifestation de la divinité, l'or étant la concentration de la lumière mettant en scène le divin à travers la représentation de différentes scènes à caractère religieux.

Le XV^e siècle aura une autre spécificité, mais il faut savoir qu'au préalable, dès le début du XIV^e siècle, l'Antiquité va être popularisée par l'italien Pétrarque. Celui-ci naît en 1304 et meurt en 1374. C'est un poète et un latiniste érudit, pour qui le Moyen-âge représentait une période d'obscurité. Plus tard, un autre humaniste, Erasme de Rotterdam, né vers 1469, mort en 1536, va effectuer de nouvelles traductions des textes anciens et d'une littérature « plus pure ». La Renaissance naît avec les philologues, c'est-à-dire avec ceux qui veulent étudier les textes anciens.

Les étapes et la géographie d'une nouvelle manière de penser et de représenter le monde...

Il faut savoir que le déploiement de ces textes anciens va se réaliser à partir du Concile de Florence, des échanges culturels qu'il y aura dans les années marquées par le Concile qui s'achève en 1429. Au Concile de Florence participe l'empereur byzantin, Jean VII Paléologue, avec le cardinal Bessarion, qui arrivent avec un grand nombre de manuscrits anciens. Et là, il va y avoir un travail véritable de traduction, mais aussi de recherche scientifique sur l'authenticité des textes. Donc la Renaissance naît avec la littérature classique et avec le renouveau des textes anciens, c'est-à-dire des textes latins, grecs et hébreux.

C'est cela l'humanisme, c'est entrer dans un savoir pour permettre de découvrir à la fois ce qui va se déployer à travers les grandes cités, les

duchés, et les villes qui vont devenir ces « grands producteurs d'œuvres d'Art ».

Le concept de « Renaissance », de la renaissance des arts, fut élaboré par le florentin Giorgio Vasari (1511-1574). C'est le premier des historiens de l'art. Il affirmait dans son livre « *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* » (première publication en 1550) que l'art avait connu une seconde naissance en Italie, avec un artiste qui était Cimabue (1240-1302).

Nous avons là l'émergence d'une croissance : Vasari va concevoir un art qui va être celui d'une évolution du style au cœur d'une chronologie, une évolution des formes. Et ces formes vont se déployer dans un élément qui est extrêmement important : la manière de concevoir et de penser. Penser l'homme, penser Dieu. Car il ne s'agit pas simplement de représenter, de produire quelque chose qui serait beau, mais que dit la beauté par rapport à la conscience de l'homme ? La beauté en tant que telle ne saurait se suffire à elle-même.

La Cité – Etat de Florence

Gravure des Chroniques
de Nuremberg de Hartmann
Schedel.
1493.



La Cité-Etat de Florence

Ces Cités-Etats, ces formes qui se déploient à Florence, avec la construction des édifices, en particulier le Dôme de la cathédrale Santa Maria del Fiore (1420-1436), avec Brunelleschi, ce défi de l'architecture

mais qui est aussi l'orgueil d'une famille, celle des Médicis, dont celui qu'on oublie trop souvent : Cosme de Médicis, qui a été extrêmement important, aussi important que Laurent le Magnifique, puisque c'est lui qui va financer la production et la création de ce Dôme, qui est équivalent, pour sa dimension, à la coupole du Panthéon à Rome.

Donc ce défi de la gloire qui couronne une cathédrale va mettre en évidence l'orgueil du pouvoir. L'art montre le pouvoir des grandes familles.

Porte du Baptistère : Ghiberti

Reliefs du concours pour
la porte nord du
Baptistère de Florence.

Filippo Brunelleschi .
(1377 – 1446).

Le Sacrifice d' Abraham.

1401.

Musée du Bargello

Florence.



Il y a un concours, dans les années 1401-1405, auquel participent différents artistes, dont Ghiberti et Brunelleschi. L'art commence à Florence avec la recherche des formes (cf. la sculpture) et la référence à l'Antique. Nous sommes dans une période où l'on accorde une importance majeure à la sculpture. C'est le premier des arts. Nous sommes peut-être plus sensibles à la peinture, où le rapport à l'émotion semble plus grand, mais la sculpture recherche la vie au cœur du mouvement, à travers l'immobilité de la matière. Cette émergence qui se traduit dans ce type de représentation, avec le principe de la saillie, de l'inclinaison des formes, et du naturalisme, de cette réalité de la figuration.

Les puissances financières sont déterminantes, toujours avec les grandes familles, celle des Tornabuoni, des Pazzi, des Médicis bien sûr, et d'autres, importantes parce qu'elles sont nées des corporations. Les corporations ont dans les églises une chapelle, et pour orner cette chapelle, on fait appel à des peintres ou à des sculpteurs, soit pour les tombeaux, soit pour l'ornementation des retables qui se trouvent au-dessus des autels. Donc va jouer le principe de la concurrence et de l'émulation du prestige de chacune des familles. Avant d'être banquiers, la famille des Médicis appartenait à la corporation des Lainiers.

Les nouvelles dimensions du regard,

c'est poser un regard sur le réel, et non pas seulement un regard sur un au-delà ; mais cet au-delà se rend présent à travers la réalité naturelle : si l'homme est replacé au centre du monde, ce n'est pas pour négliger la dimension de la transcendance ou du divin, mais pour mettre en évidence la notion même de l'Incarnation.

Qu'est-ce que l'héritage classique ?

L'intérêt pour la culture classique, grecque et romaine, s'amplifie avec la chute de Constantinople, en 1453, quand les intellectuels exilés se mettent à affluer dans la péninsule italique, que ce soit à Rome, à Florence ou à Venise. A Venise, où se trouve la bibliothèque Marciana, la collection de cette bibliothèque est considérable, avec le don des ouvrages anciens du cardinal Bessarion. Il va inspirer les artistes, en particulier Carpaccio, lorsque celui-ci va peindre son *Saint Augustin*, dans la chapelle de la confrérie des Schiavoni.

Cet humanisme de lettrés met en évidence la dimension de ces personnalités, qui sont en même temps des scientifiques. L'humanisme ne relève pas seulement de la littérature, mais aussi de la recherche des savoirs. C'est la science qui permet de comprendre la dimension de ce

monde, et c'est la science, en particulier de la recherche anatomique, qui va permettre de représenter la figuration de l'homme, ce qu'il est et comment il est.

Et ceci intervient à l'intérieur de différentes œuvres concernant la représentation du Corps, avec la petite révolution que vont provoquer Masaccio et Masolino. Masolino est le maître de Masaccio, mais très vite Masaccio va dépasser son maître.

Tommaso di Giovanni
Cassai, dit Masaccio.
(1401 – 1428).

Le Tribut de saint Pierre.
1423 – 1425.

Chapelle Brancacci.

Église Santa Maria del Carmine.



Tommaso di Giovanni Cassai, dit Masaccio : *Le Tribut de Saint Pierre*
Fresque dans la chapelle Brancacci, à Santa Maria del Carmine à Florence
(« Carmine » désigne le couvent des Carmes).

Là intervient une véritable révolution : d'abord, la représentation du paysage, la nature et le réalisme de la représentation du monde ; mais surtout, c'est l'apparition du récit. C'est-à-dire qu'il y a du mouvement, un parcours de lecture, on raconte une histoire : *le Denier de Saint Pierre*. Et cette histoire met en évidence la dimension du Salut.



Ce que l'on retient également de la référence à l'Antique, c'est la dimension de la représentation du nu (à gauche, Adam et Eve). Ce nu n'est pas une dénudation, c'est une notion de l'état originel de l'individu, ce qu'il est dans sa nature et dans sa figuration en tant qu'élément corporel et physique.

Détail : *Adam et Eve chassés du Paradis*

Masaccio
(1401 – 1428)

Adam et Eve chassés du Paradis.
v. 1425 – 1426.

Santa Maria del Carmine

Chapelle Brancacci.



Egalement, ce que nous voyons apparaître durant cette période, c'est la dimension de l'émotion et de la psychologie : l'expression des passions, l'harmonisation et l'équilibre des corps, une avancée de la conscience de l'individu et de sa finitude. L'homme (le genre humain) s'interroge sur lui-même.

Au commencement était la sculpture :

- . La quête d'un idéal
- . La redécouverte de la Rome et de la Grèce antiques

Au début du XV^e siècle, l'émulation et la concurrence qui régnaient entre les artistes provoquèrent une véritable surenchère d'innovation dans l'art de la sculpture florentine. Lorsque je parle de Florence, ce n'est pas simplement pour localiser un espace, mais c'est pour définir les principes de ce que sera la première Renaissance, et de ce que sera la seconde Renaissance. Celle-ci se déploiera davantage entre Rome, (avec Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci), et Venise (Titien, Tintoret, Véronèse)... mais il n'y a pas que ces plus grands.

Lorenzo Ghiberti gagne, au début du XV^e siècle, le concours pour cette porte du Baptistère de Florence. Mais on a besoin effectivement, à travers ces artistes, ici florentins, de découvrir comment la sculpture va représenter l'individu à travers une thématique associée à la fonction et à l'usage du lieu.



Andrea Sansovino. Le Baptême du Christ, 1502 – 1505. (détail de la porte du Paradis)
Marbre, H. 282 cm. Baptistère. Florence.

Andrea Sansovino : le Baptême du Christ

Ici, c'est la sculpture qui se trouve au sommet de la porte du Paradis du Baptistère de Florence, en face de la porte d'entrée de la cathédrale Santa Maria del Fiore. Le sujet de la sculpture définit la fonction et l'usage du baptistère. Et la dimension de cette « corporéité » dit la vérité de l'être, pour dire une réalité de l'Incarnation et de la présence du Christ. La notion de ressemblance met en évidence la réalité de celui qui est représenté.

Nous avons donc ici une façon de penser l'art. Penser, c'est dire ce qui est vrai et authentique.



Jacopo Sansovino, L' Esclave libéré remerciant saint Marc, vers 1543. Détail .
Bas relief en bronze. Basilique Saint - Marc.

Jacopo Sansovino : *L'Esclave libéré*

Nous voyons également, avec Jacopo Sansovino, qui va travailler à Venise, comment les choses apparaissent : mouvement, nudité, corps et « plis mouillés ». Ce sont des références à l'Antique. « Plis mouillés » signifie que les vêtements collent à la peau, mettant en évidence non pas la nudité en tant que telle ou une illusion de sexualité, mais la réalité du corps physique et cette notion de la précision anatomique. Souvenez-vous des cahiers d'anatomie de Léonard de Vinci et de Dürer. Ce dernier vit au début du XVI^e siècle, et il voyagera beaucoup : il ira plusieurs années à Venise.

Ici, il y a du mouvement : l'esclave libéré remerciant saint Marc, avec cette élévation des corps et la reconnaissance. Cette réalité dit à la fois la beauté à travers cette corporéité et le sens de ce que produit l'art, rendre compte de la vie, qui n'est pas simplement qu'une image, mais qui est une figuration de l'identité associée à la ressemblance.

L'inspiration de l'Antique

Si nous étions à Florence dans la période de la fin du troisième tiers du XV^e siècle, si nous étions allés dans une des nombreuses villas de Laurent le Magnifique, nous aurions vu dans les cours un grand nombre

d'œuvres antiques. On cherchait des modèles dans ces œuvres antiques, associées aux fouilles. J'ai parlé de Mantegna, qui était archéologue autant que graveur, peintre, et un peu architecte.

Donc on a travaillé la dimension de l'Antique. Et la dimension de l'Antique, c'est ceci :

Agésandros,
Athénodoros
et Polydoros.

Laocoon.

D'après un original en
bronze du II^e siècle
après J. – C.

Marbre.
H. 208

180 – 170 avant J. – C.

Musée Pio- Clémentino.

Vatican



Le groupe du Laocoon

C'est-à-dire que ce qu'on retrouve du passé devient modèle de compréhension du présent. Vous connaissez bien l'histoire de Laocoon : un prêtre d'Apollon qui jeta une lance sur le cheval des Grecs, un cheval creux qui abritait quelques hommes d'Ulysse, et que les Troyens ont fait entrer dans leurs murs. Mais personne n'a voulu croire Laocoon. Il est condamné par Athéna qui défend Ulysse et les armées combattant Troie, et au moment où il doit offrir un sacrifice à Neptune, surgissent de la mer deux énormes serpents qui l'enveloppent avec ses deux fils et leur font subir une mort atroce.

Ici, il n'y a pas simplement une forme de représentation, mais la question du destin du prêtre qui a parlé pour dire les dangers des Grecs et qui n'a pas été reconnu. Il va donc y avoir une interprétation « philosophique », mais aussi politique. Quel est donc le juste qui meurt ?

Pline l'Ancien dit que cette sculpture se trouvait dans la maison de Titus et il fournit les noms de ces trois artistes : Agésandros, Athénodoros et Polydoros. Elle fut découverte en janvier 1506, par Raphaël, qui appela Michel-Ange (même s'ils ne se supportaient guère).

Détail : le visage de Laocoon



Ici, c'est la douleur du désespoir, une vision tragique de l'humain, en reprenant également d'autres découvertes : on redécouvre les tragédies d'Eschyle, et le destin tragique qui se traduit par cette tension de la vie qui s'exprime à l'intérieur du marbre. C'est le Pape Jules II qui en fit l'acquisition, et elle se trouve au Belvédère du Musée Pio-Clementino du Musée du Vatican.

On va en faire beaucoup de copies, et l'une d'elles, qui se trouvait dans le palais des successeurs de Laurent le Magnifique, a été faite par Giacomo Vasari et se trouve à l'heure actuelle dans la Galerie Borghèse.

Torse du Belvédère

Marbre
H. 159 cm.

1er siècle avant J.-C.

Musée Pio – Clémentino

Vatican.



Le Torse du Belvédère (Musée Pio-Clementino)

D'autres éléments interviennent. Ce torse, lui aussi redécouvert, qui se trouve au Musée du Vatican, a servi de modèle à Michel-Ange pour la Chapelle Sixtine, pour peindre les nus qu'on appelle les « *ignudi* », ces jeunes garçons qui sont représentés, dans la manifestation du corps qui dit la représentation de l'âme. Le corps beau n'est pas là pour dire la beauté du corps, mais dit la représentation de la perfection de l'âme humaine. Car ce n'est pas seulement la dimension esthétique de cette figuration qui est mise en scène ici, mais cette tension de l'être qui vit son histoire au cœur des combats de l'existence.

Apollon du Belvédère

Copie romaine d' un original Grec.

Marbre
H. 224 cm.

II e siècle après J. – C.

Musée Pio – Clémentino.

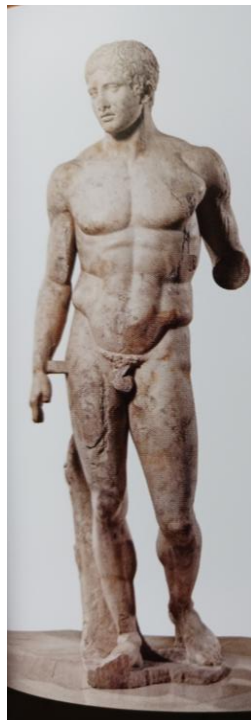


L'Apollon du Belvédère (Copie romaine d'un original grec)

Le corps idéalisé dit la perfection. On va le retrouver reproduit dans cet équilibre. Ce qui est fondamental aussi, c'est de voir que la dimension de la beauté est liée à l'équilibre des formes et de l'harmonie du corps. On retrouve l'athlète représenté avec cette tension du mouvement. C'est l'harmonie qui produit de la beauté, pour les Grecs.

Polyclète

Le Doryphore
(porteur de lance)
vers 440 av . J-C



Polyclète : le Doryphore (porteur de lance)

L'homme sculpté dit la pression à travers la perfection d'un corps. C'est donc une idéalisation du corps qui est une aspiration à l'idéalisation de l'âme et de la pensée.

Et voici ce que va en faire Michel-Ange :

Michel – Ange
(1475 – 1564)

David
1501 – 1504

Marbre
H. 410 cm

Galerie de l' Accademia.
Florence.



Michel-Ange : *David*

Michel-Ange, lorsqu'il est « adopté » par Laurent le Magnifique, va travailler à son palais à Florence, et il va découvrir la collection des Antiques.

Il est très difficile, à l'heure actuelle, de savoir ce que possédait Laurent le Magnifique, parce que les œuvres ont été dispersées. Le modèle antique n'est pas utilisé pour une reproduction : c'est une interprétation. Michel-Ange ne reproduit pas, il s'inspire pour dire qu'à travers la représentation du corps humain, il y a une figuration de l'aspiration de l'homme qui grandit au cœur de la pensée. L'homme fort n'est pas un homme de puissance : David, c'est un combat, c'est l'homme fragile qui devient puissant par son intelligence.

Raphaël : dessin d'après Michel-Ange

Raphaël
(1483 – 1520)

Dessin d'après Michel – Ange.

Lavis, encre brune et crayon.

British Museum.
Londres



Raphaël aura ce souci, et nous voyons que l'importance accordée à la sculpture florentine et au dessin romain va mettre en évidence le tracé. Le dessin va être en opposition avec la couleur et la lumière chez les vénitiens. N'oublions jamais le rôle de l'eau du Grand Canal.

Michel – Ange

Prisonnier ou
Esclave s' éveillant,

1519-1534.

Marbre
H. 267 cm

Galerie de
l' Accademia.
Florence.



Michel-Ange : Prisonnier ou Esclave s'éveillant

L'émergence du corps au cœur de la matière et du marbre de Carrare, ce sera repris par un autre artiste que vous connaissez bien : Rodin – ainsi que Camille Claudel. Comment naît la sculpture ? Michel-Ange dit dans un de ses poèmes « Je ne fais que donner vie à ce qui existe déjà dans le marbre ».

Cette émergence de la vie, cette émergence de la conscience, cette émergence de la pensée à travers des corps, c'est l'esprit de la Renaissance.

Il y a toujours la dimension du « *non finito* », ce qui est inachevé. Mais ce qui est inachevé est quelque chose qui se poursuit encore dans cette émergence de l'œuvre. Il faut savoir et apprendre à regarder d'où naît la matière et comment l'homme peut traduire dans la sculpture « l'esprit des formes ».

Michel – Ange
Études pour la sibylle de Libye.
v. 1509

The Metropolitan Museum of Art.
New – York.



Michel-Ange : études pour la Sibylle

Les admirables dessins de Michel-Ange, de ces corps qui donnent la sensation épidermique de ce rendu des muscles.

L'émotion spirituelle ...

Aphrodite de Cnide
Praxitèle.

Original du IV^e siècle
Av. J-C.

La Naissance de Vénus

Sandro Botticelli.
1484 – 1486.



Aphrodite de Cnide

Vénus de Botticelli

Ce n'est pas un regard érotique, c'est un regard de manifestation d'émergence de la vie. Cette sensualité met bien en scène cette renaissance. Ce que ce soit ***l'Aphrodite de Cnide*** de Praxitèle ou ***la Naissance de Vénus*** de Sandro Botticelli, on voit très bien les références de Botticelli à la sculpture antique, par rapport à ce type de figuration. Il s'en inspire pour donner à la fois le relief, le mouvement et la vie. Chez Botticelli, ce qui est important, c'est la représentation du corps, à travers le dessin qui prime par rapport à la peinture et à l'élément sculpté.

La sculpture est en ronde bosse, dont on peut faire le tour, selon le terme employé avec cette définition, mais aussi à travers cette Vénus : le souffle de la vie qui apparaît dans la chevelure.

Nous sommes dans l'ordre de l'émotion spirituelle qui se définit par ce sentiment du re-senti à travers l'énergie vitale de la vie qui est le souffle, et le souffle de la nature.

Michel – Ange

Tondo Doni

1504 ou 1507.

Bois, diam 120 cm

Offices
Florence.



Michel-Ange : Tondo Doni, la Sainte Famille

Quand on parle de ces corps sculptés, et dessinés, de cette manière d'intégrer le monde antique au sein de ce renouveau artistique. N'oublions pas que Michel-Ange est d'abord un sculpteur. Lorsque Jules II en 1508 lui demande de peindre le plafond de la Chapelle Sixtine, il sera réticent... Mais la volonté de Michel-Ange, c'est de sculpter la forme du corps humain, cette palpation de la vie du corps. Et ce qu'on voit ici, dans le *Tondo Doni* qui se trouve au Musée des Offices de Florence (un « tondo » est une représentation circulaire), déjà le cercle, dans la grande tradition humaniste néo-platonicienne, nous permet de découvrir le symbole de l'énergie de vie, donc du Divin. Le cercle est un mouvement, donc c'est la vie qui se traduit à travers le thème qui est représenté de la vie de la Sainte Famille, la figuration du Christ.



Détail : saint Jean-Baptiste

En arrière-plan, c'est l'ancien monde, le monde païen, antique. C'est le monde qui, dans sa nudité, attend d'être revêtu d'une nouvelle gloire. Et celui qui va faire ce lien, c'est ce petit personnage, derrière ce parapet : saint Jean-Baptiste, qui regarde. Il est derrière le mur, il appartient à l'ancien monde, à l'Ancien Testament, et à travers ce regard, il va définir une parole de reconnaissance qui est proclamée lors du baptême du Christ.

L'Humanisme de la Renaissance :

Géométrie divine

Dieu géomètre, artiste inconnu
(1220 – 1230).

Manuscrit .



Dieu géomètre

Le monde est une forme géométrisée, et l'humanisme est le mouvement de la pensée européenne de retour aux textes antiques, d'où l'enseignement de l'art et de la littérature. On fait référence à Cicéron : « La culture qui parachève la qualité naturelle de l'homme le rend digne de ce nom ». On le voit à travers Pétrarque, Boccace, Dante, à travers ce travail d'une langue qui veut redonner la dimension de l'humain, le contact d'une authenticité spécifique sans forcément être tributaire du latin ; avec Erasme de Rotterdam, ce néerlandais, le plus grand penseur, qui parlera de l'éducation, de réformer la pensée de l'Eglise à travers la connaissance, et son grand lien d'amitié avec Thomas More, l'auteur de *l'Utopie*.

Penser l'humain, c'est réfléchir à la conscience humaine. Alors qu'auparavant, la figuration de Dieu se définit par une géométrisation (ici « *Dieu géomètre* », d'un artiste inconnu, au début du XIII^e siècle), cette géométrisation que l'on retrouve à travers la représentation des cathédrales et leur construction ; l'harmonie des formes dit qui est Dieu.

La Renaissance italienne reprend l'idéal antique de la beauté, fondé sur des notions d'harmonie, tant mathématique que musicale. La musique appartient aux mathématiques. L'harmonie compose le principe même de l'équilibre des formes et l'équilibre des sons. Le corps humain est la plus noble des formes humaines, il est considéré comme un modèle de l'univers, la mesure à partir de laquelle l'ensemble du monde se construit.

Des humanistes florentins



Ange Politien, Cristoforo Landino, poète et philologue, Marsile Ficin et Gentile de Becci.

Domenico Ghirlandaio (1449 – 1494). L' apparition de l'ange à Zacharie, détail, 1486 – 1490. (Eglise de Santa Maria Novella). Florence.

Ange Politien, Cristiforo Landino, Marsile Ficin, Gentile de Becci par Ghirlandaio

Gentile de Becci et Ange Politien, Cristiforo Landino, poète et philologue, et Marsile Ficin, ces hommes vont être ce qu'on a appelé « l'Ecole néo-platonicienne » que fonde Cosme de Médicis et que développe Laurent le Magnifique. Donc des hommes qui pensent, qui écrivent, qui redonnent une dimension de l'humain dans la conscience de son « autodétermination ».

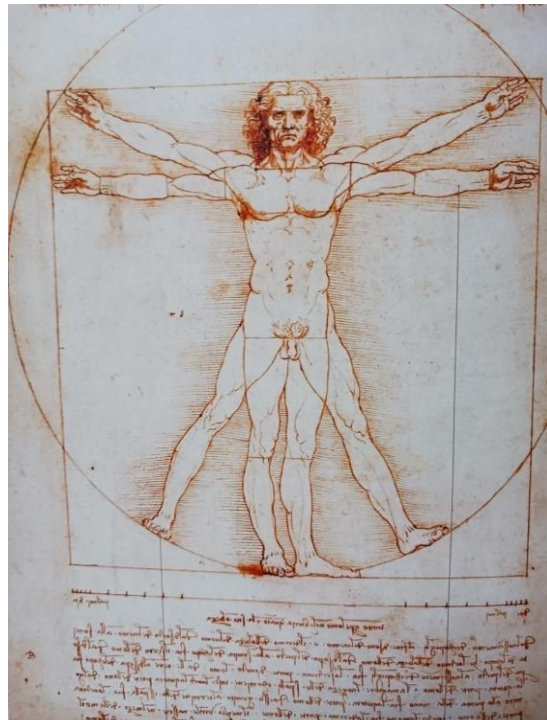


Art et mathématiques. Jacopo de Barbari, vers 1495.
Luca Pacioli et le duc d' Urbino.

Luca Pacioli par Jacopo de Barbari

Ainsi que des scientifiques, tel ce personnage, Luca Pacioli, un religieux qui va être un grand mathématicien. Il est représenté avec des polyèdres, ces formes qui composent une géométrisation de l'espace et permettent d'avoir cette vision de pouvoir représenter l'idéal.

Léonard de Vinci
L'Homme de Vitruve
Vers 1490.



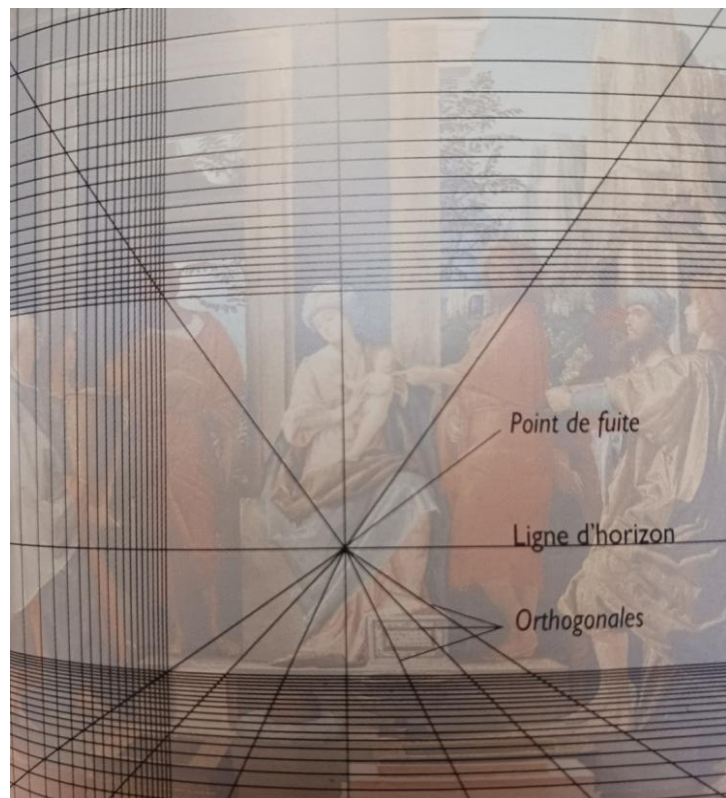
Léonard de Vinci : l'Homme de Vitruve

Ce dessin révèle l'homme centré, qui dit à la fois l'équilibre et la beauté, non pas une beauté esthétique, mais une beauté d'harmonie avec la manière de concevoir l'univers. C'est le principe à la fois du carré et du cercle, du déploiement de la représentation de la hauteur et de la profondeur. L'équilibre des bras étendus est équivalent à la hauteur du corps.

La perspective, reconstruire le réel

La perspective

Reconstruire le réel...



Avec Piero della Francesca, on retrouve cette perspective géométrique. Comment représenter la profondeur que nous pourrions appeler aujourd'hui « la troisième dimension », si ce n'est à travers des compositions géométriques. Sur deux plans, hauteur et largeur, comment dire cette profondeur si ce n'est à travers l'illusion que donnent à produire les mathématiques à travers « un champ de fuite » ?

Cette ***Vierge à l'Enfant*** est d'un artiste inconnu, mais c'est pour montrer la visualisation de la construction de l'espace. La concentration se fait à partir du genou. Pourquoi le genou devient-il le point de convergence

des lignes ? L'interprétation symbolique : celui qui regarde doit fléchir le genou pour comprendre ce qui est regardé ; car la flexion du genou fait regarder en priant. Cette *Vierge à l'Enfant*, entourée de différents saints qui construisent le tableau, est une « *Conversation Sacrée* » - car telle est la définition de ce type de tableau où l'on figure la Vierge Marie entourée de saints de différentes époques.

« Apprendre à voir, c'est apprendre à fléchir notre regard à travers la flexion du corps » (André Chastel), changer de regard.

L'apparition du paysage

La grande révolution de la première Renaissance, si nous voyons l'évolution de Cimabue, Giotto, aux œuvres du Quattrocento, c'est le paysage. Pourquoi le paysage ? parce que cela nous renvoie à la réalité même de notre condition, notre condition humaine, cette réalité naturaliste de la vie, un réalisme de vie, le quotidien.



Giovanni Bellini, *Le Christ au jardin des Oliviers*, vers 1460. 81 x 127 cm.
National Gallery, Londres.

Bellini : *le Christ au jardin des Oliviers*

Nous voyons que là aussi, il n'y a pas simplement une figuration mais un récit. Au premier plan, nous avons ces trois personnages : Pierre, Jacques et Jean, qui sont endormis. Le Christ regarde cet ange (en haut à droite) dont la transparence dit le côté surnaturel et qui présente le calice. Et derrière, en arrière-fond, on voit Judas qui conduit les soldats qui vont arrêter le Christ.

Le paysage est désertique. Et si on regarde bien, sur la gauche, il y a un arbre mort, qui est une préfiguration de la croix.

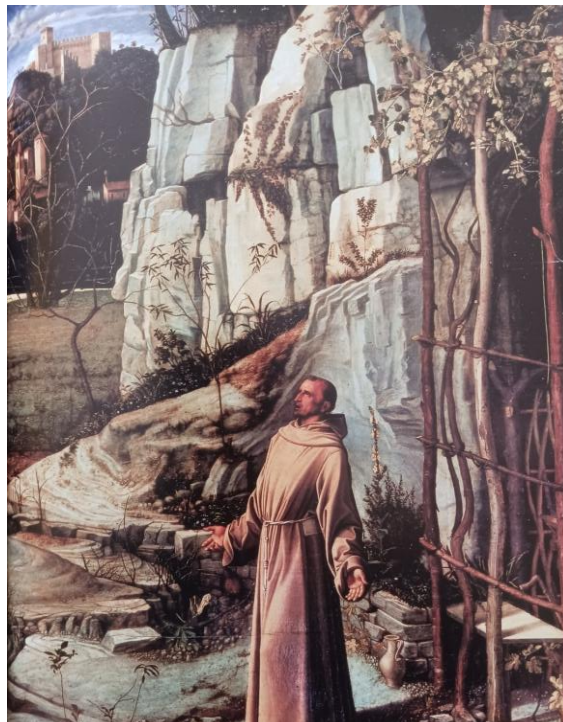
Giovanni Bellini

Saint François recevant
les stigmates.

Vers 1475 – 1480.

Huile sur toile.
120 x 137 cm.

Frick Collection.
New York.



Bellini : *Saint François recevant les stigmates*

Le paysage devient ainsi un lieu d'éloquence, un récit, une histoire. Le paysage met ici en scène un homme qui aimait la nature : saint François d'Assise recevant les stigmates. Nous voyons que les rochers ont une importance majeure dans cette représentation. La vision de saint François au cœur de la nature met bien en évidence l'importance accordée à l'expérience spirituelle de l'être humain au cœur de la nature.

Et ce qui joue le rôle le plus important dans cet espace, c'est la lumière. Car la lumière met en scène la dimension de l'expérience spirituelle. La lumière qui est projetée sur le corps de saint François, mais aussi qui émane de François, révélant sa sainteté.

Giovanni Bellini : *la Madone du Prado*



Giovanni Bellini. La Madone du Prado, vers 1500 – 1505. 67 x 86 cm. National Gallery. Londres

Avec les Bellini, nous sommes à Venise, et nous sommes aussi à l'intérieur de ce paysage. La construction en forme triangulaire de la divinité qui se dit à travers le triangle ; toujours cette thématique de la dénudation, de ce monde désertifié, avec un personnage qui ressemblerait davantage à un religieux de la cité médiévale ceinturée par une forteresse ; un oiseau sur la gauche, un échassier qui est en train de prendre un serpent (le détail définit la clef de lecture du tableau) ; et à côté, vous avez des arbres morts.

Cet enfant qui dort est une préfiguration de la Pietà. Et c'est déjà le sommeil de la vie et de la nature qui va retrouver cette vie, à travers le thème de la résurrection.

Cima da Conegliano.

Treviso 1459/1460
1517 – 1518.

Madone à l' Oranger.
1495 – v. 1497.

Peinture sur bois.
Accademia
Venise.



Cima da Conegliano : *Madone à l'Oranger*

Cima da Conegliano est dans la grande tradition des peintres vénitiens qui ont magnifié la dimension de cette nature, de cette réalité qui met bien en scène la source de Vie : l'arbre de Vie. Nous avons à gauche saint Jérôme, et à droite saint Louis de Toulouse, un franciscain qui faisait partie de la famille d'Anjou et qui a renoncé au pouvoir.

La manière de représenter la nature n'est pas simplement pour produire du beau, mais pour dire une théologie du mystère de l'incarnation ; une réalité contemporaine de la création qui dit la vérité d'une foi qui s'incarne dans le réel.

La République de Venise, gloire et beauté

Gloire marchande ...

Vittore Carpaccio

Détail du cycle de sainte Ursule



La gloire de Venise, c'est la gloire de la puissance commerçante.

La peinture produite à Venise pendant la Renaissance appartenait à la tradition de l'Italie du Nord : Venise n'est pas repliée sur elle-même avec sa propre identité. Les artistes vénitiens explorent aussi la perspective et les mathématiques. Ils sont inévitablement influencés par l'art généreux des florentins, et en particulier des Médicis. Il y avait d'importants échanges commerciaux entre Florence et Venise, échanges qui passaient par les banques.

Bellini : *Le Doge Leonardo Loredan*

Giovanni Bellini

Le Doge Leonardo Loredano

v. 1501

National Gallery;
Londres.



Intérêt pour les formes sculpturales, intérêt également avec cette manière de mettre en évidence les effets de la couleur et de la lumière. Dès le début, ils expriment une sorte de véritable lyrisme, un lyrisme attentionné. Il y a une très grande distinction dans la figuration de ces artistes représentant le pouvoir à travers le thème de l'autorité, du Doge.

Les Bellini, ce sont Jacopo Bellini, le père de Gentile et de Giovanni : Gentile Bellini et Giovanni Bellini. Les Bellini, cela va de la naissance de Jacopo (1427) à la mort de Giovanni en 1516.

Giovanni Bellini sera le maître du Titien et de Giorgione. La manière d'aborder la peinture n'est pas de cloisonner, mais d'entrer dans cette filiation d'inspiration et d'appartenance.

Vittore Carpaccio.
(v. 1465 – 1525- 1526).

Les Deux dames ...

v. 1510

Museo Correr
Venise.

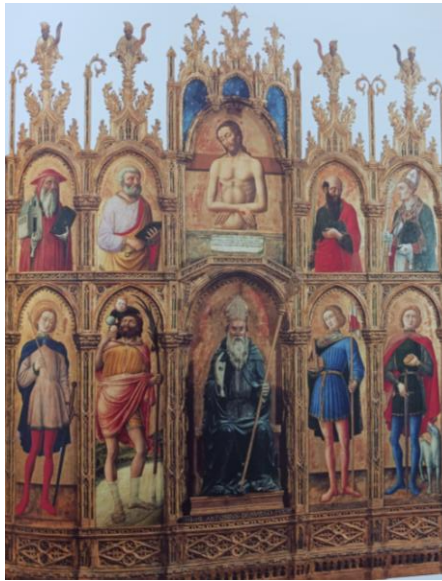


Carpaccio : les Deux Dames

Nous avons déjà étudié Vittore Carpaccio, avec ces **Dames**, œuvre à laquelle certains avaient donné le titre de « Prostituées », dont, en raison de la découverte de la partie supérieure du tableau, nous savons que c'est absolument faux : ce sont des dames qui sont dans une attente. Et ce qui est représenté ici, c'est la lassitude de l'attente et l'émotion d'une sorte de langueur.

Les Vivarini et les Bellini

La différence est surtout au niveau des retables :



vers 1460.



1505

Retables :

à gauche, un retable d'un **Vivarini** (vers 1460), et à droite de Giovanni **Bellini** (1505) : en quelques décennies, c'est une révolution picturale.

Le retable est cloisonné, c'est-à-dire que nous avons différentes structures de bois qui cernent et enferment des petits tableaux avec la figuration des saints. Nous sommes encore dans une tradition byzantine, avec les fonds dorés, et à la suite de la chute de Byzance en 1453, beaucoup d'artistes vont aller se réfugier à Venise.

Antonio Vivarini
Venise.
Vers 1416 – 1476 / 1484

Antonio et Bartolomeo
Vivarini

Polyptyque de la Chartreuse.
1450 – 1460.
Peinture sur bois.
Pinacoteca.
Bologne.



Antonio et Bartolomeo Vivarini :

Polyptyque de la Chartreuse de Bologne

Les Vivarini, qui sont de purs vénitiens, vont travailler pour différentes confréries et corporations, ou différents commanditaires et différentes familles. Ici, le fait de représenter des saints, que ce soient saint Jérôme saint Pierre, saint Paul, et saint Augustin, la manière de représenter la figure de saint Antoine, dans la partie inférieure, et celle d'un Christ de pitié dans la partie zénithale, met bien en scène cette dimension de structure de la vision d'un au-delà. Je rappelle qu'un retable est une porte ouverte vers le ciel. C'est pour cela que les fonds sont dorés, selon la tradition byzantine qui a cours durant cette période. Et c'est une période tardive. L'Ecole romaine et l'Ecole florentine auront depuis bien longtemps abandonné cette figuration. Mais là, nous sommes dans l'ordre de la commande : une chapelle qui est une chapelle funéraire où sont enterrés les commanditaires. Cette œuvre était dans la Chartreuse, maintenant dans la Pinacothèque de Bologne.

Lieu d'inhumation, donc lieu de figuration et de destinée. Parce que si on médite très brièvement la figure de saint Christophe, il est le passeur : celui qui fait passer sur l'autre rive, donc qui nous fait passer vers un au-delà, avec le Christ qu'il porte sur son épaule...

Bartolomeo Vivarini : *Polyptyque de Saint Martin*

Bartolomeo
Vivarini

Venise
Vers 1430 – après 1491.

Polyptyque de saint Martin
(détail).
Saint Sébastien.

Vers 1491.

Accademia
Bergame.



Bartolomeo Vivarini, à Venise, va mettre en scène l'importance accordée au trait. Ici, le corps de saint Sébastien, et le corps qui va être protégé par la moitié du manteau de saint Martin, lorsqu'il partage son manteau en sortant de la ville d'Amiens, et c'est une figuration à l'intérieur d'un paysage désertifié.

Mais les fonds sont toujours dorés. Nous avons affaire à une figuration de la sainteté à travers la présence d'un au-delà. Nous ne sommes plus tellement dans la réalité d'une présence à travers un paysage ou à travers une sorte de naturalisme des formes paysagères.

Alvise
Vivarini.

Venise.
1442/1453
1503/1505.

Sainte
Conversation.

1480

Galleria
dell' Accademia.



Alvise Vivarini : Sainte Conversation

Ici, Alvise, le troisième de la famille. Une « Sainte Conversation » : nous sommes quand même dans un espace qui est celui d'une église. La Vierge, assise sur un fauteuil de marbre, est entourée par Anne et Joachim, et des saints franciscains : saint François d'Assise à droite, saint Bernardin de Sienne, saint Louis de Toulouse, et saint Antoine de Padoue.

Ce type de représentation, la « Sainte Conversation » (ou Conversation Sacrée), met déjà Alvise Vivarini dans une sorte d'influence qui va définir l'aspect grandiose de la représentation de Giovanni Bellini. Ici, il y a un aspect statique des formes.

Retable de San Zaccaria

Giovanni Bellini
1505

Huile sur bois
transférée sur toile;

402 x 273 cm.

Eglise San Zaccaria
Venise.



Giovanni Bellini : Retable de San Zaccaria

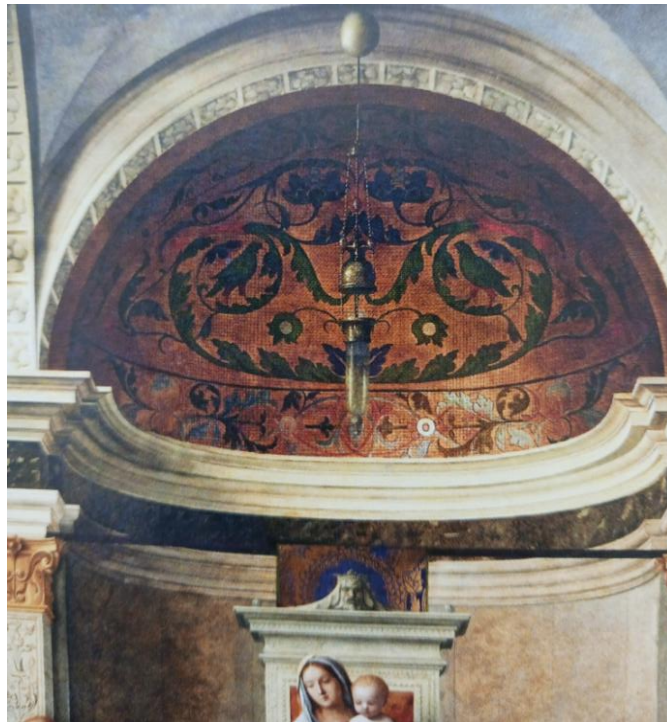
Il y a un aspect lyrique, créé par la couleur. Nous sommes passés des formes d'un tracé réaliste à une puissance lyrique de la couleur. Il y a une sorte de « polyphonie » de la couleur et de la lumière avec Giovanni Bellini. Il faudrait écouter les chants religieux du début du XVI^e siècle pour comprendre que ce que l'on voit est associé à la liturgie de ce qui se vit dans les églises. Et c'est pour cela qu'il y a un ange qui joue de cet instrument, préfiguration d'un futur violon. L'harmonie est associée à l'audition : pour voir, il faut bien écouter.

Cette harmonie fait partie de l'équilibre : cette conception des formes mathématiques équilibre la présence de ce qui est représenté, à travers la forme d'une architecture :



L'importance de l'architecture et du trompe-l'œil, qui donnent l'illusion d'une perspective qui resitue la scène à l'intérieur d'une église : c'est l'église dans l'église, qui reprend des formes architecturales antiques, en particulier la conque et ces éléments de pampres, c'est-à-dire du monde végétal, issu de la figuration des feuilles d'acanthé.

Détail



Ce paradis, associé au thème du jardin, référence à des éléments et des motifs paléochrétiens que l'on retrouve dans des basiliques romaines, nous avons ici quelque chose qui fait mémoire d'un monde antique qui dit l'actualité de la représentation dans ce naturalisme. Et avec quelques détails qui sont des éléments majeurs qui mettent bien en scène l'aspect archéologique des références qui sont utilisées : nous sommes dans un univers qui est celui de la connaissance. Et cette connaissance est travaillée par cette forme en conque, associée au thème de l'œuf, que nous voyons au sommet de cette lampe. Le thème de l'œuf, c'est celui de l'énergie initiale, de la fécondité et de la vie.



Détail

La construction, que je qualifierai de « transcendantale » en raison de l'importance accordée à la verticalité, la musique, une vision de la Présentation en reconnaissance de cet enfant comme Christ Sauveur, qui est source de vie, définie par l'œuf, référence à un monde antique, du vivant.



On harmonise l'Antiquité, qui n'est pas considérée comme en opposition avec le monde chrétien, mais au contraire l'œuvre de Platon est considérée comme une préfiguration du Christ. Les personnages qui sont représentés, à gauche saint Pierre, saint Jérôme, sainte Catherine de Sienne et sainte Lucie, sont des témoins de la foi : c'est dire que pour entrer dans cette vision, et dans ce type de représentation, il faut entrer par l'Eglise (communauté des croyants), figurée par saint Pierre, et par la lecture, figurée par saint Jérôme, traducteur de la Septante (du grec au latin), qui est la Vulgate.

Ces clefs de lecture ne sont pas simplement là pour dire un savoir, mais pour dire la quête d'une connaissance.

Ces lectures vont se poursuivre à partir du **22 novembre**, où j'aborderai Giorgione et Le Titien. Nous reverrons Giorgione et comment s'opère une transmission entre un penseur et un figuratif ; comment Giorgione, en particulier à travers la figuration des *Trois Philosophes*, dit une manière de penser l'art, pour l'Ecole vénitienne ; et comment cette Ecole va transmettre cette dimension du monde antique en référence à une dimension qui est liée à la connaissance des textes anciens ; pour aboutir, avec Véronèse, à la somptuosité de ces motifs décoratifs qu'il faut « disséquer » comme un véritable puzzle, pour trouver ce qui l'essentiel à travers tous ces personnages.



Véronèse . Les Noces de Cana. 1563. Musée du Louvre.

Abbé Jean-Marc Nicolas, Historien de l'Art
Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré
11 octobre 2024