

La Renaissance Vénitienne : le siècle d'or (XVI^e siècle)

Mantegna et Giorgione

Une nouvelle vision du monde...

Nous allons voir, toujours dans ce grand cycle de la peinture vénitienne, une sorte d'introduction préliminaire à Titien, que nous aborderons lors de notre prochaine rencontre, le 20 décembre ; et je pense qu'il y aura deux cours sur Titien en raison de l'importance du personnage et de son œuvre.

Je vais reprendre un peu ce dont j'ai parlé concernant la Renaissance italienne, quelques propos généraux par rapport à la notion même de l'Humanisme, cette pensée qui relève de l'étude des textes anciens, la référence archéologique du monde antique qui va être restituée durant cette période, dite de la « Première Renaissance » (XV^e siècle, Quattrocento), et Seconde Renaissance (XVI^e siècle), avec l'importance accordée à de grandes cités. Car les villes ne sont pas que des villes, elles sont des cités, c'est-à-dire qu'elles ont un pouvoir politique, économique et artistique.

Ce monde a besoin de se montrer, et pour que nous découvriions la puissance de cette connaissance, il faut savoir que les artistes vont être les promoteurs du pouvoir. La majesté de l'espace et le fait d'introduire dans une dimension extrêmement importante la notion même de la peinture murale, à l'intérieur des édifices religieux mais aussi à l'intérieur des palais. Ce que nous verrons brièvement tout à l'heure, avec la *Chambre des Epoux* du palais ducal de Mantoue, due à Mantegna.

Je commence donc par Andrea Mantegna :

ANDREA MANTEGNA

Andrea Mantegna

(né à Isola di Carturo,
village entre Padoue
et Vicence, en 1431.)

Élève de Francesco Squarcione

Meurt le 13 septembre
1506 à Mantoue.

Autoportrait présumé.
Chambre des époux.

Palais Ducal.
Mantoue.



Vous avez ici les éléments fort brefs de sa biographie, simplement pour rappeler que cette naissance de Mantegna à Isola di Carturo se situe entre Padoue et Vicence : une terre associée à la république de Venise. Padoue où ira travailler Donatello, où l'on sait très bien qu'il va y avoir des relations entre Mantegna et Donatello, cette partie nous permet de comprendre l'importance accordée, dans l'ordre de la représentation, à l'humain « en relief » ; c'est-à-dire à la corporéité de l'être humain dans le rendu des volumes. Ce rendu des volumes va nous permettre de déployer cette conscience que la sculpture est le premier des arts, et que la peinture va « prendre modèle » concernant cette représentation des corps dans l'ordre de la pensée, mais également dans cette dimension du « voir ». Voir, c'est entrer dans une palpation du corps à travers le regard.

Le premier des sens, c'est la vision. « Voir, regarder, contempler ». Cette dimension-là qui devient effectivement la conscience d'un humain, donc de cet humanisme qui va permettre de réfléchir à : « Qu'est-ce que l'homme ? »

Non pas en opposition avec Dieu, bien au contraire, mais cette humanité où, si l'on peut dire, « Dieu va prendre sa place », et également où l'homme va être un chercheur dans l'ordre de la pensée et à travers les sciences, à travers la totalité des sciences « humaines ».

Donatello : *Crucifixion*

Donatello.
(Florence v. 1386 –
Florence 1466.)

Sculpteur Florentin.

Crucifixion, vers 1440.

Bas-relief , bronze.

Musée du Louvre.



Donc notre personnage va rencontrer Donatello ; et dans les années 1443-1453, Donatello est un artiste spécifiquement florentin, comme nous le disent à la fois les dates et sa chronologie, mais nous avons des artistes qui vont se déployer pour aller travailler, qui vont voyager à travers toute la péninsule italique.

Nous savons également que Mantegna va quitter son maître, Squarcione, très peu connu, un peu disparu de l'Histoire de l'Art, sauf depuis une vingtaine d'années où quelques jeunes historiens de Venise ont fait une série de travaux sur lui. Squarcione a « adopté » Mantegna, non simplement en l'intégrant à l'intérieur de l'atelier, mais dans une filiation. Et Squarcione est également orfèvre, sculpteur, architecte et écrivain. Les études récentes montrent un artiste de cette période de la Renaissance qui est extrêmement multiple dans ses activités et au cœur même de ses connaissances.

Dans la manière de voir et de travailler de Mantegna, c'est le corps. Ici, dans cette *Crucifixion*, ce qu'il faut noter sur le plan artistique, ce sont les corps et les drapés « mouillés » : le tissu est plaqué sur le corps pour bien montrer qu'on va rendre compte de la dimension physique et charnelle, de cette corporéité qui prend en évidence cette conscience qu'il n'y a pas de corps sans pensée, et pas de pensée sans âme.

Et tout cela va s'articuler durant cette période de la Renaissance. Cette période va mettre en lumière des éléments ô combien importants pour retrouver ce qu'est l'homme.



Andrea Mantegna. Martyre et enlèvement de saint Christophe
(Scènes de la vie des saints Jacques et Christophe).
1457 , fresque, église des Eremitani, chapelle Ovetari. Padoue.

Andrea Mantegna : *Martyre de saint Christophe*

à Padoue (église des Eremitani)

Andrea Mantegna va déployer d'abord son premier travail dans la chapelle Ovetari, à Padoue. Padoue est aussi un centre important, puisqu'il y a une série de constructions qui se sont développées, en particulier la Basilique, l'ensemble des sculptures rappelant que saint Antoine de Lisbonne a été inhumé à Padoue (les Portugais aiment qu'on dise « Antoine de Lisbonne »). Cela étant dit, il faut savoir que cette peinture murale avec un enduit frais (al fresco) a été dans sa quasi-totalité détruite en 1944, lors d'un bombardement. Mais les restes, aussi épars soient-ils, nous permettent

de comprendre un peu la méthode de travail de Mantegna dans ses références architecturales et sculpturales du monde antique.

Mantegna est aussi un « archéologue », au sens où l'archéologie n'est pas de faire des fouilles, mais de récupérer des éléments trouvés au sol, de ces éléments qui nous permettent d'aborder véritablement un univers qui va prendre ses références stylistiques et formelles à l'intérieur du monde antique. Et nous le voyons très bien, avec les vestiges qui ont été pérennes durant des siècles, à travers cette colonne, et le fait de jouer sur cette notion de la perspective, de cette profondeur de champ, et l'animation avec les reliefs, les pilastres et tous les motifs décoratifs de ce linteau (ce bandeau supérieur), des formes issues de la tradition du monde mythologique païen, avec ces monstres marins.

Donc le monde antique est à la fois une référence historique (il raconte l'histoire d'un martyr), mais aussi une actualisation de ce renouveau que l'on découvre, à l'intérieur des demeures, mais également à l'intérieur des églises.

Andrea Mantegna,
La Mise au tombeau
Gravure au burin.
44,6 x 34,9 cm .
Musée du Louvre.



Andrea Mantegna : *Mise au tombeau*

Andrea Mantegna a manié le burin - avec une grande incertitude pour parler de cette gravure. Il était un dessinateur hors du commun. Un grand nombre de ses gravures se trouvent au Musée du Louvre ; rarement

exposées, mais il y a eu une grande exposition Andrea Mantegna voici quelques années, où l'on a pu voir une série de gravures, et la précision du dessin est un élément important. De ce dessin dont vont un peu s'éloigner les peintres italiens, laissant davantage la place à la couleur, et au cœur de cette couleur à la représentation de la lumière : comment Venise a représenté la lumière de sa gloire à travers les artistes les plus fameux du XVI^e siècle, que nous aborderons au cours de cette année.

Andrea Mantegna va se marier avec Nicolosia en 1453. Celle-ci a un nom fort connu : elle s'appelle Bellini. C'est la fille de Jacopo, la sœur de Giovanni et Gentile Bellini. Bien sûr, ce mariage va l'incorporer à cette grande dynastie vénitienne. « Avec les Bellini, tout commence ! » C'est pour cela que lorsque je parlerai du Titien, il faudra encore faire des références aux Bellini, qui avaient ce type de représentation, pas seulement à travers des Madones, mais pour rendre à la chair la palpation du vivant. C'est-à-dire donner à voir ce qu'on peut ressentir de notre humanité dans sa propre réalité. L'art interroge. L'art donne à penser.

Et cette manière de penser va être associée à la mise en scène de la notion du pouvoir. La famille des Gonzague, la grande famille des princes issus de marchands, comme il se doit dans cette péninsule italienne, qui n'a rien à voir avec l'Italie d'aujourd'hui bien sûr, avec la multiplicité des principautés, des seigneuries, des marquisats et des duchés, et des différents royaumes, en particulier le royaume de Naples et des Deux-Siciles. Nous sommes dans un monde extrêmement diversifié, de ces Etats qui définissent un pouvoir politique et seigneurial. Le pouvoir n'existe que lorsqu'on a des terres. C'est le sens même de « seigneur » : le seigneur est celui qui possède des terres, à partir desquelles il envisage de faire des conquêtes.

Les Gonzague vont être des conquérants, mais pas forcément sur le plan territorial. Ils vont être des conquérants par le fait qu'ils sont également des marchands, mais aussi des personnages venant en aide à d'autres Etats, en étant en quelque sorte des mercenaires. On peut le voir si on lit les

passages concernant les guerres d'Italie, lorsque Charles VIII et Louis XII, à la fin du XV^e siècle, revendiquent le royaume de Naples et des Deux-Siciles.

Cette vérité est importante, parce que le seigneur a besoin d'acquérir la notion d'une certaine « majesté » à travers l'art. Lorsqu'on lit le commentaire établi par Vasari dans ses « Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes », ouvrage écrit dans le troisième tiers du XVI^e siècle, il parle de Mantegna comme d'un être « austère, grand et de majesté ». Il est extrêmement célèbre.

Cette manière de voir et de concevoir l'espace est très importante : l'art devient une diffusion de ce pouvoir princier, de ce pouvoir des marquis et des ducs - la famille des Gonzague sont ducs de Mantoue.

Andrea Mantegna, .

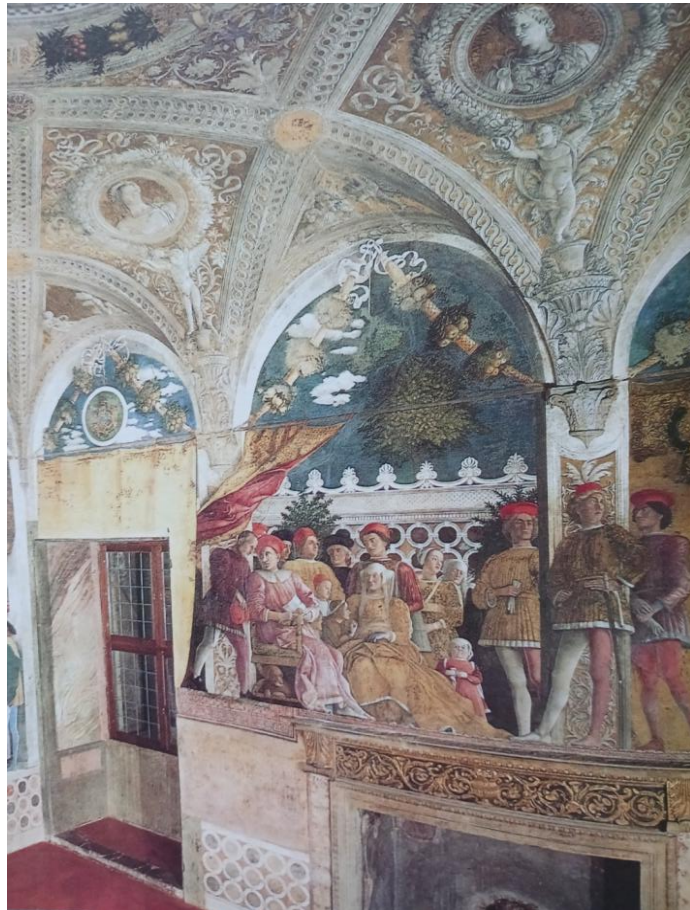
Peinture murale à sec.

Dimension de la salle
805 x 807 x 696 cm.

Palazzo Ducale,
1465 – 1474.

Chambre des époux.

Mantoue.



Andrea Mantegna : La Chambre des Epoux

Cette chambre des Epoux qui n'était en aucun cas une chambre à coucher. La « camera », c'est la pièce. Lors de sa création, on l'a appelée la « camera picta », la chambre peinte, la pièce peinte. C'est une pièce de

réception, où il s'agit d'accueillir. Et vous voyez que tout est peint. Il y a cette vision de la peinture à travers la conscience d'approfondir l'espace, de donner une vision au-delà de la réalité de la pièce et de faire entrer véritablement dans une illusion d'un monde extérieur.



Autre vue, avec le mur latéral

Il ne s'agit pas simplement de présenter une famille, mais de glorifier le pouvoir de cette famille qui a un rapport princier.

L'entrée à la cour des Gonzague offre à Mantegna honneur et protection. Cette célèbre **Chambre des Epoux** nous permet de comprendre que ce personnage va être l'un des éléments majeurs de ce type de création, c'est-à-dire un univers totalement peint à l'intérieur d'un édifice public, mais aussi de prestige et de représentation de l'exercice de la famille des Gonzague « qui font l'histoire ».

Donc nous sommes dans une salle de réception, et la manière de représenter est d'associer la vie de famille et le pouvoir politique, mais aussi religieux. Pourquoi ?



Le Marquis Ludovic III de Gonzague et son épouse Barbara de Brandebourg.

Détail : la famille (Ludovic III de Gonzague et son épouse Barbara de Brandebourg...)

En 1456, Ludovic de Gonzague invite Andrea Mantegna à venir à Mantoue pour succéder à Pisanello en qualité de peintre de la cour. Nous sommes entrés dans une cour qui est celle de la renommée. Mantegna accepte. Le plus beau fruit de cette décision est cette "camera picta" au palais ducal, ce lieu où l'on peut voir sur cette peinture comment Ludovic III de Gonzague est au milieu de sa famille : le pouvoir, c'est le pouvoir associé à la famille et à la descendance. Nous avons autour de lui son épouse Barbara de Brandebourg et ses enfants. Toute la famille est ici rassemblée.

C'est une cour qui met en scène la famille, ce pouvoir lié à la succession, qui enracine cette notion même d'un marquisat et d'un duché (titres successifs de Mantoue, duché au XVI^e siècle), comme le lieu même du prestige. Cette présentation n'est pas à l'intérieur d'une pièce, mais nous sommes sur une terrasse : l'illusion de la terrasse qui est représentée dans un peinture.

Nous voyons à la fois ce qui est nommé, ce qui est dit, et qu'à travers cette peinture il y a véritablement un récit, une histoire. Il y a ce personnage qui est en train de se pencher en direction de Ludovic III de Gonzague qui est assis et qui a dans sa main gauche un billet, un courrier que lui a remis

le personnage qui est debout et qui s'est décoiffé. Il s'agit de l'émissaire du Pape, lui annonçant que son fils François est nommé cardinal. Pouvoir de l'Eglise, pouvoir politique. Et là, à travers ce type de figuration, vous avez réuni ce qui est le fondement même du prestige d'une telle cité, que va glorifier l'artiste.

Détail :

La Rencontre de Ludovic III de Gonzague et de son fils, le cardinal François, 1474.

Chambre des époux.

Mantoue.



C'est ce que nous voyons ici : **La Rencontre de Ludovic III de Gonzague et de son fils, le Cardinal François**. Le cardinal est vêtu d'un surplis blanc bleuté, de sa soutane et d'un mantelet de couleur rouge. Et sur la gauche, nous voyons son père, Ludovic III de Gonzague, et le reste de la famille qui est réunie.

Il y a à la fois de l'austérité dans les visages et quelque chose qui remet en scène la gravité de la fonction. Il ne s'agit pas simplement d'avoir un récit, mais que ce récit soit cohérent avec l'histoire même de la famille, afin de le pérenniser, pour que le prestige puisse durer à travers le temps.

Détail du décor de la
Chambre des Epoux :
Autoportrait.



Détail : le visage de Mantegna.

Ici, à l'intérieur du décor qui reprend des éléments floraux issus de la grande tradition de la sculpture antique, on voit le visage de Mantegna.

Ce qui fait l'originalité de la **Chambre des Epoux**, c'est ceci :



Andrea Mantegna : Oculus, détail de la voûte. 1465-1474.

Fresque Palazzo ducale, **Chambre des époux**. Mantoue.

Ce qui est une pure prouesse picturale. C'est le premier trompe-l'œil de la fin du XV^e siècle (Avant qu'on en trouve d'autres : vous savez qu'on a retrouvé il y a quelques jours, à la Farnesina à Rome, dans les combles, alors qu'on était en train de refaire l'électricité, une série de peintures de l'École de Raphaël). Ici, en parcourant le mur, le plafond, nous avons l'illusion d'un ciel qui s'ouvre.

L'oculus est entouré d'une balustrade sur laquelle s'appuient huit angelots et un paon, et d'où se penchent, près d'un pot de fleurs, deux groupes de femmes souriantes, probablement des domestiques.

C'est le premier exemple d'une illusion architecturale aussi hardie. Mantegna ne se contente pas de se mettre en perspective, mais il met en perspective les motifs complexes de la balustrade. Il voit dans cette œuvre le fait de promouvoir ses capacités à faire illusion. C'est très important dans cette période de la Renaissance : la réalité relève-t-elle du réel ? Est-ce que ce que je vois est vrai ? C'est ce qu'il faut essayer de remettre en situation dans ce contexte de la fin du XV^e siècle et du XVI^e siècle : l'importance accordée au premier des sens, celui de voir.

Et cette appréhension de ce monde va se déployer à travers toutes les recherches astrologiques, astronomiques, toutes ces recherches où l'on va associer des réalités plus ou moins ésotériques, mais où les fondements mêmes de toute forme d'exercice de la science relèvent des mathématiques.

Donc cette notion de la perspective, qui est un apprentissage d'une mise en œuvre des mathématiques, met en scène avec cette habileté exceptionnelle les visages et les corps des angelots en équilibre sur cette corniche interne.

Pour accentuer l'illusion, le peintre s'amuse aussi à peindre un grand pot retenu par un bâton placé en travers. L'illusion est absolument parfaite : vous enlevez le bâton transversal dans la partie inférieure et tout s'écroule, c'est extraordinaire ! C'est cette capacité pour l'artiste de ne pas simplement

reproduire une réalité, mais d'inventer une autre réalité en donnant l'illusion de la fragilité. Cette fragilité de l'éphémère, cette illusion d'une ouverture vers le ciel, où la vanité pourrait passer par l'orgueil des princes (la représentation du paon), mais où va se déployer l'illusion d'un monde qui est celui d'un au-delà. Est-ce que l'orgueil s'arrête à la balustrade de nos illusions à l'intérieur du prestige familial et de ce décor ô combien somptueux... ?

Andrea Mantegna .

Saint Sébastien.

Huile sur toile,
255 x 140 cm.

V. 1480.

Musée du Louvre.



Andrea Mantegna : *Saint Sébastien*

Andrea Mantegna, comme toujours, est l'homme qui fait référence à l'Antique, et qui intègre même au cœur de ces éléments antiques cette possibilité d'actualiser cet univers antique à travers ce que nous découvrons ici. La figure de saint Sébastien est attachée à un élément architectural à demi éboulé, qui est une colonne cannelée avec un pilastre, avec un arc brisé, élément d'une construction qui se produit derrière la figure. En bas se trouvent plusieurs fragments antiques, dont le pied, sur la partie inférieure

que vous voyez à gauche, reprend le même modèle que celui du martyr ; mais c'est le pied d'une déesse ou d'un dieu païen. Une statue détruite de ce dieu païen qui va laisser place au témoignage que rend saint Sébastien, à travers son martyre, au vrai Dieu, le Christ.

Donc deux mondes se confrontent et non pas s'affrontent, mais vont s'interrompre et s'achever par la mort de saint Sébastien. Le monde antique et le monde païen vont laisser place à la foi chrétienne associée au témoignage de celui qui est martyrisé sur cette colonne. Le monde s'écroule, le monde s'achève, et ce passage qui s'opère à travers cet arc, qui désigne également une porte, ce passage vers un ailleurs passe aussi à travers ceux qui ont envoyé ces flèches, que l'on voit dans la partie inférieure à droite.

Les fragments d'architecture classique auxquels est attaché saint Sébastien, c'est une métaphore de notre inévitable attachement au passé, à l'Histoire ; mais un passé qui peut également s'écrouler et s'affaisser. Et lorsque le passé s'écroule, quelle est donc cette cité au loin que l'on est appelé à construire ? Le témoignage de Mantegna, dans le contexte de l'époque et dans un certain nombre d'écrits, signifie que la Renaissance crée un monde nouveau à travers un vocabulaire associé aux philosophes antiques. La philosophie antique est totalement intégrée dans l'usage des connaissances de l'époque.

Il n'est pas difficile de voir dans la colonne antique en ruine une allusion à la volonté du saint qui avait invoqué la ruine du temple et la destruction de l'idole. Ce n'est pas pour donner l'illusion de la forme solide, du volume et du relief, que Mantegna semble sculpter ces images dans le marbre (le marbre lui aussi peut se dilater, s'affaisser et être détruit), mais pour fixer la volonté du témoignage du saint. Cela veut dire que la sainteté l'emporte sur la pierre.

Nous sommes donc dans un espace où saint Sébastien par sa foi va reconstruire ce qui va devenir une Eglise nouvelle. C'est remarquablement intelligent : au lieu d'être dans l'opposition, la Renaissance intègre la philosophie des différentes époques comme un argument de la conscience, de la recherche du sens, c'est-à-dire de la profondeur de ce qu'est l'humain, de la richesse de la pensée et du déploiement de la connaissance.

Andrea Mantegna : *La Prière au Jardin des Oliviers*

(vers 1458-1460, *Tempera sur bois*. 63 x 80 cm. National Gallery, Londres)



Nous avons ici *la Prière du Christ au Jardin des Oliviers* : c'est austère ! Un jardin sans arbres ou, lorsqu'il y en a un, il est desséché, il est quasiment mort (seulement quelques feuilles éparses se trouvent au sommet). Ce jardin semble être un monde totalement minéral.

Nous y voyons les trois personnages dans la partie inférieure au premier plan : Pierre, Jacques et Jean, et le Christ qui est sur ce rocher, en train de prier, devant un autre rocher qui ressemble à un autel, allusion à l'autel du sacrifice ; mais c'est un autel antique et païen. Et au-dessus, vous avez des angelots, des putti, qui portent différents instruments.

Dans la partie droite, vous avez un chemin en forme serpentine (un S), et derrière, à l'arrière-plan, un personnage qui tend le bras et désigne l'endroit où se trouve le Christ. C'est, bien sûr, Judas. Puis, en fond de tableau, il y a une vision totalement fantasmée de Jérusalem, reconstruite par Mantegna.

Je vous rappelle les dimensions : 63 x 80 cm, c'est petit.

Il faut savoir que Giovanni Bellini, son beau-frère avait également peint le même sujet, mais dans une vision inversée.

Que signifie tout cela ?

Détail



Le Christ est au-dessus des Apôtres qui se sont endormis (fragilité humaine). Petit détail : il y a des lapins (à gauche). Habituellement, ils symbolisent la fertilité sexuelle. Ici, ce n'est pas le cas, mais il y a quand même une notion de fertilité. C'est dire que la Passion du Christ et sa Résurrection vont entraîner une profusion de foi et une fertilité de la communion des chrétiens à travers les âges. Et même si les Apôtres sont endormis, ils sont l'image métaphorique de ces apôtres qui feront circuler, à travers le monde connu de l'époque, la Parole du Christ.



Ces angelots sur cette image présentent non pas un calice, que l'on voyait plus souvent, mais les instruments de la Passion : il y a la colonne de la flagellation, la croix puis le bâton au bout duquel sera déposée une éponge avec du vinaigre. Ce sont les trois instruments que l'on appelle les « arma Christi », les armes du Christ. Jésus les regarde dans la prière et dans une intériorité toute paisible.



Nous voyons une traverse en bois, élément de charpente, qui semble empiéter sur le chemin : c'est la traverse de la croix que va porter le Christ, qui empiète sur l'arbre mort, référence à l'arbre de la Genèse. L'arbre du paradis que l'on appelle pommier à la suite d'une confusion de traduction mais ce n'est qu'un arbre. L'arbre est mort, et si l'on regarde bien un autre

détail, c'est cet oiseau noir perché, comme par hasard au-dessus de Judas, ou presque. Il est entre-deux, entre Judas et la troupe des Romains qui viennent arrêter le Christ. C'est dire que Judas est coupable de mort, et qu'il va conduire le Christ, par cette arrestation, à la mort (interprétation du XV^e siècle).

Le chemin est traversé par la croix : ce chemin est aussi le chemin du Salut, c'est pourquoi ce chemin est aussi un S (Salvator en latin : le Sauveur). Mais pour prendre ce chemin du Salut, il faut passer par la croix, et c'est de la croix que l'on revoit sur ce chemin les petits lapins. Vous avez ici toute une symbolique où il faut entrer : ce n'est pas un tableau d'église, mais il est destiné à la dévotion d'un particulier. Donc c'est un tableau de méditation.

Comme tout tableau de méditation, il faut qu'il enrichisse, à partir des textes et d'une série de commentaires de l'époque, et qu'il devienne véritablement une prédication. Pour permettre de voir autrement que ce que l'on croit connaître, le texte même du passage consacré au Christ sur le Mont des Oliviers, que ce texte permette de comprendre comment se situer, à travers les détails, pour déjà analyser la symbolique. Cela veut dire que nous avons affaire à des gens cultivés, et ceux qui commandent un tel tableau ont besoin d'associer ce qu'ils lisent à ce qu'ils voient. C'est pourquoi, quand on fait de l'Histoire de l'Art, il faut beaucoup lire !!!



Détail (en haut, à droite)

La vision de cette citadelle, cette Jérusalem au-dessus de laquelle il y a cette montagne, ce mont Sinaï, cette montagne réinventée. Nous sommes dans l'imaginaire de Mantegna. Là, il ne fait absolument pas œuvre d'un archéologue, il entre dans une compréhension qui est d'accorder à l'image une fonction symbolique faisant référence aux textes anciens.

Il y a trois montagnes qui sont révélation trinitaire bien sûr, qui s'implantent à l'intérieur de la ville de Jérusalem, et qui semblent être associées à la vision du Temple, totalement imaginaire lui aussi, avec son clocher sur la partie gauche, et une colonne qu'on ne peut pas voir ; un cavalier qui représente l'empereur Hadrien, qui dans le premier tiers du II^e siècle, a détruit Jérusalem. Il y a eu la destruction sous Titus en 70, mais la plus grande destruction va être sous Hadrien, et la cité deviendra Ælia Capitolina, la ville d'Hadrien (Ælius Adrianus : Ælia est le nom de sa « gens », sa famille).



C'est une œuvre assez extraordinaire, pour nous montrer la volonté de ce Mantegna qui joue dans les différents rapports entre une dimension qui met à l'honneur la partie civile et le pouvoir seigneurial, et la dévotion populaire particulière qui est toujours une sorte de méditation sur l'image à partir du texte, pour enrichir la dimension de la foi et de la recherche de la foi.

Giorgione

Giorgio Barbarelli, Zorzi da Vedelago ,
Da Castelfranco, dit Giorgione.

Né en 1477 à Vedelago ou
Castelfranco (Vénétie).
Mort à Venise en 1510.

L'homme du mystère ! S'il y a un peintre qui est véritablement mystérieux, c'est bien Giorgione. Vous voyez qu'il est mort très jeune, à 32 ans.

Giorgione, en vénitien, veut dire « le grand Georges ». Giorgio Barbarelli ou Zorzi da Vedelago (c'est en langue vénitienne, qui est parfois un peu compliquée). On ne sait pas très bien où il est né, mais on est sûr qu'il est né en Vénétie, en Vénétie de la terre. Car lorsqu'on parle de Vénétie, il faut englober la terre, car Venise n'est pas celle que nous connaissons aujourd'hui.

C'est le premier grand peintre du Cinquecento, du XVI^e siècle, le merveilleux peintre de cette période de la haute Renaissance, et le plus célèbre de son vivant même. Il établit cette révolution qui fait entrer la peinture dans la « Maniera Moderna », la « manière moderne », terme inventé par Vasari, cet historien de l'Art, qui va recenser en différentes notices la vie des peintres de son époque, et même de peintres bien antérieurs, puisqu'il remonte à Cimabue.

La « manière moderne » qu'est-ce que cela veut dire ? Que Giorgione va donner à voir autrement ce que l'on croyait connaître, à travers l'influence du monde antique, qui est celle de cette vision antiquisante associée au monde orthodoxe, c'est-à-dire la notion des fonds d'or. Le fond d'or : la Gloire

de Dieu qui se révèle à travers toute la production des icônes, et de ce qui va être dans les premières périodes du Quattrocento, ces visions de tableaux religieux à fond doré.

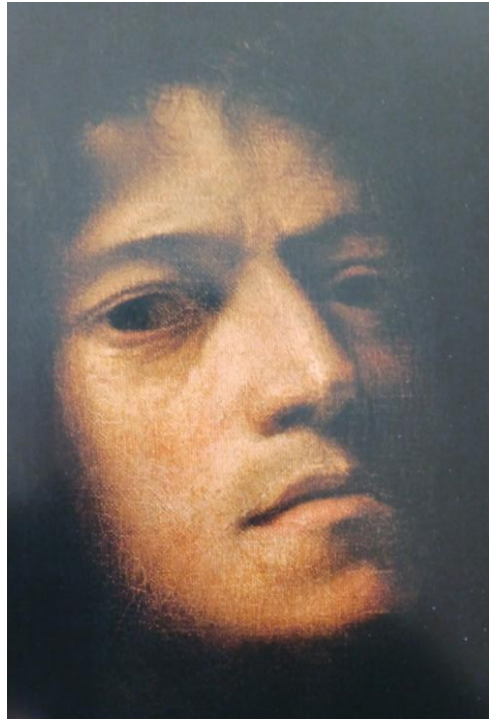
On va entrer dans cette manière moderne qui est celle de représenter et d'intégrer la nature. Ce qui est évident pour nous est, pour l'époque, une véritable révolution.

Giorgione.

Autoportrait en David,
détail.

Herzog Anton
Ulrich – Museum.

Brunswick.



Giorgione : *Autoportrait en David*

Dans cet autoportrait en David, Giorgione met en scène cette fameuse technique, que l'on retrouve chez Léonard de Vinci : le « sfumato », c'est-à-dire cette vision d'une brume qui passe comme un voile sur la peinture du visage des êtres. C'est un effet de style peut-être, mais c'est aussi un effet de sens : la vision masquée et la présence de ce que peut être le visage ; ce visage qui dit l'intériorité et, à travers le regard, la notion même de l'âme ; qui dit aussi la notion de la différence et de l'altérité. Sur le visage et la personne, relisez les ouvrages d'Emmanuel Levinas, sur cette notion de l'altérité, sur cette notion du connu et du méconnu, cette accessibilité sans qu'on puisse posséder l'autre, et que l'on découvre au fur et à mesure d'un dévoilement.

Jacopo de Barbari : *Vue de Venise*

Jacopo de Barbari

Vue de Venise

Gravure
XVI^e s.



Je crois que c'est très fondamentalement l'essor de cette période qui nous permet d'entrer dans une sensibilité de la reproduction et de la présentation des êtres. Nous sommes dans l'ordre du sensible, notion qui donne sens, c'est-à-dire interroge sur ce que nous avons à vivre et l'orientation propre de notre vie ; qui nous interroge même sur la fonction de ces cités où les commandes sont extrêmement importantes : on commande pour orner l'intérieur des maisons, on commande pour les églises, pour les autels, et cela met en évidence que l'Art dit quelque chose de l'être humain. Et que l'Art n'est pas simplement de l'ordre du décor : ce n'est pas un poster. Cela révèle et cela interroge. Et c'est pour cela que, comme disait Daniel Arasse, « Si l'Art ne provoque pas, ce n'est pas de l'Art ! »

Il peut y avoir des formes de provocation qui seraient associées à des scandales, mais la provocation dont parlait Daniel Arasse, c'est la provocation de l'interrogation qui est suscitée par le sujet représenté.

Giorgione : *La Tempête* ou *L'Orage* (détail)

Giorgione.

La Tempête , détail.

Galleria dell' Accademia.

Venise.



Une historienne de l'art, Jaynie Anderson, a fait en 1996 la recension des œuvres de Giorgione, en une étude extrêmement approfondie et qui fait foi, de 24 tableaux à l'huile, bois et toile, 2 dessins encre et lavis, et une sanguine. Donc la production est extrêmement limitée.

Il est arrivé très jeune à Venise et a intégré l'atelier de Giovanni Bellini à la fin des années 1490. Durant cette période, tout le monde est passé chez les Bellini. Un artiste pouvait s'établir à son compte à l'âge de 18 ans. Donc nous pouvons effectivement situer dans les années 1495-1496 l'installation, en qualité de peintre, de Giorgione.

Il va ouvrir un atelier. Mais son « atelier » ne comporte pas ce à quoi on pense habituellement : des apprentis, des assistants. Ici, il n'y a eu qu'une seule personne, qui a été recensée dans un registre, mais Giorgione travaillait seul. Il est considéré comme « le poète solitaire de la lagune ».

Léonard de Vinci est passé à Venise en 1494, et on sait qu'il a rencontré Giorgione et qu'ils ont échangé.

Dans sa manière de travailler, Giorgione va à la fois s'imprégner d'une dimension associée au sacré et déplacer la création du sacré à l'intérieur de la nature. Le premier sujet de ce tableau, c'est la nature.

Il y a pléthore d'interprétations, une trentaine d'interprétations de ce tableau ! Y en aurait-il 40 qu'on serait toujours interrogatif ! L'artiste entre maintenant dans ce courant qui va être la « poésie ». Durant cette période, on appelle une série de tableaux à mystère des « poésies », des créations à l'infini. On n'en connaît pas la solution et elles restent constamment et volontairement mystérieuses.

Nous savons également que Giorgione était un joueur de luth. Il aimait la musique, il avait le sens de l'harmonie.

La Tempête (ou *l'Orage*) est datée de 1507, trois ans avant sa mort lors d'une épidémie de peste. La vision de ce flou, de cette brume, qui va faire la renommée de Léonard de Vinci ; la dimension de cette force et de ce nuancier extraordinaire concernant les verts : genre élaboré à Venise à la charnière des XV^e - XVI^e siècles, cette « poésie ». C'est la première fois dans l'Histoire de la peinture occidentale, essentiellement dans l'ordre de la figuration, que le paysage a une telle importance.

Dans ce paysage, les personnages sont secondaires : à gauche un berger, que l'on a souvent identifié à un chevalier, mais l'ambiguïté demeure, parce que le berger est assez richement vêtu... ; la femme avec l'enfant au sein : on a fait référence à différents auteurs classiques... Berger-soldat, femme allaitant, images mythologiques, images poétiques... En tout cas, c'est un thème pastoral qui marquait la poésie de l'époque, avec des sources extrêmement disparates. Lorsqu'on lit la poésie de cette époque, vénitienne en particulier, on avait des formes d'accumulations : on empruntait des textes à différents auteurs, et il y avait une sorte de poésie à l'infini. Et dans une sorte de dialogue, on tenait à échanger ses références : il y avait des joutes poétiques.

Et dans ce tableau, il y a quelque chose qui relève de la joute poétique. Il faudrait aller chercher à la bibliothèque Marciana de Venise différents textes ! Mais dans la poésie de la Renaissance italienne, on peut retrouver des éléments, en particulier la réutilisation des poèmes de Dante.

Ce défi du poétique, de ce dépassement : le mot « poésie » est à entendre aussi comme « création » (c'est le sens étymologique du mot grec), c'est créer, produire du nouveau, pour interroger sur le sens nouveau. Puisque durant cette période on se posait les questions : qu'est-ce que l'homme ? qu'est-ce que la création de cette fécondité à travers l'image plus ou moins allégorique de la femme allaitant cet enfant ? On trouve une œuvre qui interroge.

C'est une œuvre de petites dimensions : 82 cm x 73 cm. On l'analyse de près ! Mais ce mystère-là demeure et lorsqu'un mystère demeure, il laisse place toujours à des retrouvailles. Nous voulons forcément connaître, mais la connaissance pourrait être un lieu d'enfermement. Ici, dans l'œuvre d'art, « l'orage » c'est peut-être la fracture entre ce que l'on croit connaître et ce que l'on croit savoir... On voit dans le ciel un coup de foudre qui opère une fracture, et l'un des nombreux sens peut être associé à ce coup de foudre, qui laisse de côté un monde moyenâgeux pour un monde nouveau, la fracture des passages d'un monde à l'autre.

En 1510, il meurt, je l'ai dit, de l'épidémie de peste, et il a eu pour - non pas élève, mais partenaire... Titien, avec lequel il a travaillé aux fresques du Fondaco dei Tedeschi à Venise en 1508.

Giorgione.

Trois Philosophes.

(pour Taddeo Contarini)

vers 1500

Kunsthistorisches Museum.

Vienne

Les Trois Philosophes, qui ont été également appelés *Les Trois Rois Mages*.



Des mages ou des philosophes ? Le tableau a été grandement amputé, d'une vingtaine de centimètres, de sa partie latérale gauche, ce qui veut dire qu'on a coupé la grotte. Parce qu'il s'agit d'une grotte.

Cette œuvre peinte à l'huile sur toile est de grandes dimensions et se trouve à Vienne, au Musée historique d'Art de Vienne. Et nous connaissons beaucoup de choses : cette œuvre a été commandée par le noble Taddeo Contarini, un marchand vénitien qui s'intéressait à l'occultisme et à l'alchimie. Donc une commande d'un personnage qui lui-même s'interroge sur le sens de la matière, sur le sens de l'être, sur le sens à la fois des origines et de cette manière de créer. L'œuvre a été achevée par Sébastien del Piombo, peintre également vénitien.

En 1509, Marcantonio Michiel donne un titre à cette œuvre, qui n'en avait pas. Lui va l'appeler « *Les Trois Rois Mages* ». Mais ici, il s'agit peut-être davantage de mages qui sont considérés comme des philosophes. Il n'y a pas forcément d'opposition, mais un sens développé de ce qu'étaient les Mages, qui en aucun cas n'étaient des rois.



Nous avons effectivement trois personnages, à droite. Ce qui peut être les trois âges de la vie : la jeunesse, l'âge adulte, et l'âge vénérable de la vieillesse. Ce peut être également une réflexion à travers ce temps sur ce qu'est la mesure du temps qui passe. Durant la première période de la Renaissance, on crée les horloges, les premières « montres » : on crée cette dimension mécanique de mesurer le temps. Ce qui existait depuis la plus haute antiquité va devenir un élément majeur, pour calculer à la fois le cycle de la terre, du soleil et des astres.



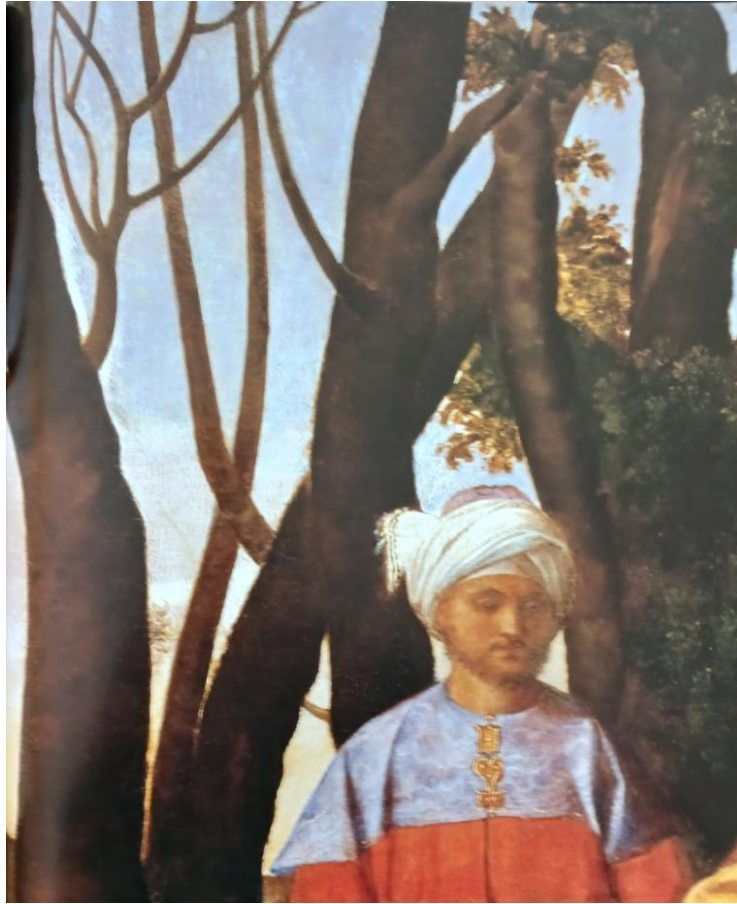
Les identités de ces personnages, à travers leur costume : le vieil homme est un philosophe grec ; le deuxième, au milieu, est un Persan ou Arabe. Le troisième, assis, est un jeune homme. Nous sommes dans un paysage naturel. En arrière-plan, on voit un petit village, une petite église et deux maisons. Dans le lointain, un horizon au bleu « atmosphérique » (bleu dégradé).

Détail : La feuille tenue par l'ainé



Ici, à travers ce philosophe grec, nous avons la représentation de cette manière de calculer le cycle des astres (sur la feuille qu'il tient dans sa main) ; également la notion du temps, dans la partie inférieure. Les trois philosophes sont donc des êtres de la pensée, où l'on mesure à travers la définition des mathématiques, dans la diversité du terme, cette manière de concevoir et d'appréhender le monde. Qui sommes-nous au milieu de l'univers ? Nous passons de la terre à l'univers, nous passons d'une réalité visible à une réalité invisible qui nous permet de découvrir et d'accéder à une connaissance à travers la recherche mathématique. On y retrouve toutes les références qui sont faites à Pythagore et d'autres penseurs antiques.

Détail : Le Persan ou l'Arabe



Ici, cet Arabe joue un rôle important. Car c'est grâce aux Arabes, à la traduction arabe, qu'on a des textes anciens, des textes classiques du monde grec de l'antiquité. Et ce croisement des troncs, au-dessus de lui, est le croisement de la pensée et des civilisations. Ce croisement passé, depuis le concile de Ferrare-Florence, au milieu du XV^e siècle, avec des échanges et des transferts de bibliothèques. Et les grandes bibliothèques qui se trouvent à l'heure actuelle dans le bâtiment de la bibliothèque Marciana, sont issues de la tradition amenée par les savants de Constantinople lors de ce fameux « concile de Ferrare » qui a eu lieu à Florence. Et avec eux, il y avait des textes arabes et des textes en langues anciennes.

C'est ainsi que l'on découvre ce monde qui dialogue à travers la connaissance. Vous voyez donc que ces « mages », dans le sens où ils sont dans une quête, une recherche de cette connaissance, rassemblent une attente et un désir de comprendre.

Détail



Le jeune homme semble être un architecte, quelqu'un qui construit. Il tient un compas dans sa main droite, et dans la main gauche une équerre. Il contemple en regardant, cela veut dire qu'il va reproduire une véritable interrogation. Cette interrogation met bien en scène ce personnage qui devient celui qui attend de rencontrer un monde nouveau à travers l'analogie de la grotte.



Mais dans la grotte, il n'y a personne, ni l'âne ni le bœuf, ni l'Enfant Jésus ni Marie ni Joseph.

C'est une œuvre véritablement majeure. Nous sommes dans cette conscience de la transmission des classiques et des philosophes grecs.

A travers la traduction importante, à travers le vieil homme représenté qui peut faire référence aussi à Platon ou Aristote, aux philosophes arabes Avicenne, Averroès, philosophe et scientifique, de l'âge d'or du monde de l'Islam, le jeune homme, c'est le monde nouveau qui s'ouvre à la nouvelle science de la Renaissance avec des racines dans le passé. Passé, lieu de la mémoire, passé qui n'est pas qu'un souvenir éphémère, mais qui est à retraduire et à approfondir.

Il regarde dans l'obscurité de la grotte, symbolisant le savoir inconnu et qu'il faut chercher...

Tableau entier



Car le 4^{ème} personnage, c'est la grotte ! Bien sûr, nous pensons tous à la plus célèbre allégorie de Platon : l'allégorie de la Caverne, au livre VII de la *République*. Elle expose de manière imagée les conditions d'accession de

l'humain à la connaissance du Bien, au sens métaphysique du terme (un au-delà qui pose plus de questions qu'il ne donne de réponse) ; ainsi que de la transmission de la connaissance. L'allégorie met en scène des humains enchaînés, immobilisés dans la caverne dont ils ne voient que le mur du fond. Ayant ainsi le dos tourné à l'entrée, ils voient non pas les objets mais leurs ombres qui passent et sont projetées contre le mur. Ils croient voir la réalité, alors qu'ils n'en voient qu'une projection.

Vous avez là toute la quête de la Renaissance. Qu'est-ce que je vois ? Qu'est-ce que voir ? Et quelle est la fonction du peintre ? C'est pourquoi les peintres ne sont pas simplement à considérer comme ceux qui peignent mais comme ceux qui pensent la vision du monde. Nous savons qu'il faut toujours faire l'inventaire des artistes peintres, et par chance on a des inventaires de la période de Carpaccio : des livres anciens des philosophes traduits en latin et en grec, et qui commencent à être traduits en italien.



La Vieille ou **La Vieille Femme** (peinture à l'huile sur toile de 68 × 59 cm, 1506, Galleria dell'Accademia, Venise)

Ce monde-là est toujours un monde qui nous fait chercher à découvrir. Giorgione fera aussi des portraits remarquables, par exemple **le Portrait de la Vieille Femme** : à travers ses rides, on voit l'œuvre du temps. Et à travers cette vision, on voit la richesse de la conscience.

Nous sommes dans l'astronomie, dans les mathématiques, dans la dimension de l'instant qui passe, dans cet héliocentrisme que l'on essaie de découvrir et que l'on commence à connaître : le cadran solaire, la notion des hémisphères...

Giorgione

Portrait d'un homme
en armure avec
son écuyer.

Détail

Musée des Offices.

Florence



Giorgione : *Portrait d'un homme en armure*

Voici donc, à travers ce parcours, ce qu'il nous est demandé d'appréhender, c'est qu'à travers un regard, il y a toujours un être à interroger. Et à travers les visages de Giorgione, nous voyons déjà les fameux portraits du Titien.

Abbé Jean-Marc Nicolas

Historien de l'Art

Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré

22 novembre 2024