

— Représenter l'espace, le corps, la lumière : la Renaissance à Florence

La fidélité au réel sensible ou les expérimentations dans la peinture à la Renaissance, à Florence, du XIV^e au XVI^e siècle :

_ Dès les années **1280-1290**, les prémices de la Renaissance s'annoncent en **Toscane**. Une métamorphose picturale déclenche un processus irréversible : la rupture avec **Byzance**. Les peintres substituent peu à peu aux formules byzantines stéréotypées un système figuratif davantage fondé sur les perceptions visuelles. À l'image codifiée d'un monde dématérialisé succède la représentation vraisemblable d'un monde soumis aux contingences terrestres.

_ Au *Quattrocento*, ou XV^e siècle, à **Florence**, l'Antiquité devient le modèle absolu des artistes et la philosophie humaniste place l'homme au centre du monde. Au symbolisme religieux du Moyen Âge se substituent le naturalisme et la rationalisation de l'espace visuel. Un art nouveau s'élabore fondé sur la représentation de la nature, l'étude de la géométrie et de la perspective et l'équilibre des proportions.

_ À **Florence** autour de **1503**, peindre, avec un double souci de limpidité et de concision, la complexité des relations dynamiques et expressives entre les figures est caractéristique des recherches initiées par **Léonard de Vinci**, et interrogées par **Michel-Ange** et **Raphaël**.

Quels sont les éléments qui témoignent des aspirations et des recherches des peintres à qui l'on doit le renouveau de la peinture à Florence du XIV^e au XVI^e siècle ?

I/ CIMABUE : RENDRE LA RÉALITÉ SENSIBLE

Quels sont les éléments novateurs dans la peinture des Primitifs toscans dès la fin du XIII^e siècle ?



1.

1. Cimabue, *La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges*, vers 1280, tempera sur panneau de bois, 4,27 x 2,80 m, Paris, Musée du Louvre.
2. *Vierge à l'Enfant trônant*, Plaque d'ivoire, 2^e moitié du Xe siècle, ivoire d'éléphant, 2,4 x 14,2 x 1,1 cm, Paris, Petit Palais.
3. Giotto, *Maestà di Ognissanti*, 1305, tempera et or sur panneau de bois, 325 x 204 cm, Florence, Galerie des Offices.

1. 1 Les éléments de renouveau dans la représentation

« Il sut dans le sien donner aux étoffes, aux vêtements et à toutes choses un caractère un peu plus vivant, naturel et moelleux que ne faisaient ces Grecs dans leur style linéaire et cerné tant en mosaïque qu'en peinture : leur manière, grossière et vulgaire, ne procédait pas de l'étude, mais d'une certaine routine que se transmettaient les peintres d'alors l'un à l'autre, à travers les siècles, sans jamais se soucier d'un meilleur dessin, d'un coloris plus beau ni de quelque invention plus élevée ».

Vasari, *Vies*, Cimabue, peintre florentin, dans *Les peintres toscans*, textes réunis et présentés par André Chastel, Paris, 1966 p.39.

1. 2 Les éléments de rupture avec la tradition

« Les expérimentations introduites dans la peinture italienne à partir de Cimabue et de Giotto peuvent être confrontées point par point aux caractéristiques de la peinture byzantine :

- _ la frontalité fait place à la diversité des angles de vue
- _ aux attitudes hiératiques des personnages s'opposent des gestes et des actions dynamiques
- _ à un espace sans profondeur s'ajoute la troisième dimension régie par les règles de la perspective
- _ l'immatérialité des êtres et du monde suprasensible disparaît au profit du poids et de l'épaisseur matérielle des corps
- _ la matérialité se manifeste par l'apparition des ombres et des reflets. »

La fidélité au réel dans la peinture italienne du XIII^e siècle au XV^e siècle, Dossier pour enseignants, Visite au département des Peintures, Louvre, Paris, 2001, p. 52.

ACTIVITÉ 1: réaliser un croquis synthétique.

- _ Présenter la nature de ces deux documents.
- _ À partir de la lecture de ces textes, réaliser un croquis, à l'aide du calque, mettant en avant les innovations dans la peinture de Cimabue.
- _ Réaliser une légende : 1. héritages et conventions, le renouveau du langage pictural



2.

1. 3 Un nouveau modèle pour les peintres suivants

Comment Giotto enrichit-il la représentation de la Maestà ? Quelles sont les expérimentations nouvelles menées par cet artiste ?

En conclusion : Avec les Primitifs toscans, **Giotto** et **Cimabue**, un pas capital est désormais franchi sur la voie du naturalisme : le jeune **Giotto**, réputé pour avoir été élève de **Cimabue**, ne manquera pas de méditer les expérimentations de son aîné. Elles reflètent une conception du monde radicalement différente de celle qui prévalait jusqu-là : la réalité terrestre n'est plus considérée comme le symbole du monde céleste, et les artistes s'efforceront désormais de la décrire dans sa matérialité.

Ressources numériques

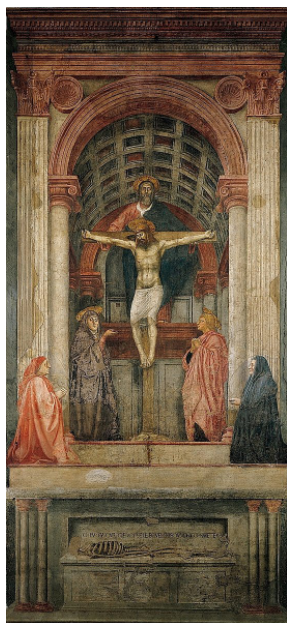
le site panorama de l'art : <https://www.panoramadelart.com/la-ierge-et-l-enfant-en-majeste-cimabue>



3.



© 2007 Musée de l'Europe - Angèle Dreyfus



3.



4.



5.

II / MASACCIO : CONCEVOIR UN ESPACE À LA MESURE DE L'HOMME

Comment Masaccio construit-il un espace unitaire et cohérent ?

4. Masaccio, *La Sainte Trinité*, vers 1425-1428, fresque, 667 x 317 cm, Florence, Santa Maria Novella.

5. Brunelleschi, Église San Lorenzo, vue intérieure, Florence, 1421.

6. Donatello, *Saint Georges*, vers 1415-1416, marbre, 209 cm, Florence, Museo Nazionale del Bargello.

2. 1 Le Printemps de la Renaissance ou le retour à l'art classique

« Avant le milieu du Quattrocento, les motifs de l'art classique sont entrés dans la peinture italienne surtout par l'intermédiaire de la sculpture ou de l'architecture ou des deux ensembles ».

PANOFSKY Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Flammarion, 1976, p. 138.

2. 2 La question de l'échelle

« On voit bien, en dehors de toute imitation, que Masaccio admirait la grandeur dramatique de Giotto. Le geste sobre de la Vierge, montrant le corps de son Fils crucifié, tire toute sa puissance du fait que c'est le seul mouvement qui anime cette composition solennelle. Ces figures font penser à des statues. Le milieu perspectif que Masaccio a disposé ses figures sert essentiel à renforcer cette effet monumental. Il semble presque que nous puissions toucher les personnages et ce sentiment nous le rend plus proches et plus intelligibles. Pour les grands maîtres de la Renaissance, les découvertes nouvelles, les acquisitions techniques ne constituaient jamais un but en elles-mêmes. Ils savaient toujours les employer pour rendre leurs conceptions plus claires à l'esprit du spectateur ».

GOMBRICH Ernest, *Histoire de l'art*, Gallimard, 1950, p. 229

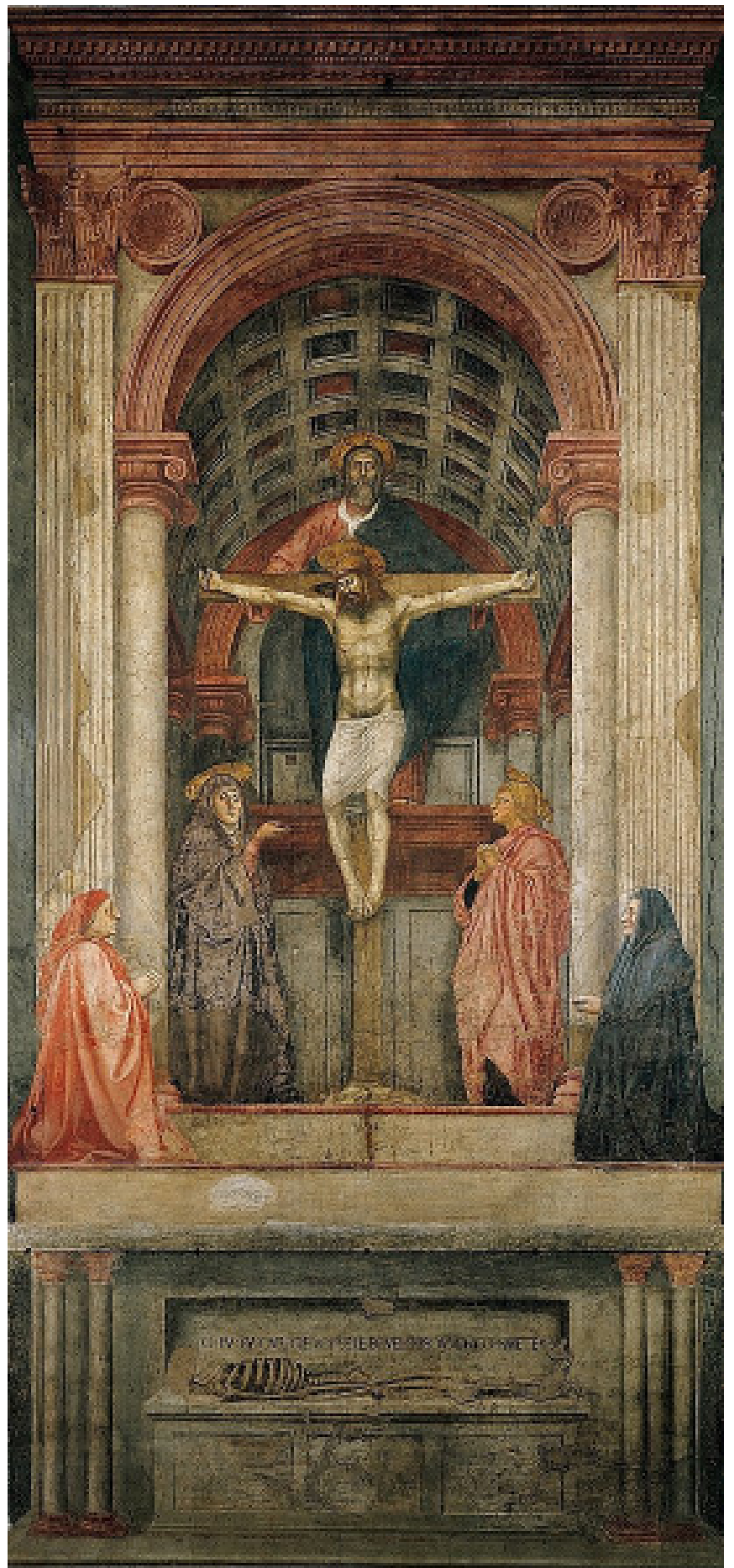
2. 3 Une représentation de l'espace en perspective

ACTIVITÉ 2 : mettre en place les différents plans et espaces symboliques de la fresque.

En conclusion : La perspective est la caractéristique du nouvel art florentin au Quattrocento. Se met en place un système cohérent et alternatif par rapport à la tradition. La peinture à cette époque est considérée comme un art mécanique pratiqué par des artisans dans une corporation de métier, un travail manuel salissant qui suit des recettes traditionnelles de fabrication de couleurs et d'images. Les rudiments désormais sont les sciences qui s'appliquent à la vision, la géométrie, l'optique, la connaissance des couleurs et de la lumière. Alberti dans son traité *De la Peinture*, rédigé quelques années après, l'a bien montré ; les mathématiques sont primordiales pour aborder les formes de la peinture qui prend ses racines dans la nature. La construction perspective contribue à une promotion en dignité des artistes, en se mathématisant, la peinture commence à s'affranchir du statut d'art mécanique et tend à devenir un art libéral. .

Ressources numériques

MOOC Panorama de l'art sur le retour à l'Antiquité : <https://www.panoramadelart.com/donatello-david>





8.



9.



10.



11.

III/ LÉONARD DE VINCI : EXPRIMER LE MOUVEMENT ET LES AFFECTS

Comment rendre visible l'invisible ou la question des émotions de l'âme dans la peinture.

7. Masaccio, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, vers 1424, tempera sur bois, 175 x 103 cm, Florence, Galerie des Offices.
8. Léonard de Vinci, *La Vierge, Sainte Anne et l'Enfant jouant avec un agneau*, 1503-1519, huile sur bois, 168 x 130 cm, Paris, musée du Louvre.
9. Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, fusain, rehauts de blanc sur papier, 141,5 x 104,6 cm, Londres, National Gallery.
10. Michel-Ange, *La Sainte Famille à la tribune dite Tondo Doni*, vers 1503-1504, peinture sur bois, diamètre 120 cm, Florence, Galerie des Offices.
11. Raphaël, *La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste, La Belle Jardinière*, 1507-1508, huile sur bois, 122 x 80 cm, Paris, musée du Louvre.

3. 1 Un sujet florentin

Lorsque **Léonard de Vinci** regagne **Florence** au début de l'année **1500**, après une absence d'une quinzaine d'années, il a pu constater une recrudescence du sentiment religieux et une affirmation renouvelée des convictions républicaines, après la période mouvementée qui a vu l'invasion française et la chute des **Médicis**. Il sacrifie, lui aussi, au culte de sainte Anne, en exécutant un carton, le premier d'une longue série d'études qui aboutirent au tableau conservé au musée du Louvre. La présence du petit saint Jean Baptiste atteste la destination florentine de l'œuvre où sont réunis la protectrice de la cité et son saint tutélaire.

3.2 L'iconographie traditionnelle de la filiation et de la descendance : l'Humanissima Trinitas

3.3 Le bouleversement de la tradition iconographique : la forme au service du sens

ACTIVITÉ 3 : réaliser un croquis du Masaccio et Léonard de Vinci. Pour Léonard de Vinci, indiquer les trois points suivants

- _ Une recherche sur la forme en mouvement
- _ Le groupe, un ensemble organique vivant
- _ Un enrichissement iconographique

« Il importe cependant, pour dégager le sens qu'a eu ce travail pour Léonard, de souligner qu'à l'origine de la dynamisation de l'image traditionnellement hiératique de l'*Humanissima Trinitas*, le premier moteur qui a donné son impulsion au groupe et suscité les réactions des figures n'est autre que le mouvement de Jésus ; une fois abandonnée l'intervention de saint Jean-Baptiste (remplacé par l'agneau), c'est encore ce mouvement qui conduit à la seconde innovation décisive à l'intérieur du thème : la descente de Jésus à même le sol... Léonard fait sortir Jésus d'entre les jambes de sa mère, il le fait à proprement parler « venir au monde », et cette représentation métaphorique d'une naissance porte à son terme le plus clairement visible la filiation symbolisée par la superposition de Marie et de sainte Anne et condensée dans le bras droit qui, partant de l'épaule de sainte Anne, appartenant à Marie, et finissant par se fondre au ventre de Jésus, unit organiquement les trois figures ... La descente de Jésus sur le sol visualise ... la descente sur terre du Dieu incarné, pour y mourir. »

ARASSE Daniel, *Léonard de Vinci*, Paris, 2004, p. 460-461.

3.4 Les variations autour du motif : l'émulation entre artistes à Florence

« Cette volonté de peindre, avec un double souci de limpidité et de concision, la complexité des relations dynamiques et expressives entre les figures dans une composition pyramidale campée devant un paysage et culminant sur une figure contemplative enveloppée de drapés très plastiques, est caractéristique des recherches de la peinture florentine dans la première décennie du siècle : Michel-Ange en 1504-1507 dans le *Tondo Doni*, Léonard de Vinci à partir de 1500-1501 dans *La Vierge avec sainte Anne*, ne se consacraient pas à un problème plastique différent. »

SCAILLIEREZ Cécile, *La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste*. In *Musée du Louvre*. [En ligne]. Musée du Louvre, 2010 [consulté le 26 septembre 2010].

En conclusion : Pour **Léonard de Vinci** « le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter : le personnage et son état d'esprit. La première est facile, la seconde difficile, car il faut y arriver au moyen des gestes et mouvements des membres ». Mais si « la peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite », la qualité de la peinture tient aussi à des mystères et à des raisonnements plus profonds. Le *sfumato* de Léonard, unifie la composition en enveloppant figures et paysage d'un voile vapoureux, évanescent et poétique ; se dégage de l'œuvre un sentiment d'étrangeté.



Les ressources numériques

Sur la Sainte Anne du Louvre : <https://www.louvre.fr/sites/default/files/presse/fichiers/pdf/louvre-dossier-presse-sainte-anne.pdf>

À écouter, une présentation de la restauration de 2012 : <https://www.louvre.fr/etudes-d-oeuv>