

GEO ART

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 2012

HORS-SÉRIE

La Renaissance italienne GEO ART



LA RENAISSANCE ITALIENNE

BOTTICELLI, VINCI, MICHEL-ANGE...

L'ÉMERGENCE D'UN MONDE NOUVEAU





LES ÉTINCELLES DE LA LIBERTÉ



T

a lumière, inévitablement, crée l'ombre, et c'est le cas à Rome, aux musées du Vatican. Vers la fin du parcours, dans une aile consacrée à la collection moderne d'art religieux, on découvre des vitraux de Léger, un «Nazareth» de Rouault, une colombe de Buffet, un pape de Bacon, une «Pietà» de Chagall, une chasuble de Matisse... Ces tableaux offerts au Saint-Siège par des maîtres du XX^e siècle ou des collectionneurs paraissent pourtant fades. Est-ce en raison de la fatigue qui, à ce moment-là de la visite, frappe ? La qualité de l'accrochage ? Le caractère hétéroclite de l'assemblage ? Sans doute. Mais l'éclipse naît aussi de l'éclat provoqué quelques instants auparavant et à quelques dizaines de mètres, par la chapelle Sixtine ou les Chambres de Raphaël, éblouissantes.

Botticelli, Raphaël, Michel-Ange, Vinci... Pourquoi, cinq siècles après leurs heures de gloire, les formes qu'ont inventées ces artistes continuent-elles de symboliser pour nous les canons de l'élégance ? Pourquoi la Renaissance italienne fut-elle l'une des périodes les plus fécondes de l'art occidental ? Pour répondre à ces questions, nous avons choisi de revenir à Florence, épicentre du mouvement, où l'on verra que l'illumination naquit certes du génie, mais un génie nourri par l'argent, lui-même au service d'une idée maîtresse : l'individu au centre du monde.

L'homme, acteur de son destin. L'art, libre d'exprimer des sentiments, y compris via la laideur : notre journaliste Anne Cantin nous explique, démonstration à l'appui, les nouvelles règles que les peintres de la Renaissance ont posées. Volker Saux, lui, explore les traits de caractère d'un artiste... peu idéal. Michel-Ange, le maestro de la Sixtine, se révèle être un personnage cupide et austère. «Il Divino», comme souvent les génies, renvoyait les papes à leurs chapelles et accumulait les heures de travail jusqu'au déséquilibre, le burn-out, dirait-on aujourd'hui.

Exposer et éclairer les œuvres. Cet article et le dépliant qui l'accompagne illustrent l'une des missions de GEO Art déjà remplies dans notre numéro consacré à l'impressionnisme (mai 2012), être aussi beau qu'un musée, aussi intéressant et divertissant qu'un magazine. Ici, nous avons fait sortir des dessins des réserves du Louvre et rassemblé l'œuvre peint de Léonard. Nous présentons enfin des énigmes qui agitent le monde de l'art : sous ce Vasari, un Vinci se cache-t-il ? Sous les traits de la Vénus de Botticelli, y avait-il une femme réelle ? La Renaissance continue de projeter ses ombres et sa lumière. ■

ÉRIC MEYER RÉDACTEUR EN CHEF

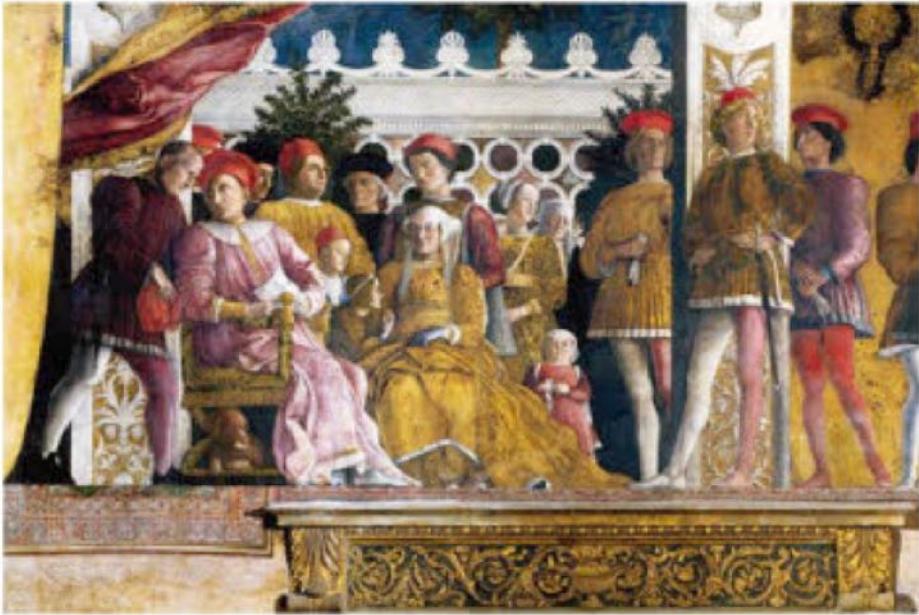
SOMMAIRE



6 Les idées phares

LES CANONS DE LA BEAUTÉ ONT EXPLOSÉ

Quinze chefs-d'œuvre commentés pour comprendre cent cinquante ans de création, et la quête d'un art idéal.



60 Le contexte

L'ART, PRÉCIEUX ALLIÉ DU POUVOIR

Dans une Italie minée par les intrigues et les rivalités, peintures, statues, palais et églises servaient aussi la politique.



84 Les disciplines

ET L'ARTISTE SE FIT HOMME-ORCHESTRE

Comment celui qui, au Moyen Âge, était considéré comme un artisan devient, à la Renaissance, un créateur à part entière.



36 La genèse

EN CE JOUR DE 1415 À FLORENCE, quelques badauds se poussent du coude sur la place du Dôme. Devant eux, Filippo Brunelleschi tente une drôle d'expérience. Récit.



94 Le maestro

TOUS LES VINCI DU MONDE

A peine deux dizaines d'œuvres ont imposé Léonard comme le maître incontestable de la peinture occidentale.



42

Le prodige

MICHEL-ANGE, LE DIVIN ACARIÂTRE

Torturé, entier, le sculpteur, peintre et architecte incarna, mieux que tout autre, la figure de l'artiste absolu née avec la Renaissance.



66

Les dessins

LES TRÉSORS INSOUPÇONNÉS DU LOUVRE

Sélection des plus remarquables «feuilles» parmi les 150 000 que protège, dans ses réserves, l'institution parisienne.



114

La recherche

CES ÉNIGMES QUI NOUS PASSIONNENT

Œuvres non signées, fresques disparues, commanditaires inconnus... La Renaissance a encore ses zones d'ombre.



50

Le chef-d'œuvre

MAGISTRALE SIXTINE

Cette fresque fut, pour Michel-Ange, un chantier titanique. La voilà décodée pour vous et, en dépliant, dans toute sa splendeur.



80

Le thème récurrent

LE TEMPS DES ANNONCIATIONS

L'épisode des Evangiles où l'ange apprend à Marie qu'elle portera le Fils de Dieu a donné aux artistes l'occasion de rivaliser d'audace.

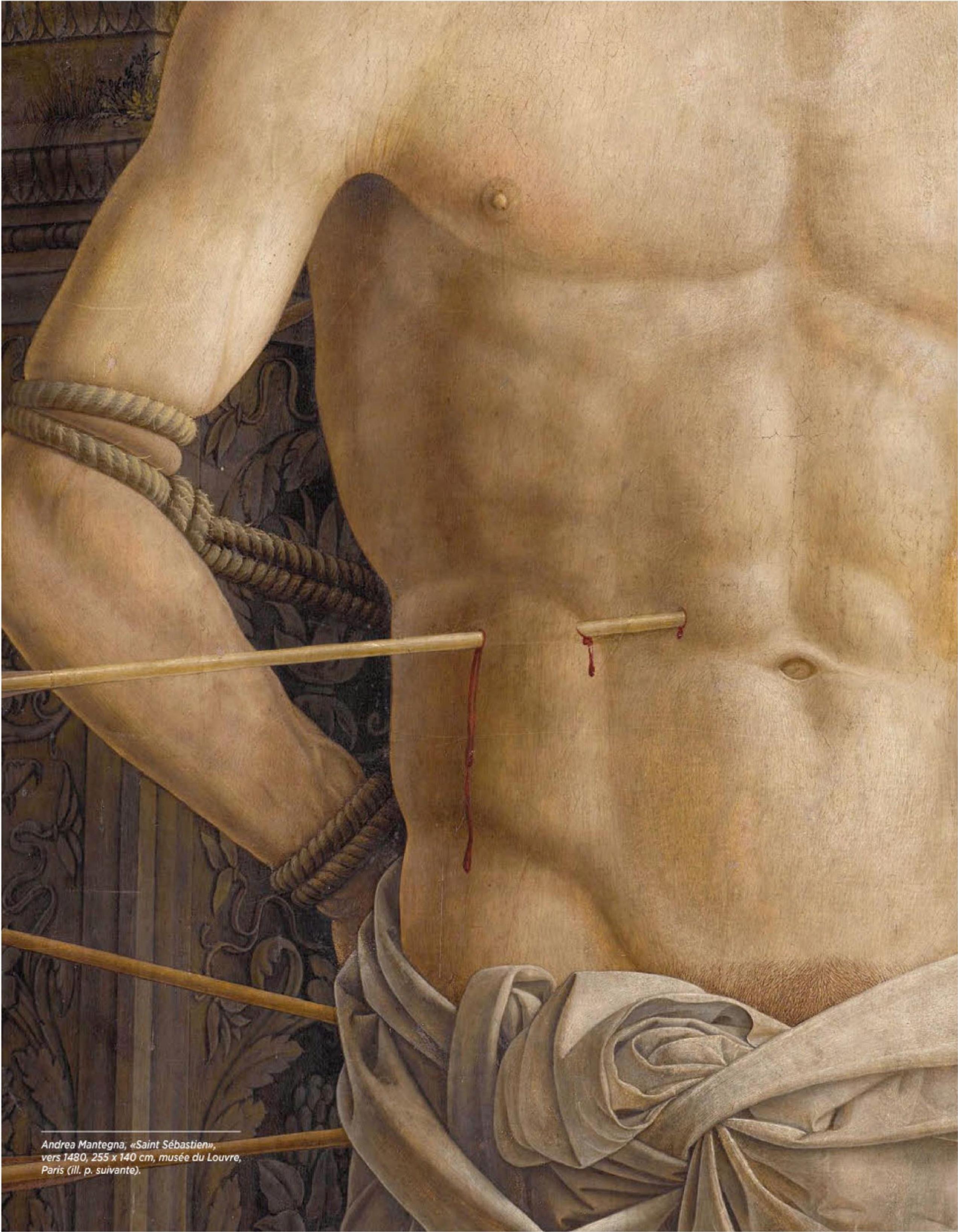


124

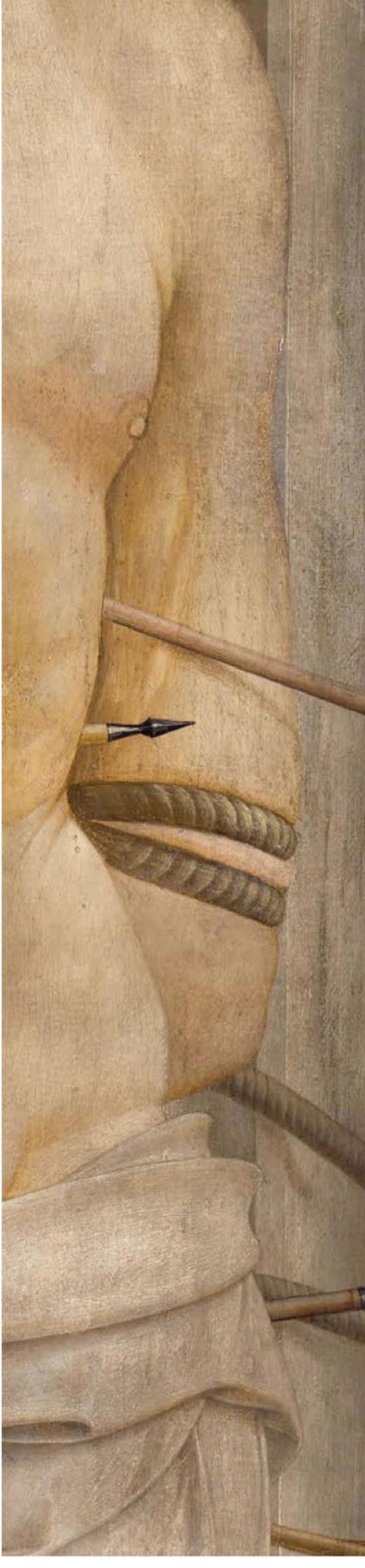
Les musées

UN TOUR DU MONDE DES CHEFS-D'ŒUVRE

Florence, Rome, Milan, Paris, Berlin, New York, Saint-Pétersbourg... Ce qu'il ne faudra pas manquer lors d'un prochain voyage.



Andrea Mantegna, «Saint Sébastien»,
vers 1480, 255 x 140 cm, musée du Louvre,
Paris (ill. p. suivante).



Les idées phares

ET LES CANONS DE LA BEAUTÉ ONT EXPLOSÉ

QUINZE ŒUVRES POUR COMPRENDRE COMMENT LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE SE SONT MIS EN QUÊTE DE L'ART IDÉAL

Les XV^e et XVI^e siècles ont vu l'épanouissement de l'une des périodes les plus fécondes de l'histoire de l'art occidental. Après les épidémies ravageuses, les famines et la guerre de Cent Ans, s'ouvre en Italie une nouvelle ère nourrie par la redécouverte de la civilisation gréco-romaine. C'est la «re-naissance» : l'homme et son destin sont remis au centre du monde, un vent de liberté et de volupté souffle sur l'art. Un nombre incroyable de génies – les Botticelli, Léonard, Michel-Ange ou encore Raphaël – se donnent pour mission de bouleverser les canons de la beauté. Et, d'un bout à l'autre de la péninsule, ils y parviennent chacun à leur manière, comme le montrent les chefs-d'œuvre commentés dans les pages qui suivent.

PAR ANNE CANTIN

On s'inspire de l'Antiquité pour créer un monde nouveau

Comme souvent à la Renaissance, un tableau peut en cacher un autre. Contre toute apparence, le sujet de la peinture de droite n'est pas saint Sébastien. Avec ses pectoraux d'athlète, son buste partagé par une médiane parfaitement rectiligne et son léger déhanché, le corps du martyr a tout d'une statue de dieu grec. Et c'est dans cette plastique idéale, à l'opposé de celle, si fréle, des «Saint Sébastien» du Moyen Âge (ci-dessous), qu'il faut chercher une clé de lecture. En déclinant ainsi les canons de la beauté antique, Andrea Mantegna montre en filigrane son admiration pour le monde gréco-romain. Mais, en homme de la Renaissance, le peintre exprime aussi son désir de s'appuyer sur cet héritage pour mieux le dépasser : au loin, la ville antique imaginaire est surplombée par une cité de style Renaissance. Et dans l'angle, en bas à gauche, le pied du saint soutient sans complexe la comparaison avec celui en pierre d'une statue tronquée. Enfin, l'artiste fait partir un figuier (symbole de l'Eglise) à l'assaut de ces ruines, monde païen à jamais révolu.



Giovanni Canavesio, «Saint Sébastien», peint entre 1485 et 1490 dans un style encore médiéval, chapelle Saint-Sébastien, Saint-Etienne-de-Tinée (Alpes-Maritimes).



Les idées phares





Piero della Francesca, «Portrait du duc et de la duchesse d'Urbino», vers 1490, 47 x 33 cm, Gallerie degli Uffizi, Florence, Italie (ill. p. suivante).

Les idées phares



Domenico Ghirlandaio, «Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon», vers 1490, 62 x 46 cm, musée du Louvre, Paris.

Les portraits peuvent enfin montrer la réalité : la laideur entre en peinture

L'un bourgeonne comme pour commémorer une adolescence à jamais perdue. L'autre s'arrête abruptement tel un à-pic. Dans un siècle où l'on encensait la beauté idéale, le nez du vieillard (à droite) et celui du duc d'Urbino (ci-dessus) émergent comme des péninsules inconvenantes. En fait, ce duo disgracieux symbolise parfaitement l'ambivalence qui motivait les artistes de la Renaissance. Car, s'ils visaient l'harmonie, ils se faisaient aussi un devoir de représenter fidèlement l'être humain. Ils avaient d'ailleurs fait leur une invention des peintres hollandais : le portrait de trois quarts. Le procédé permet de montrer les regards, donc les états d'âme. Ce que rend magnifiquement ici Domenico Ghirlandaio au travers de l'échange de tendresse entre les deux générations. Et si, dans le panneau peint par Piero della Francesca, la pâle duchesse et le sévère duc se font face dans un classique schéma «en profil», c'est pour mieux montrer l'appendice hors norme de l'homme et en rappeler l'origine. Son œil droit ayant été transpercé par une lance lors d'un tournoi, le seigneur avait fini par se faire tailler l'arrête du nez. Parbleu, elle gênait son champ de vision !







Artistes de cour, certes. Mais pas serviles pour autant

L'artiste de la Renaissance se trouvait face à un dilemme. Il était protégé par les puissants pour lesquels il représentait un intérêt stratégique (son génie prouvait qu'ils étaient des mécènes avisés). Et il avait même de quoi se prendre pour l'un d'entre eux, tant ces hauts personnages, toujours en compétition, se battaient pour s'adjointre ses services. Mais il était aussi tributaire de leur bon vouloir, de leur fortune politique. Peintre favori de Laurent de Médicis, Sandro Botticelli ne manquait donc pas de faire allégeance. Il le faisait souvent avec discrétion, en émaillant ses œuvres de symboles que seul un spectateur érudit pouvait déchiffrer. Mais ici, avec cette «Adoration des Mages», il a signé un manifeste très clair en faveur de la famille régnant sur Florence. Toutes les figures fortes du clan, ainsi qu'une partie de leur cour, sont représentées. Le premier Roi mage à s'agenouiller au pied de l'enfant, par exemple, est Cosme, le patriarche des Médicis. Cependant, la scène pourrait très bien n'avoir rien de servile. Au premier plan, le personnage qui toise le spectateur dans son habit jaune serait Botticelli lui-même. Et, à l'exact opposé, quoique un peu plus bas, se trouve un homme bombant le torse. S'il s'agit bien, comme on le croit, de Laurent de Médicis, cela signifie que l'artiste rappelait au monde qu'il était l'égal de son ami et maître... voire légèrement supérieur.

Sandro Botticelli, «L'Adoration des Mages», vers 1475, 111 x 134 cm, Galleria degli Uffizi, Florence, Italie.



Pythagore, philosophe et mathématicien.



Zoroastre, prophète ; ou bien Strabon, géographe.



Platon, philosophe (sous les traits de Léonard de Vinci).



Zénon (chapeau vert), fondateur du stoïcisme.

Ex-artisans, les peintres deviennent des intellectuels

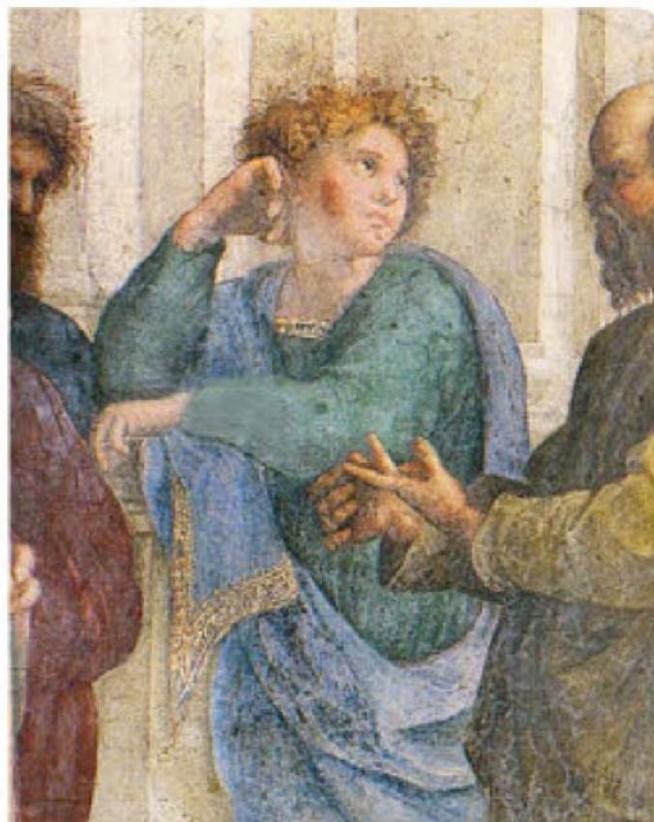
L'un montre le ciel. L'autre, la terre. Les deux personnages centraux de la peinture (ci-dessous) ont des conceptions philosophiques opposées. A gauche, Platon, l'idéaliste, s'interroge sur les raisons du monde. A droite, Aristote, le rationaliste, cherche à en comprendre le fonctionnement. Dans cette immense fresque de 7,7 m x 5 m, à la structure symétrique, Raphaël les montre donc en plein débat. Autour d'eux, une cinquantaine de personnages : les plus grands penseurs et savants que l'Antiquité ait jamais légué à la civilisation occidentale. Ils ont fondé des écoles de philosophie, comme Epicure, ou inventé des théorèmes mathématiques révolutionnaires, tel Pythagore (plongé dans un livre). Commandée par le pape Jules II pour sa bibliothèque, au Vatican, cette scène est donc une ode à la pensée humaniste. Ce qui correspondait aux souhaits du pontife qui voulait célébrer l'accord entre la Foi et la Raison. Mais en plus de servir les ambitions de son commanditaire, le peintre avait un but personnel : revendiquer pour les artistes le statut d'intellectuel. Son Platon a les traits de Léonard de Vinci. L'architecte Bramante, compas en main, figure en Euclide. Raphaël apparaît lui-même dans la fresque. Quant au personnage qui boude au premier plan, c'est le portrait craché de Michel-Ange. Une façon élégante d'encenser son rival, tout en l'égratignant.



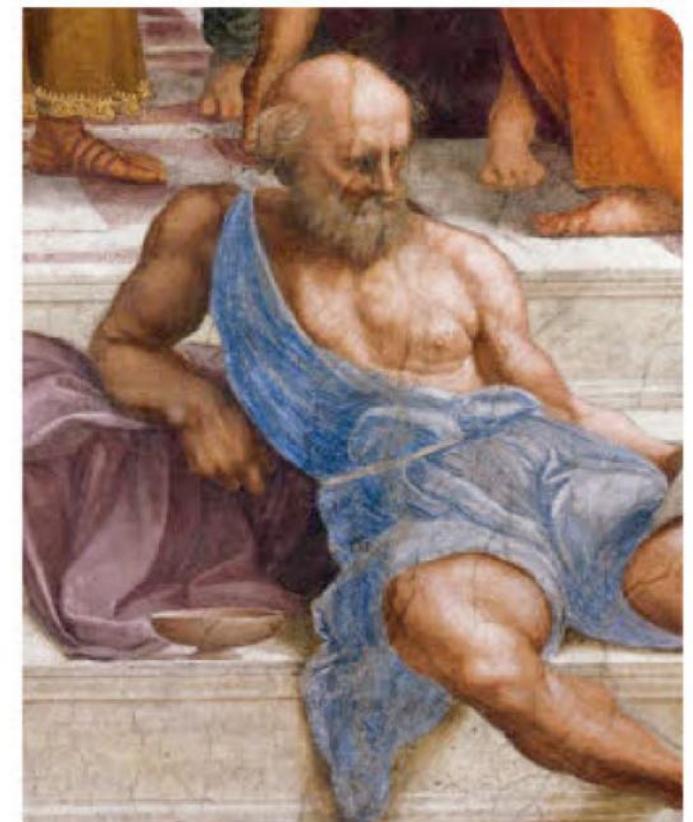
Raphaël, «Ecole d'Athènes», 1508-1511, chambre de la Signature, Musei Vaticani, Rome, Italie.



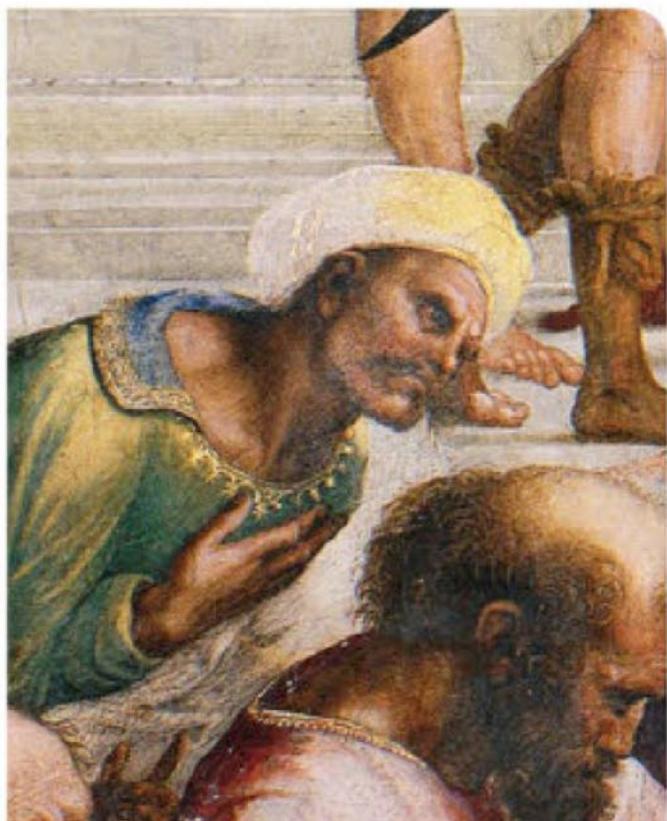
Aristote, fondateur de l'école périapéticienne.



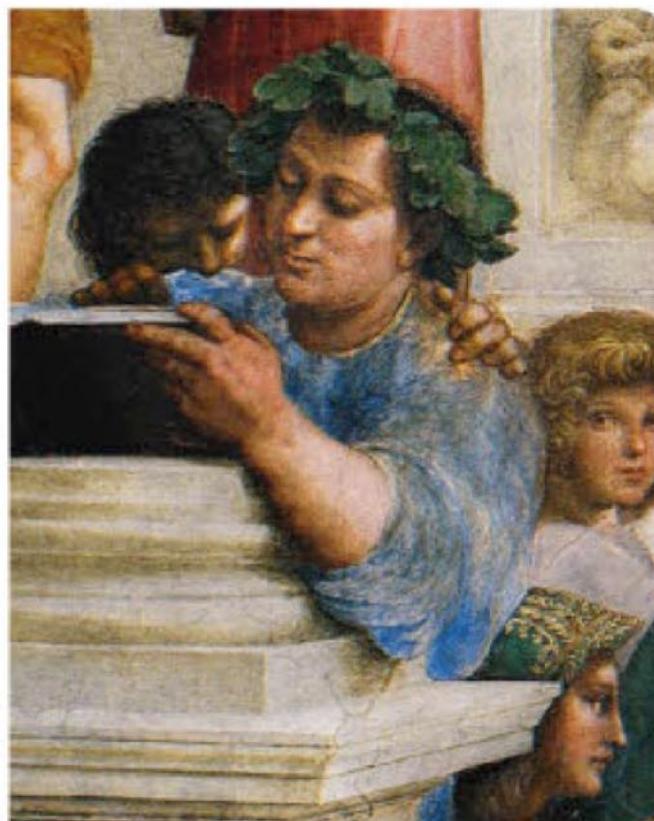
Alcibiade, disciple de Socrate.



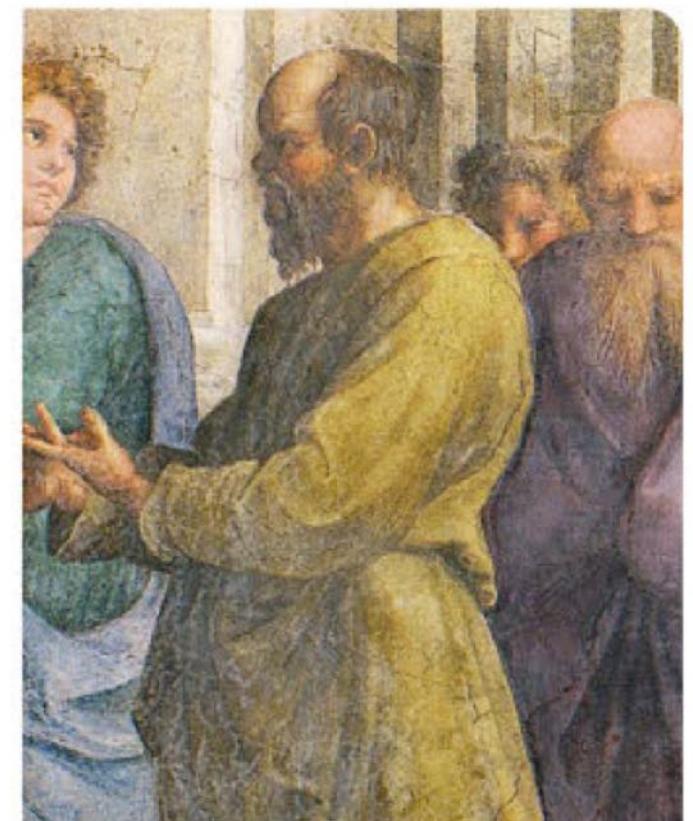
Diogène, philosophe de l'école cynique.



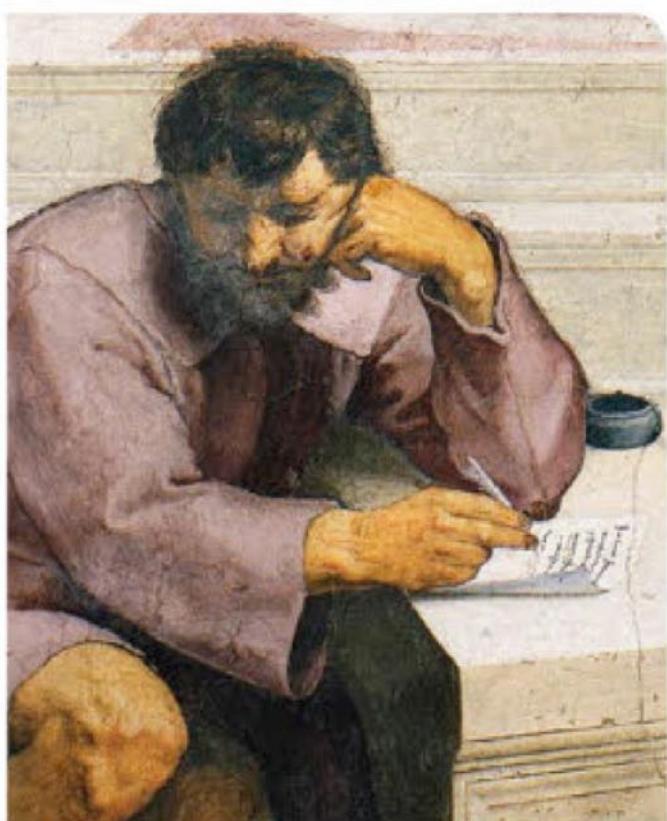
Averroès, philosophe, commentateur d'Aristote.



Epicure, fondateur de l'épicurisme.



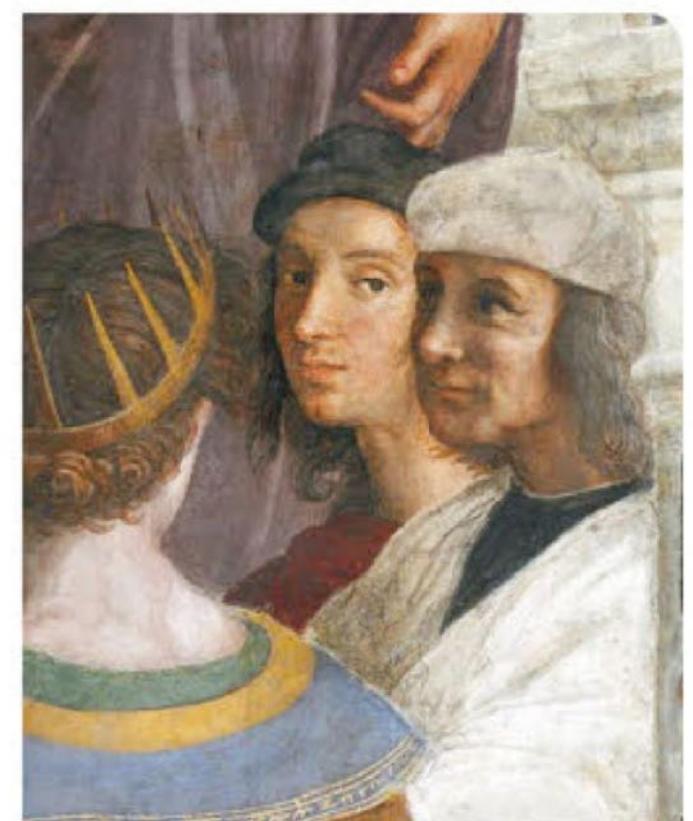
Socrate, philosophe, maître de Platon.



Héraclite, philosophe (sous les traits de Michel-Ange).

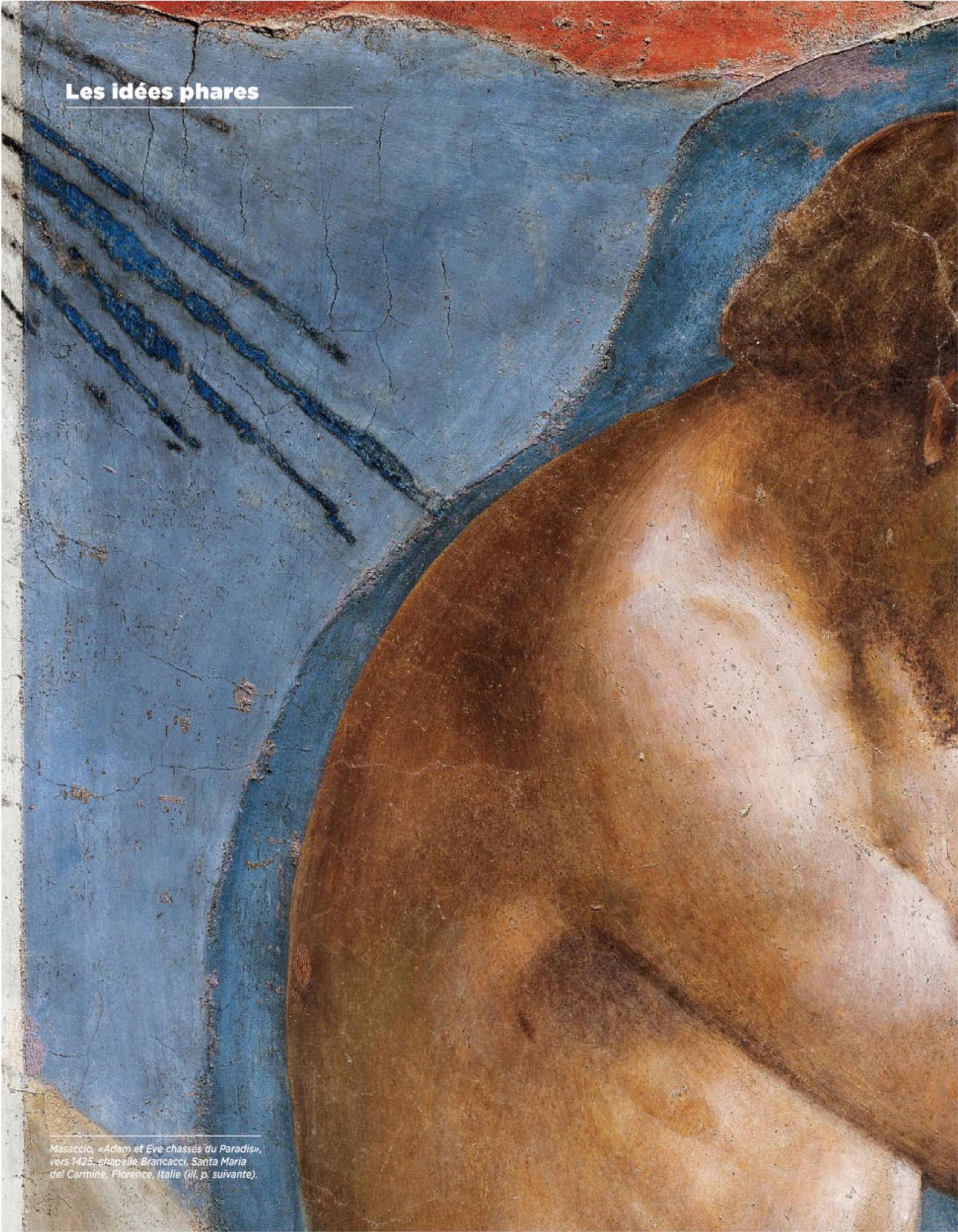


Euclide, mathématicien (sous les traits de Bramante).



Raphaël, l'auteur de la fresque (béret noir).

Les idées phares



Masaccio, «Adam et Ève chassés du Paradis»,
vers 1425, chapelle Brancacci, Santa Maria
del Carmine, Florence, Italie (ill. p. suivante).





Douleur ou honte : le sentiment humain commence à s'exprimer

Parfois, une seule peinture vaut tous les cours d'histoire de l'art. Dans le quartier de l'Oltrarno à Florence se cache Santa Maria Del Carmine, une église où l'on peut observer le basculement du Moyen Âge à la Renaissance. Pour cela, il suffit de balayer du regard une fresque. Consacrée à la vie de saint Pierre et au péché originel, elle fut amorcée en 1424 par le peintre doué, mais conservateur, Masolino da Panicale. De son pinceau élégant, il donna à la désobéissance d'Adam et Eve la sagesse d'une enluminure (à droite). Statiques, les deux fautifs flottent dans un décor plat. Leurs visages, gémellaires, sont vides de toute pensée et leurs gestes figés. Bref, ils n'ont rien d'humain. Trois ans plus tard, son ami Masaccio vint le rejoindre. Celui-là était un révolutionnaire. Il lui incomba de livrer les premiers hommes chassés du Paradis au regard du spectateur. Il les livra plutôt en pâture (à gauche). Rendue hideuse par sa détresse, Eve n'est que plainte. Quant à Adam, il plie sous le poids de la honte. Pesant sur le sol, s'y enfonçant presque, leurs corps sculpturaux incarnent le sentiment du péché. L'expression des sentiments : il s'agit bien de cela. Soixante ans avant le premier portrait peint par Léonard, Masaccio avait rendu un visage et un corps vivants. En artiste de son temps, il percevait l'humain non pas comme une marionnette créée par Dieu, mais comme une entité autonome. De quoi séduire un jeune homme qui vint copier son «Adam et Eve», et reprit plus tard sans vergogne leur posture dans une de ses fresques. Le jeune homme, c'était Michel-Ange. La fresque, la chapelle Sixtine.



Masolino da Panicale, «La Tentation d'Adam et Eve», vers 1425, chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence, Italie.

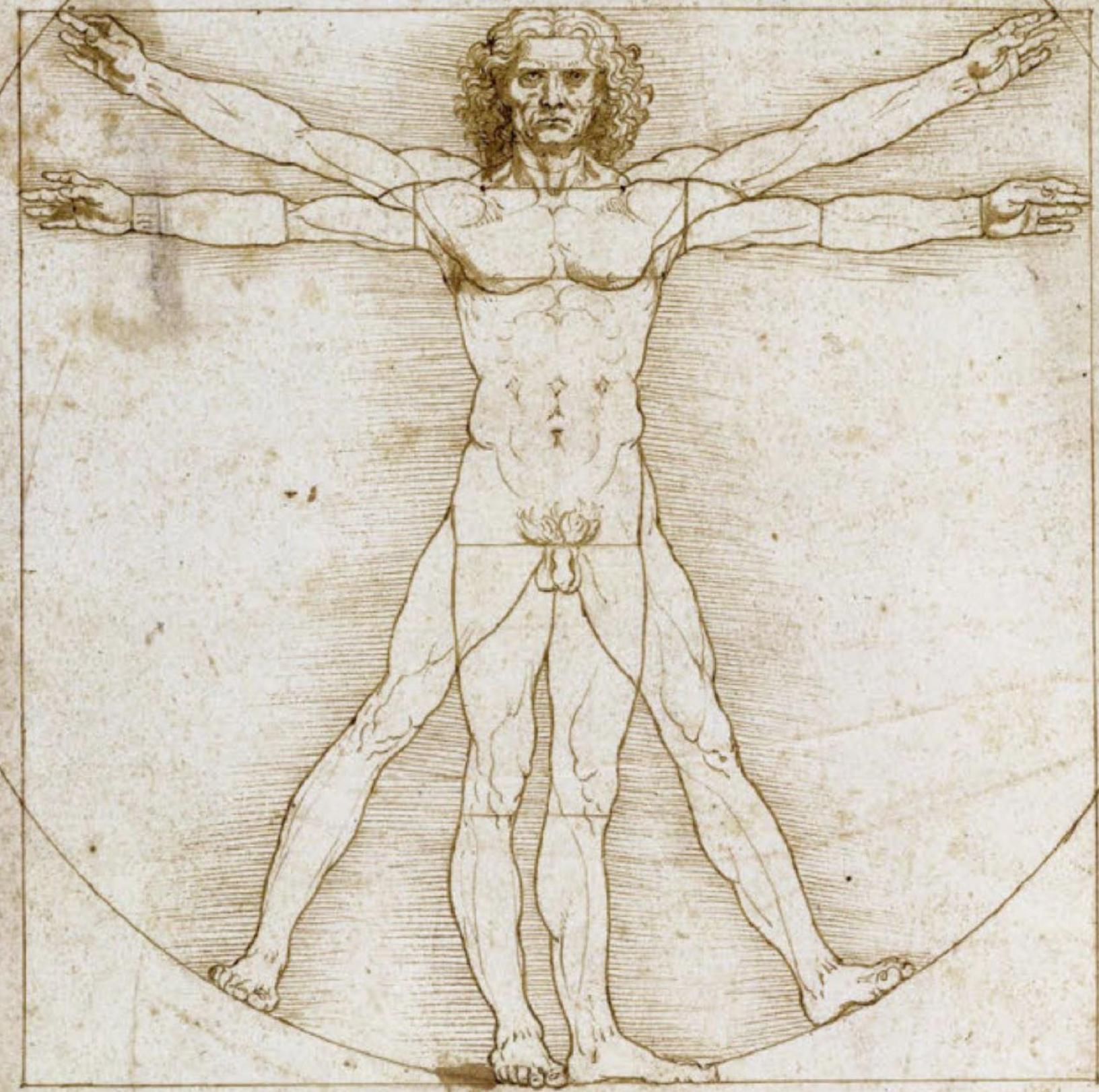
n^o 1.
A.

121

manuscript page 121r featuring a Vitruvian Man drawing by Leonardo da Vinci. The figure is a muscular male torso with arms and legs spread wide, inscribed within a square and a circle. The figure's head has curly hair. The drawing is done in brown ink on aged paper.

manuscript text above the drawing:

manuscript text below the drawing:



B.

manuscript text below the Vitruvian Man drawing:

manuscript text below the Vitruvian Man drawing:

La géométrie au service de la beauté parfaite

Détournée, galvaudée, l'image (à gauche) a même été exploitée, à notre époque, par une agence de travail temporaire. A la Renaissance, elle n'était connue que d'un cercle restreint de savants. Mais pour eux, ce dessin d'anatomie était d'une importance capitale. Subjugués par l'harmonie qu'ils jugeaient idéale des statues antiques, alors tout juste exhumées, et des ruines gréco-romaines qui émaillaient leurs villes, les artistes italiens du XV^e siècle se sont replongés dans les traités de géométrie et d'architecture de l'Antiquité. Ils ont redécouvert les théorèmes d'Euclide (à base desquels ils élaborèrent la perspective) ou le nombre d'or qu'ils appelaient «divine proportion». Passer la beauté au crible des mathématiques était donc chose courante comme le montre le tableau de droite, basé sur un triangle (le voile de Marie) et un ovale parfait (son visage). Voilà pourquoi les écrits de Vitruve étaient au centre de toutes les discussions. Ce théoricien du 1^{er} siècle avant notre ère proposait un parallèle entre la géométrie et le corps humain. Pour lui, un homme allongé devait s'inscrire à la fois dans un carré et dans un cercle dont le centre passait par son nombril. Le génial Léonard de Vinci résolut le problème sur lequel tous s'escrimaient, en présentant son sujet à la fois jambes serrées et jambes écartées.

Antonello da Messina, «Notre Dame de l'Annonciation», vers 1475,
45 x 34,5 cm, Galleria interdisciplinare
regionale della Sicilia, Palerme, Italie.



Les idées phares



Andrea Mantegna, oculus, 1465-1474,
chambre des Epoux, Palais ducal,
Mantoue, Italie (ill. p. suivante.)



Les idées phares

Paolo Uccello, «La Bataille de San Romano», v. 1440-1450, 182 x 323 cm, Galleria degli Uffizi, Florence, Italie.

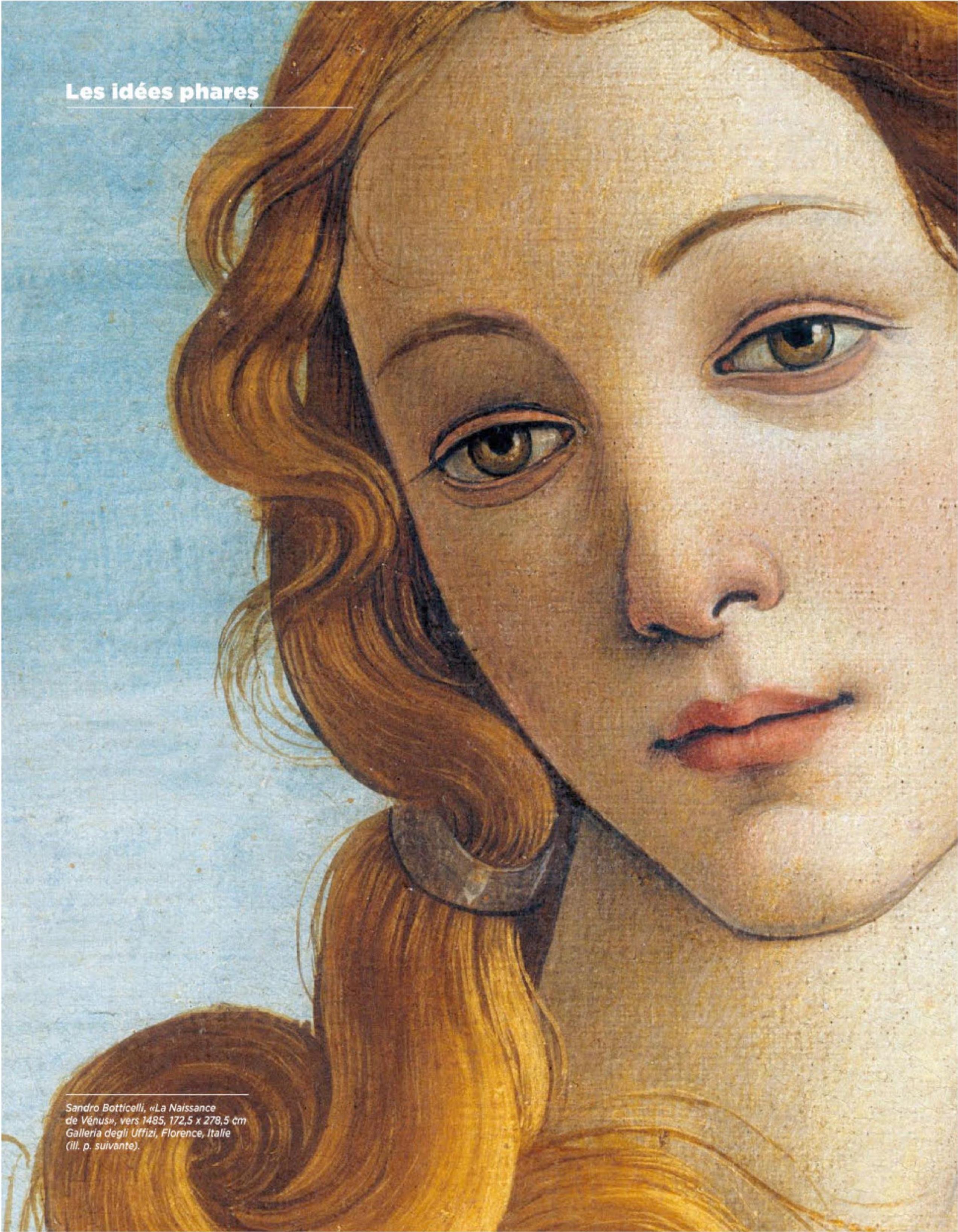


La perspective dynamise l'image. Le monde apparaît tel qu'il est, en trois dimensions

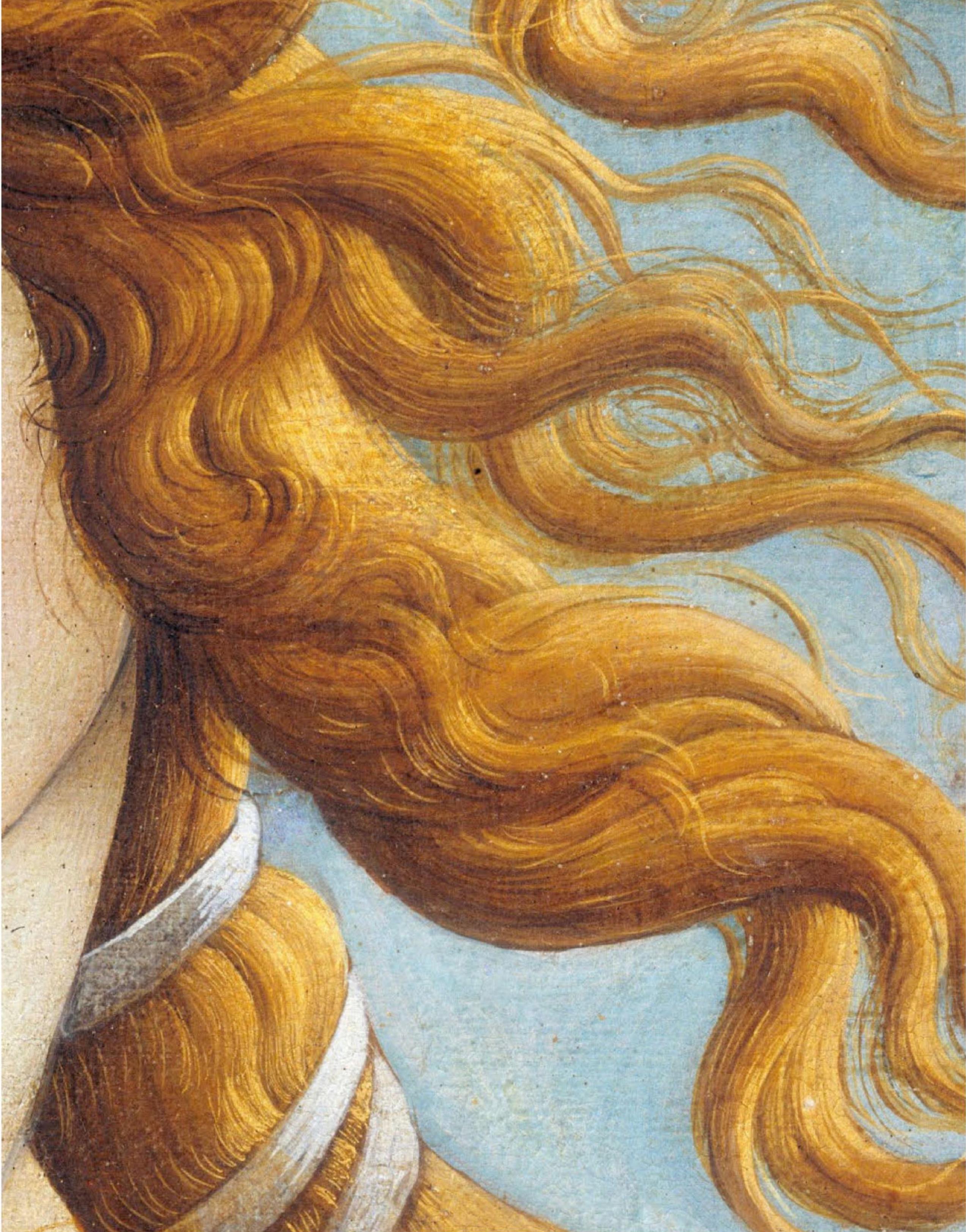


Tant que leurs tableaux, à fond uni saturé d'or, avaient pour seul but de montrer un monde divin, les peintres italiens ne s'étaient pas posé «la» grande question : Comment représenter la troisième dimension sur une surface plane ? Ce sont les Florentins qui, les premiers, cherchèrent à montrer le monde réel, c'est-à-dire des personnages de chair dans un paysage ou une architecture crédibles. Ils élaborèrent une perspective basée sur des lignes convergeant vers un point de fuite. L'auteur de cette bataille, Paolo Uccello, en fut l'un des plus fervents expérimentateurs. Observez comment les lances brisées au sol dessinent un damier géométrique donnant l'idée de profondeur, même si la taille des soldats n'est pas tout à fait conforme à leur distance par rapport à l'horizon et si l'action est figée (les chevaux, dont la croupe ou l'abdomen sont dessinés au compas, paraissent être de bois). A partir du milieu du XV^e siècle, la perspective essaiera dans toute la péninsule. Originaire de Mantoue, Andrea Mantegna la pratiqua en virtuose. Pour cet oculus (à g. et p. précédente) peint sur un des plafonds du palais ducal de la ville, il fit preuve d'un art consumé du raccourci.

Les idées phares



Sandro Botticelli, «La Naissance de Vénus», vers 1485, 172,5 x 278,5 cm
Galleria degli Uffizi, Florence, Italie
(ill. p. suivante).





Le raffinement et l'élégance deviennent une affaire d'Etat

Cheveux au vent, regard rêveur, moue indéchiffrable, elle pourrait faire la couverture d'un magazine de mode. Cette Vénus tout juste sortie des eaux est la grâce absolue, telle que l'entendait Sandro Botticelli. Ami intime du seigneur tout puissant de Florence, Laurent de Médicis, le peintre avait codifié une esthétique un peu rêveuse, dont il revêtait tous les personnages de ses tableaux. Son style, très reconnaissable, où le trait du dessin est apparent, se décline donc sur des visages aux yeux en amande à la fois séduisants et enfantins, sans grande expressivité. Les silhouettes sont légères, presque immatérielles, aux contours sinués prolongés par une chevelure à peine domptée ou des draperies aériennes. Cette perfection délicate, déjà présente chez son maître Verrocchio (ci-contre, sa « Dame au bouquet » ciselée avec une précision d'orfèvre) était presque un dogme d'Etat à Florence. Le précepteur des Médicis, Marsile Ficin, philosophe et traducteur des penseurs de l'Antiquité, avait développé une nouvelle doctrine, le néoplatonisme, visant à prouver une continuité spirituelle entre l'enseignement de l'austère Platon (qui élevait le beau, le vrai, le bien au rang de valeurs suprêmes) et le christianisme. Ainsi, malgré leur apparence profane, les charmes extérieurs des déesses de Botticelli étaient censés refléter leur beauté intérieure, et par conséquent, la force de la foi.





Andrea del Verrocchio,
«La Dame au bouquet»,
vers 1475, musée du Bargello,
Florence, Italie.



Toute une histoire **mise en scène** dans un seul et unique tableau

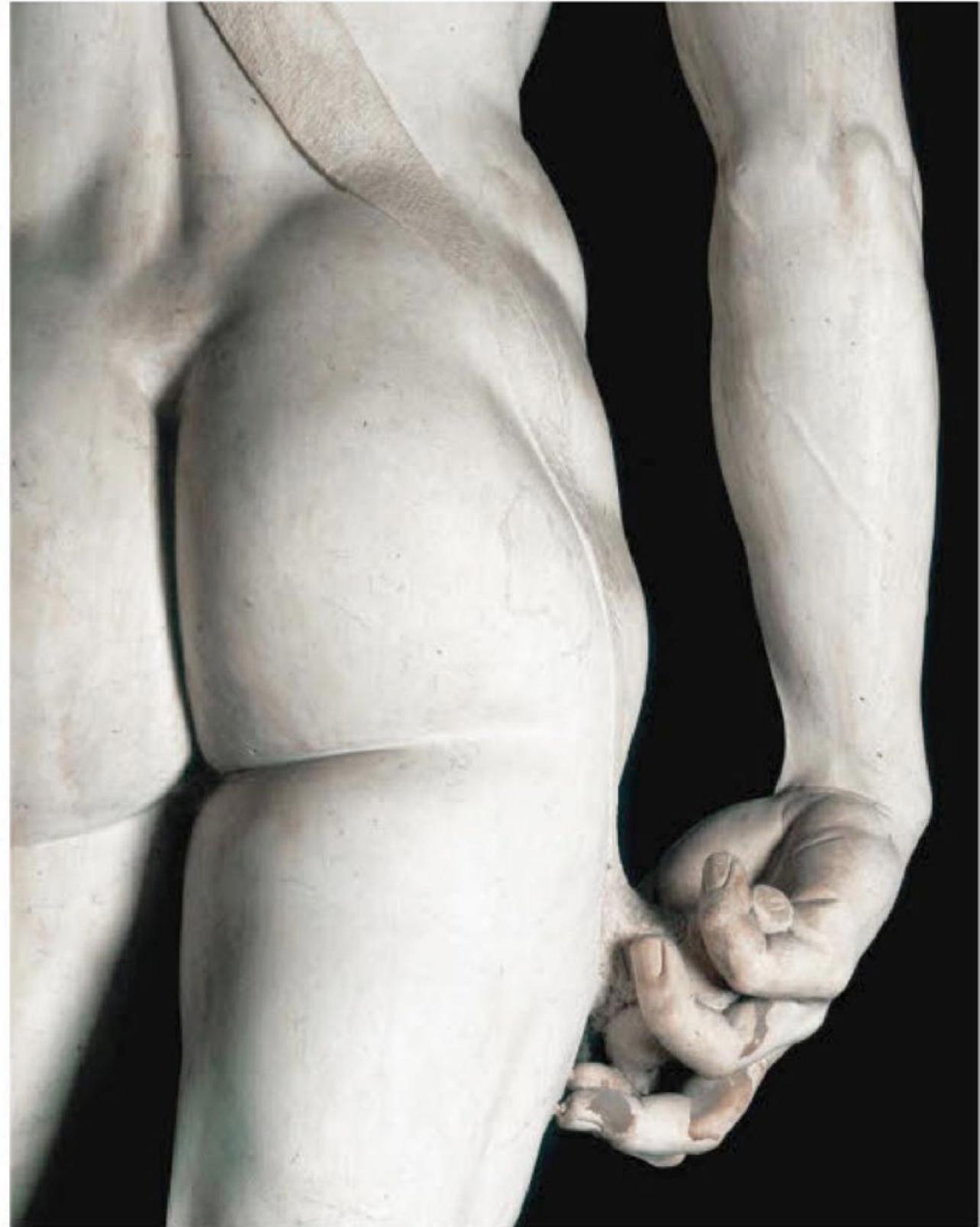
Dans les années 1430, les fidèles des églises florentines ont assisté à une petite révolution. Les polyptyques où leur étaient contés des épisodes bibliques, panneau après panneau, furent remplacés par des retables uniques. Un défi pour les peintres qui, habitués à consacrer «une case» à chaque événement, un peu comme un auteur de BD (voir ci-dessous), ont dû abandonner cette narration linéaire pour concentrer lieux, personnages et actions dans un même espace. Pour la première fois dans l'histoire de l'art apparaissait une notion à laquelle se confrontent encore et toujours les artistes d'aujourd'hui : la composition. Raphaël fut celui qui parvint avec le plus de naturel à opérer cette synthèse complexe. Ici, on comprend le sens de son récit grâce au mouvement qu'il a su imprimer à sa mise en scène. La vague, dessinée par l'enchevêtrement des corps des dix protagonistes, guide le regard du spectateur vers le point de départ de l'histoire : le mont Golgotha, où le Christ a été crucifié puis est descendu de sa Croix comme en atteste l'échelle. Repartant en sens inverse, l'œil découvre ensuite le chagrin de Marie, puis accompagne le groupe qui transporte le cadavre exsangue et, enfin, distingue à l'extrême gauche de la peinture, l'entrée de la grotte qui va servir de sépulture à Jésus de Nazareth. Un condensé magistral.



Giovanni Baronzio, «Scènes de la vie du Christ», XIV^e siècle,
Galleria nazionale d'Arte Antica, Rome, Italie.

Raphaël, «Déposition», 1507,
184 x 176 cm, Galleria
Borghese, Rome, Italie.





L'homme n'a plus rien à cacher, et il le montre

A quoi doit-on un si parfait fessier ? A un changement de point de mire. Au Moyen Age, tous les regards étaient tournés vers Dieu. Mais à la Renaissance, ils se sont polarisés sur l'homme. Ou plutôt l'homme de la Renaissance s'est lui-même placé au centre de toute chose. Il a revendiqué un rôle dans la société, voire dans l'histoire, s'est interrogé sur ses responsabilités, et a élaboré une éthique. Persuadé que ses facultés étaient illimitées, il avait une foi inextinguible en lui-même (contrairement à ses ancêtres, il n'était plus uniquement sur terre pour expier le péché originel). Ces idées humanistes circulaient certes depuis presque un siècle déjà lorsque Michel-Ange livra ce «David» déculotté en 1501. Mais il les traduisit dans sa manière bien à lui, entière et provocatrice : puisque l'homme était «le» sujet de toutes les préoccupations, son corps devait être sublimé et montré sous tous les angles. Quarante ans plus tard, il déclina l'exercice jusqu'à satiété au sein même «du saint des saints» : la chapelle Sixtine. Son Jugement dernier, où 400 personnages figuraient entièrement nus (même le Christ !) fit scandale. Le pape hésita à faire détruire la fresque, puis se résolut à faire voiler l'intimité des protagonistes par le peintre Daniele Della Voltera. Le pauvre y gagna le surnom de Braghettone (le «culottier»).



Michel-Ange, «David», 1501-1504, Galleria dell'Accademia, Florence, Italie.



Au cœur de Florence, la cathédrale de Santa Maria del Fiore, flanquée de son campanile, est un monument phare de la Renaissance.

La cité toscane a assis sa puissance par la diplomatie, l'argent et le prestige

••• Puis, pour contrôler l'exactitude de ses plans, il s'est placé à une distance suffisamment éloignée pour que la taille de son dessin égale celle de son modèle. Là, il retourne sa planche et, l'œil collé au trou percé en son milieu, il contemple l'édifice depuis l'envers de la peinture. Tandis qu'il regarde, Donatello interpose un miroir devant la planchette. Merveille des merveilles, Brunelleschi ne voit aucune différence : le dessin reflété du baptistère est absolument identique à l'original. Les calculs et les règles géométriques que Brunelleschi a théorisées pour reproduire le monde sont donc exacts : il vient d'inventer la perspective. Et quelle invention ! C'est le point de départ d'un bouleversement sans précédent dans l'histoire.

Mais pourquoi cette irruption eut-elle lieu à Florence ? C'est que la ville avait pris de l'avance sur son époque. Déjà, au cours du siècle précédent, le «trecento» sombre et dramatique, cette petite cité, pressée entre deux contreforts des Apennins, avait compris qu'on pouvait échapper au fatalisme de sa naissance et choisir son destin. Dès les premières décennies du XIV^e siècle, elle avait chassé la noblesse terrienne, établi une république marchande, s'était lancée dans les affaires. Elle avait compris que la fortune passait par l'argent des autres. Elle avait alors choisi de braver l'anathème de l'usure, interdite par l'Eglise, pour devenir, par le biais de quelquesunes de ses familles – les Albizzi, les Strozzi, les Médicis –, la banquière des papes et de quelques têtes couronnées. Cette Florence où l'on s'assassinait dans le dos, la nuit, avait inauguré la loyauté dans les échanges (une loyauté payante puisque son florin était devenu la monnaie la plus appréciée du Moyen Age). Les faillis étaient exposés cul nu place de la Seigneurie, sous les yeux des changeurs. Et pour ne pas nuire à son commerce et préserver la paix, elle avait décidé une politique de conciliation et de diplomatie. Les marchands avaient afflué dans la cité. Ils s'étaient associés en influentes corporations. Ils avaient créé sept guildes et des ateliers où s'étudiait l'«arte» – les gestes et la science de leurs artisanats. Ils y rivalisaient d'inventivité, et ne craignaient pas les coups de force politiques pour affirmer leur suprématie. C'est ainsi qu'en 1339, on avait créé la première compagnie de peintres, la guilde de Saint-Luc, alors que partout ailleurs, la peinture incombaît encore à des ouvriers appliqués à reproduire des modèles préétablis dans le respect religieux de codes et de

symboles. Avec l'aide des apothicaires et des alchimistes, les membres de cette guilde concoctaient de nouvelles recettes de couleurs et rêvaient de percer le secret de cette nouvelle technique, que des marchands avaient rapportée des Flandres – une peinture à l'huile. Ils rêvaient de la poser sur leurs œuvres. Ils songeaient aussi à se faire un nom, ce sera leur prénom. Léonard, par exemple, en aura l'audace cent ans plus tard. Dès le XIV^e siècle, les savants étaient venus prêter main-forte aux marchands florentins. Pour les aider dans leurs voyages vers les confins du monde, ils avaient créé un centre de cartographie où collaboraient les meilleurs mathématiciens du temps. Au siècle suivant, l'un d'entre eux, Paolo Tosanelli, adressera une lettre à un certain Christophe Colomb pour lui conseiller, à partir de ses travaux de cartographe, de filer vers l'ouest, certain qu'il y aurait, là-bas, des découvertes à faire. Ainsi, les savants travaillaient pour les marchands, et les artisans rencontraient les écrivains qui, eux, évoquaient leur grand maître, Pétrarque (1304-1374). Du poète né de parents florentins, célèbre pour son recueil «Canzoniere» et son amour pour Laure de Sade, ils louaient la vision du monde qui plaçait l'homme au centre de l'univers, une pensée qui débouchera sur l'humanisme. Pétrarque leur avait aussi transmis sa soif d'une splendeur italienne reconquise, celle qui plongeait ses racines dans l'Antiquité. Il leur avait appris à scruter leur passé glorieux et les promesses de l'avenir – une notion nouvelle dans la société figée du Moyen Age. Il les avait convaincus que la Toscane, plus encore Florence, avait son rôle à jouer dans cette «renovatio».

Ainsi, en moins de cent ans, la civilisation marchande florentine avait élaboré un modus vivendi original, une sorte de compromis entre les interdits du christianisme et certains de ses comportements. En ce XIV^e siècle, la ville elle-même avait bénéficié de cette ouverture. On avait rasé les sombres et hautes tours qui abritaient les nobles pour construire des palais à loggias où la vie se jouait au balcon – soixante donjons carrés tout le long des remparts avaient disparu, et tout autant dans le cœur de la cité. Il ne subsistait, en 1415, année où Brunelleschi tente son expérience, que la tour de la Seigneurie et, merveille des merveilles, le campanile, la gloire de Giotto (1267-1337), qui s'y était consacré jusqu'à sa mort. Au passage du siècle, Florence avait déjà élaboré une architecture et un urbanisme dans une scénographie symbolique et visionnaire. Tous ses monuments, palais et loggia, cathédrale et maisons des



L'Antiquité inspire aussi l'art des jardins, ici ceux de Boboli, créés pour l'épouse de Cosme I^r de Médicis.



La chapelle Brancacci, située dans l'église Santa Maria del Carmine, est ornée de fresques peintes par Masolino, Masaccio et, plus tard, Filippino Lippi. Avec une émotion sans pareille, elles racontent la vie de saint Pierre ainsi que des scènes de la Bible, dont celle du péché originel (en haut, à droite), signée Masolino. On notera le serpent à tête humaine qui s'enroule malicieusement autour de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal.

métiers, avaient été bâtis entre 1290 et 1400, et dans un plan d'urbanisme éblouissant et inégalé en Europe – larges esplanades, réseau d'artères importantes, elles-mêmes innervant un réseau de rues adjacentes, irriguant les quartiers de la ville. Les édiles de la commune avaient voulu qu'on y reconnaîsse le prestige et l'identité de la République de Florence. Ils avaient affirmé leur volonté de faire de la ville une splendeur. Ils la révraient à la fois nouvelle Rome, et nouvelle Jérusalem. Et c'est ainsi, resplendissante, qu'elle avait franchi le seuil du XIV^e siècle.

Hn 1430, toute cette beauté, toute cette pensée enclose dans une cité coupent le souffle à un jeune homme de 26 ans. Il était entré pour la première fois de sa vie dans Florence, la cité symbolisée par un lys rouge et le lion Marzocco. Sa ville, que l'exil auquel sa famille avait été condamnée lui avait jusque-là interdit de connaître. Il était né à Gênes, avait vécu à Venise et avait étudié avant d'entrer dans les ordres où il s'occupait de correspondance diplomatique et de décrets papaux. Il était riche de revenus ecclésiastiques et, par bonheur, le pape Martin V venait de lever l'exil des siens. Aussi Leon Battista Alberti (1404-1472) était-il revenu prendre possession de la maison familiale. Plus que cette propriété, c'est la ville qui accapare son esprit. Il titube d'admiration, abasourdi. Il manque s'évanouir d'émotion en découvrant la porte en

bronze du baptistère, sculptée en 1401 par Lorenzo Ghiberti – une mosaïque de scènes en relief, et dans une perspective inconnue de lui, qui offre non pas un, mais deux points de fuite ! Michel-Ange, quelques années plus tard, ressentira le même choc et jugera la porte de Ghiberti digne d'ouvrir le Paradis. Alberti est encore plus stupéfait en débouchant devant Santa Maria del Fiori, dont le dôme vient d'être édifié par Brunelleschi, avec l'aide de Donatello, sur le modèle du Panthéon de Rome, alors qu'aucun architecte de l'époque ne sait concevoir une voûte sans cintre de cette importance. Florence est en ébullition artistique et en pleine expansion. Des chantiers sont ouverts sur les deux rives de l'Arno. L'architecte Michelozzo élève les murs d'un nouveau palais pour Cosme de Médicis.

Et partout, la perspective... Leon Battista Alberti ne veut plus quitter Florence, tant qu'il n'aura pas étudié et réfléchi à cette technique. En un coup d'œil, il comprend la révolution visuelle qu'elle initie. Il veut désormais la théoriser, en explorer toutes les finesse, expliquer ses règles mathématiques et ses schémas géométriques. Il consacrera cinq ans au traité «De Pictura» («De la peinture»), qu'il conçoit ce jour-là et auquel il mettra un point final en 1435. L'étude deviendra la bible de tous les grands maîtres à venir, et jettera les bases pour quatre siècles de la théorie de la peinture classique. Mais Alberti n'est pas au bout de ses découvertes. La peinture qui s'invente partout le subjugue. Il •••

Derrière cette passion de bâtir, il y a un nom illustre : Cosme de Médicis

... n'a de cesse de contempler les fresques que Masaccio (1401-1428) a composées dans la chapelle Brancacci, un an avant sa mort mystérieuse à Rome. Le réalisme des visages, la perfection des reproductions de Florence en arrière-plan, la finesse des expressions de son «Adam et Eve» le fascinent. Au couvent Saint-Marc, les figures de Fra Angelico, sur les fresques des cellules, sont si pures, si vivantes, si tendres, qu'Alberti se demande à son tour si le peintre est allé au Paradis trouver ses modèles. Il ne cesse pas d'admirer le «David» en bronze, que vient d'achever Donatello, ce nu insolemment grandeur nature. Le mystère dans le sourire, l'adolescence impertinente de la sculpture, la liberté d'exécution de l'artiste qui s'est déjà affranchi des canons de l'Antique le retiennent pendant des heures. Mais pourquoi, se demande Alberti, les peintres de l'Europe entière et de l'Italie viennent-ils à Florence ? Pourquoi se sont-ils tous convertis à ce style tellement nouveau au regard des codes du «gothique international» qui triomphe partout ailleurs ?

Leon Battista Alberti apprend vite que derrière cette passion de peindre et de construire, il y a un nom : Cosme de Médicis (1389-1464). Et que Cosme de Médicis avait une ambition : Florence. De retour dans sa cité en 1434 après un an d'exil au lieu des dix auxquels l'avait condamné son puissant rival Albizzi, il allait décider de radicaliser encore davantage sa prise de pouvoir. Ce qu'il fera insidieusement. Ses armes : le mécénat, ses jeux d'influences, sa puissance financière et une démagogie efficace et attentive. A peine revenu, ce petit-fils de paysans descendus de la vallée du Mugello, qui collectionnait les antiques et les pierres précieuses, amateur d'art et fin lettré, fit emprisonner son ennemi personnel, Albizzi. Il contraignit à l'exil Palla Strozzi, son rival, la plus grosse fortune de la ville : l'homme s'était acquis le cœur des Florentins en leur offrant la première bibliothèque publique d'Italie. Et puisque Strozzi avait tenu, en 1425, à promouvoir Gentile de Fabriano, le maître du gothique international, Cosme décida de prendre le contre-pied. Il invita les peintres à créer un style qui soit exclusif à Florence, et qui porte loin dans le monde la marque et l'esprit des lieux. Une subtile «toscanità» («toscanité») qu'il opposait à ce «gothique international», riche d'or et de couleurs, tout en profusion de personnages et de chatoiements, dont l'un des maîtres était Pisanello. Cosme de Médicis leur en donna les moyens. Il avait introduit la tech-

nique de la peinture à l'huile, et il avait encouragé l'art sobre et rigoureux initié, un siècle plus tôt, par Giotto. Ce peintre n'avait-il pas été le premier à donner à l'homme, dans ses œuvres, la place centrale de l'univers ? La facture inspirée de Giotto gagnait en puissance ce qu'elle perdait en luxe. Elle répondait aux désirs de Cosme de Médicis puisqu'elle s'alliait à la morale de sobriété de la «res publica», alors que le gothique international était l'apanage des cours princières. La perspective possédait aussi, aux yeux du mécène, un atout inestimable – elle renforçait la position privilégiée que Giotto avait donnée à l'homme. Avec elle, l'individu était au centre de tout.

Ce que Côme de Médicis, «Père de la patrie» pour le peuple et prince munificent pour son entourage, avait compris, c'était la dimension «intellectuelle» de la perspective, qui ne se contente pas de montrer de façon différente, depuis le seul œil d'un seul individu, mais qui invite le spectateur

à considérer le tableau comme une scène de théâtre qui serait le monde, un monde enfin ouvert aux actions et aux intérêts de l'homme, et dont celui-ci peut construire une vision de son point de vue propre. La représentation moderne était née. Pour autant, elle n'avait pas survécu de la seule invention de la perspective par Brunelleschi et de sa théorisation par Alberti. Une série d'événements, providentiels pour Cosme de Médicis, allait procurer d'autres armes à Florence dans sa conquête des arts et des esprits. Ils feraient d'elle le berceau de la Renaissance.

Pour étendre son hégémonie et installer sa famille comme future dynastie de Florence, Cosme de Médicis attira dans la cité les plus

grands maîtres de son temps, convaincu que l'art était sa meilleure arme de propagande. Mais il avait aussi à cœur d'inviter dans ses murs tous ceux que l'époque tenait pour influents, politiquement et économiquement. Or, la cité de Ferrare venait de refuser l'énorme délégation qui se déplaçait, en cet été 1437, depuis Constantinople jusqu'à l'Italie, pour y tenir le concile de réconciliation entre les Eglises grecque et latine. Parmi les sept cents personnes qui avaient pris place dans le convoi, il y avait l'empereur byzantin Jean VIII Paléologue et le pape Eugène IV. Cosme avait ouvert ses palais, ses coffres, ses tables, et avait invité la prestigieuse cohorte de princes, de nobles et de savants à goûter aux charmes de Florence, et à mesurer l'écho de sa puissance. Au milieu de la cour byzantine, à titre de délégué laïc de Byzance, il y avait le grand et vieux philosophe George Gémiste, dit Pléthon (vers 1355-1452). Cet



Place de la Seigneurie, le «Persée», de Cellini (1553), en bronze, brandit victorieusement la tête de Méduse.



Face à la cathédrale, le baptistère de Florence est bâti sur un plan octogonal. La réalisation de sa porte, dite «du Paradis», par Ghiberti en 1401, est considérée comme un des actes fondateurs de la Renaissance. C'est devant ce monument que Brunelleschi vérifia la théorie de la perspective.

ardent défenseur de Platon séduisit Cosme de Médicis et, en quelques heures, le convainquit de la suprématie de la philosophie grecque. Aussitôt, Cosme créa une Académie platonicienne, dont il confia la direction à l'érudit Marsile Ficin (1433-1499). Puis il commanda la traduction des œuvres de Platon, de Plotin, des poètes grecs et romains néoplatoniciens. Il dépoisséra Homère et Ovide, Virgile et Aulu-Gelle. Retrouva les traités d'architecture de Vitruve que traduirait et commenterait Alberti. Ainsi, très vite, dans Florence où déjà, un siècle plus tôt, une chaire de grec avait été instaurée, les étudiants affluèrent pour écouter les cours de Pléthon. Avec lui, ils étudièrent cette nouvelle philosophie que la scolastique médiévale avait étouffée. Malgré son âge, il était alors octogénaire, Pléthon resta suffisamment longtemps à Florence pour former quelques élèves à l'art de l'enseignement. Ceux-ci continueront à diffuser le platonisme bien après le départ du vieux maître.

Sur les bancs de l'Académie néoplatonicienne de Florence, qui restera ouverte jusqu'en 1559, se façonna l'homme de la Renaissance. Il était ouvert d'esprit, était avide de connaissance, curieux du monde, libéré des modèles de pensée imposés par l'Eglise et la scolastique. Jean Pic de la Mirandole (1463-1494), Laurent le Magnifique (1449-1492) et le poète Ange Politien (1454-1494) qui lança, du haut de ses vers, «C'est dans votre ville, ô Florentins, que la culture, morte en Grèce, s'est réveillée», comptèrent parmi ces personnalités. Avec le directeur de l'école, Marsile Ficin, ils élaborèrent ce que la postérité appellera le néoplatonisme médicéen, soit les concepts du beau et du sublime à partir des écrits grecs. Là se construisit une vision hiérarchique de l'Univers, où le sensible symbolise l'intelligible. L'art, hier chrétien, devint apollinien : fondé sur l'idée de beauté et de lois nées de l'harmonie naturelle. En toute logique, cette conception fit de l'artiste un être visité par la grâce, qui devait trans-

former sa vie en chef-d'œuvre. Cette dernière érotise le monde, le langage, la connaissance et tout l'univers.

Cependant, soucieux d'harmoniser plus que de rompre, de renaître plus que de révolutionner, les philosophes humanistes florentins – Marsile Ficin, tout comme Pic de la Mirandole – entreprirent de fondre la pensée platonicienne dans le dogme chrétien. Ils posèrent la théorie selon laquelle la beauté des choses découle de la splendeur divine, abolissant les limites entre le sacré et le profane. Cette voie retentira auprès des artistes. Michel-Ange et Raphaël mêleront aux scènes bibliques celles de l'Olympe. Le pieux Sandro Botticelli se décidera à peindre le premier nu féminin en pied depuis mille ans. En 1485, sa «Naissance de Vénus» consacra le retour d'Aphrodite à Florence. Quant à la Flore de son sacre du Printemps, elle exalte une beauté féminine radieuse, libérée du péché d'Eve et de sa culpabilité, qui inspirera les peintres à venir. Cosme de Médicis, qui était devenu l'homme le plus riche d'Europe, mourut en 1464, mais le mécénat attaché à son nom ne faiblit pas pour autant, ni avec Pierre I^{er}, dit le Goutteux (1464-1469), son fils aîné et successeur, ni avec Laurent, dit le Magnifique (1469-1492). Avec ce dernier, Florence atteignit son apogée artistique. La flamboyance de son art et de sa pensée entraîna les cités italiennes dans une rivalité sans pareille – Sienne, Rome, Pise, Lucques et enfin Venise. L'art resta l'arme privilégiée de leurs guerres d'influence ; il vaudra plus d'un chef-d'œuvre à l'Italie, et à l'humanité une généalogie fabuleuse d'artistes. Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël ou Titien, ces génies nés du creuset florentin, dont Giorgio Vasari (1511-1574) écrira «Les Vies» et pour qui il inventa le mot de Renaissance, continueront le prodige de nous éclairer en nous éblouissant. C'est qu'ils portent avec eux cette «toscanità» si chère à Cosme de Médicis, qui nous bouleverse parce qu'elle porte en elle l'amour que l'homme, avec l'art, déclare à la vie. ■

CHRISTIANE RANCÉ



Jacopino del Conte, «Portrait de Michelangelo Buonarroti, dit Michel-Ange», 1535, Casa Buonarroti, Florence, Italie.

e vis de me mourir et, à vrai dire,

je vis heureux de mon malheureux sort.

Quiconque ne sait vivre d'angoisse et de mort,

qu'il entre dans le feu qui me brûle et me dévore

Extrait d'une série de sonnets écrits par Michel-Ange entre 1531 et 1547 pour Tomas de Cavalière, jeune noble romain dont il tomba amoureux à près de 60 ans.

••• mais aussi investi corps et âme dans son œuvre, l'unique objet de sa vie et de son ambition. Une sorte de Picasso du «cinquecento» (le XVI^e siècle), dont on retiendrait le nom au même titre qu'un roi ou qu'un pape. «Il y eut d'autres titans à la Renaissance : Giotto, Masaccio, Donatello, Mantegna, puis Léonard de Vinci et Raphaël, explique Paul Joannides, historien de l'art spécialiste de la Renaissance italienne à l'université de Cambridge. Mais de tous, Michel-Ange fut probablement le plus dramatique et héroïque, doté de la vision la plus unifiée et la plus personnelle.»

Quand il entra au service de Jules II, son nom était déjà connu dans tous les ateliers et les cours d'Italie. Une poignée d'œuvres et un monceau d'audace avaient suffi à l'enfant de Caprese (village toscan où son père officiait comme podestat) pour imprimer sa marque sur l'art de son époque. Premier coup d'éclat vers 13 ans, dans l'atelier du peintre florentin Ghirlandaio. Lorsque ce dernier découvrit que ce vulgaire apprenti avait un coup de crayon qui dépassait le sien, le grand maître en fut profondément humilié. Michel-Ange déclencha la même stupéfaction à 17 ans, quand, devenu l'un des protégés de Laurent de Médicis, maître tout-puissant de Florence, il subjugua les esthètes de la cour par son bas-relief du «Combat des centaures». Lequel égalait les meilleures sculptures de l'Antiquité, considérées à l'époque comme les références ultimes du bon goût. Mieux, quelques années plus tard, il sculpta un «Cupidon endormi» qu'il parvint justement à faire passer pour une œuvre antique auprès d'un riche collectionneur de Rome, le cardinal Riario. La supercherie fut révélée mais, devant le coup de ciseau et le culot du sculpteur, le dignitaire ne put que s'incliner.

Et c'est ainsi que l'artiste s'ouvrit pour la première fois les portes de la cité des papes. Il y cisela une «Pietà» pour le compte d'un cardinal français, qui étendit sa renommée. Puis, sa ville, Florence, lui offrit la consécration en 1504, à 29 ans. La statue du berger David qu'il avait passé trois ans à extraire d'un bloc de marbre fut choisie comme nouvel emblème de la République florentine. Grâce à sa maîtrise de l'anatomie, acquise au prix d'innombrables séances de dessin devant des œuvres antiques ou des modèles humains

(y compris des cadavres, étudiés en secret dans un hospice), Michel-Ange avait donné vie à la pierre. Son «David» fut érigé sur la piazza della Signoria, le centre de la vie politique de la cité, en lieu et place de la «Judith» sculptée par Donatello, le maître du siècle précédent et jusqu'alors incontesté.

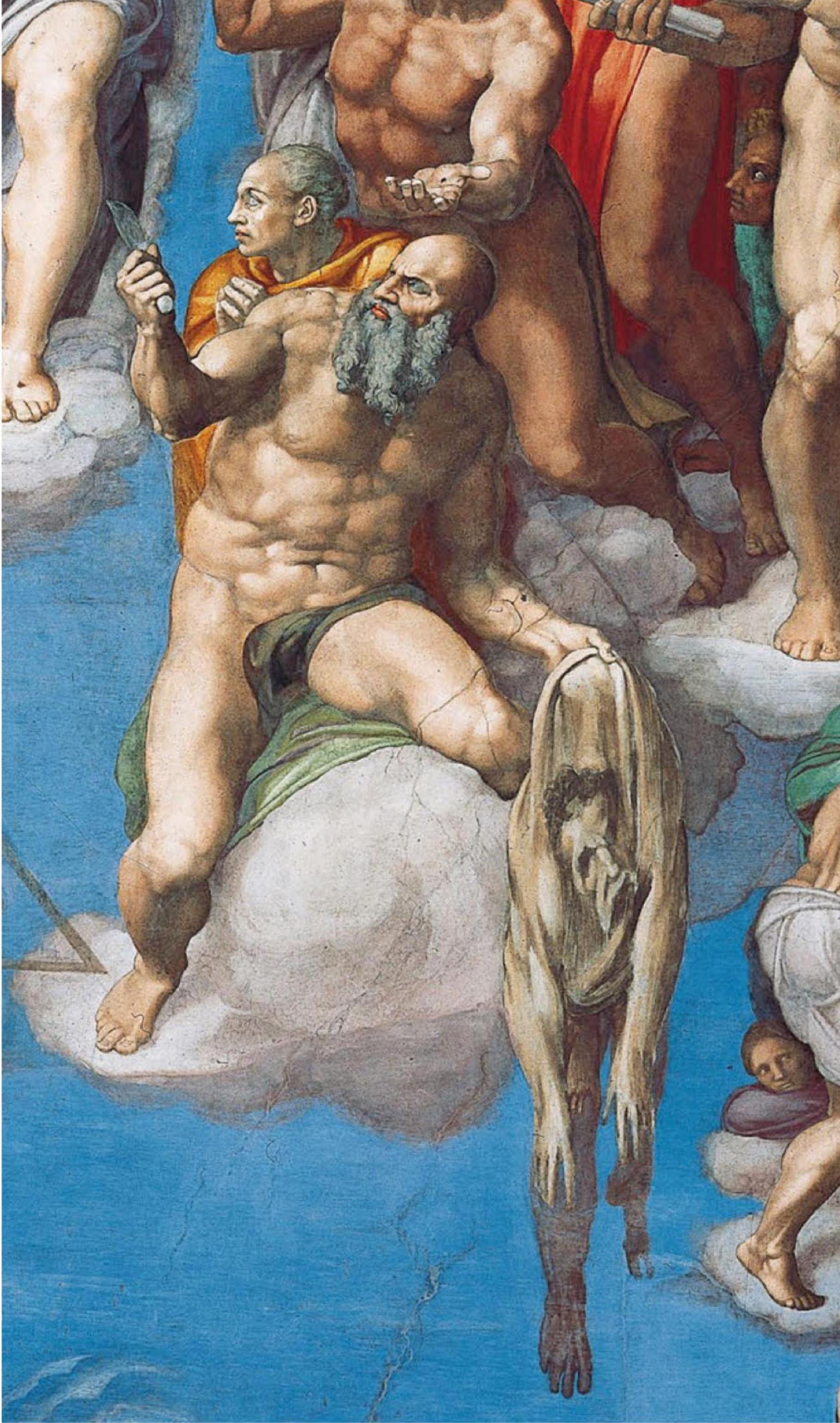
Et il ne se contenta pas d'être reconnu comme «le» maestro de la sculpture. Dessinateur prodige, il marqua aussi l'histoire de la peinture sous la voûte de la chapelle Sixtine, dont il fut chargé de la décoration alors qu'il n'avait encore à son actif qu'une petite brassée de tableaux et aucune

fresque. Plus tard, on le sollicita aussi pour des projets architecturaux qui allaient changer la face de Rome, comme le dôme de Saint-Pierre. Et on le requit même comme ingénieur militaire pour la défense de Florence.

Pourquoi un tel succès ? La perfection technique de son œuvre n'était pas la seule explication. Il y avait aussi ce que son art dégageait. «Il était capable de transmettre avec plus d'intensité que n'importe qui d'autre la tendresse, l'amour, l'héroïsme et la profonde spiritualité, juge Paul Joannides. Au XIX^e siècle, le peintre Jean-François Millet disait qu'un seul des dessins de Michel-Ange pouvait contenir le bien et le mal de toute l'humanité.» Cette intensité, l'artiste y aspirait : pétri de foi chrétienne et de philosophie néoplatonicienne, qui faisait de la beauté le signe de la splendeur divine, il vivait son art comme un élan démesuré vers un idéal d'esthétique, de grandeur, de perfection... Et envisageait son rôle d'artiste comme celui d'un démiurge.

ÊTRE SOLITAIRE, IL POUVAIT S'ENFERMER PENDANT DES MOIS FACE À UNE ŒUVRE

Une telle ambition ne souffrait pas de compromis. Celui qu'on surnommait «il Divino» («le Divin») était en mission. «Il investissait toute sa personne dans son art», estime Dominique Cordellier, conservateur et spécialiste de la Renaissance italienne au musée du Louvre. Cela commençait par défendre sa propre vision d'artiste. Il ne voulait pas s'inscrire dans la tradition de la «bottega», l'atelier employant pléthore d'apprentis pour alimenter la clientèle en œuvres. «Je n'ai jamais été peintre ni sculpteur comme quelqu'un qui en fait commerce», écrivit-il à son neveu Léonard. Une affirmation peut-être un peu catégorique. Cependant, bien qu'il vécût de commandes, il ne fit pas d'œuvres qui allaient à l'encontre de ses préférences : paysages détaillés à la flamande ou portraits d'individus «normaux», loin de son idéal de beauté. Peindre l'effigie d'un pape, par exemple, ne le tentait guère. Les seuls portraits qu'il voulut bien dresser furent ceux de personnes proches, telle sa muse et confidente, la marquise et femme de lettres Vittoria Colonna. •••



«Le Jugement dernier», 1537-1541, chapelle Sixtine, Vatican.



«Crucifixion de saint Pierre», après 1540, chapelle Pauline, Vatican.

IL AIMAIT S'EXHIBER EN HOMME TORTURÉ

Les récits diffèrent sur le martyre de saint Barthélemy. Fut-il crucifié ? Noyé ? Décapité ? Ecorché vif ? Les artistes ont retenu cette dernière option. Aussi l'ont-ils souvent représenté tenant à la main le couteau ayant servi à son supplice, voire sa propre peau. Dans sa fresque du Jugement dernier, Michel-Ange fut fidèle à cette représentation (ci-contre). A un petit détail près : le visage de la dépouille serait, en fait, son autoportrait. Un geste pas si étonnant de la part du Florentin, prompt à faire état de ses souffrances intérieures dans ses lettres et poèmes. Une récente restauration a révélé qu'il pourrait s'être représenté aussi dans une autre fresque du Vatican, celle de la chapelle Pauline, sous la forme d'un écuyer barbu au turban bleu (ci-dessus).

Le prodige

faire ce travail, il m'est venu

un goitre, [...] et par force mon ventre pointe

vers mon menton, ma barbe rebrousse vers le ciel,

mon crâne s'appuie sur ma bosse et ma poitrine

est devenue semblable à celle d'une harpie

Extrait du poème (manuscrit en page de droite) composé par le peintre alors qu'il travaillait au plafond de la chapelle Sixtine, perché sur un échafaudage à environ vingt mètres de haut.

••• Et lui qui disait «la main obéit à l'intellect» savait imposer ses choix à ses commanditaires. Lorsque Jules II le missionna pour la décoration de la voûte de la chapelle Sixtine, l'artiste jugea que le thème des douze apôtres proposé par le pape était «trop pauvre». Le Saint Père, raconta-t-il par la suite, lui concéda alors la liberté de faire selon son bon vouloir. Le sujet retenu, celui de la Genèse, bien plus ambitieux, fut sans doute élaboré avec les théologiens du Saint-Siège. Mais son traitement, lui, est entièrement dû à l'artiste. Et quand, à la fin du chantier, le pape voulut rajouter un peu d'or à la fresque, Michel-Ange répliqua : «Saint Père, les hommes que j'ai peints ne portaient point d'or dans leur temps ; ce ne furent point des riches, mais de saints personnages qui méprisaient les richesses.» Un autre épisode raconte comment le chef du gouvernement florentin Pier Soderini lui suggéra, pendant le chantier du «David», de raccourcir le nez de la statue. Michel-Ange ramassa alors discrètement de la poussière de marbre, fit mine de donner un coup de ciseau sur le nez et laissa s'en voler la poudre... sans avoir modifié son chef-d'œuvre.

Dans sa quête de perfection, le Divin était aussi prêt à payer de son corps. «Ce n'était pas un chef d'atelier au sens de Raphaël, qui, lui, savait canaliser et orchestrer les talents des autres, explique Dominique Cordellier. Il peignait ou creusait le marbre de sa propre main.» Michel-Ange eut certes des élèves et des collaborateurs, et déléguait certaines opérations à des artistes qu'il appréciait. Mais son travail restait assez solitaire. Il pouvait s'enfermer pendant des mois face à une œuvre, trimant jusqu'à vingt heures par jour, dormant à peine, parfois tout habillé à même le sol, oubliant de manger. Il s'était même confectionné un chapeau muni d'une bougie, pour pouvoir travailler la nuit. Les quatre années passées à peindre à fresque le plafond de la Sixtine, entre 1508 et 1512, furent ainsi une épreuve de force. Perché sur un «pont échafaudage» à près de vingt mètres du sol, la tête renversée, la peinture coulant sur son visage,

le travailleur infatigable réalisa seul la majeure partie du travail. Il congédia les peintres expérimentés qu'il avait fait venir de Florence pour l'assister, et les remplaça par des petites mains cantonnées aux tâches techniques (préparer les couleurs, poser l'enduit, y transposer le dessin préparatoire...) ou employées à peindre des zones secondaires. Dans l'un de ses poèmes, il décrivit ce chantier dantesque avec ironie : «Ma barbe rebrousse vers le ciel, mon crâne s'appuie sur ma bosse / et ma poitrine est devenue semblable à celle d'une harpie / cependant que mon pinceau, s'égouttant sur ma figure / l'a couvert d'un somptueux carrelage.» Accumulant les commandes, ce bouli-

mique ne s'arrêtait jamais. Entre 1501 et 1505, pendant qu'il sculptait l'imposante statue de David, il avait aussi sur le feu : un autre «David» en bronze, «La Madone de Bruges», un «Saint Mathieu», trois «tondi» (œuvres circulaires) dont deux en sculpture et un en peinture, et des statues pour la cathédrale de Sienne. Même frénésie dans les années 1540. A 60 ans passés, il s'est vu confier par le pape Paul III la décoration de la chapelle Pauline, alors qu'en tant qu'architecte du Saint-Siège, il devait aussi travailler au palais Farnèse de Rome, à la place du Capitole et au chantier de la basilique Saint-Pierre. Sans oublier le tombeau de Jules II, qu'il n'acheva jamais. Car malgré sa force de travail et sa rapidité hors du commun, remplir tous ces contrats lui était impossible. Des douze statues d'apôtres que lui commanda en 1503 l'Arte della Lana, la corporation florentine de la laine, seule celle du saint Mathieu fut ébauchée. Si Michel-Ange est resté dans l'histoire comme l'inventeur du «non finito», cette esthétique de l'inachevé reprise plus tard par Rodin, cela n'est pas que par génie artistique.

IL VIVAIT DANS DES CONDITIONS AUSTÈRES, PARFOIS À LA LIMITÉ DE LA SURVIE

Cette fièvre créatrice laissait peu de place aux plaisirs terrestres. Décrit comme cupide voire avare, le sculpteur amassa beaucoup d'argent durant sa vie. Il investit dans des maisons et propriétés, reversa des sommes à son père et à ses frères. Mais il ne profitait guère lui-même de ces richesses, au contraire de certains de ses confrères menant grand train, tel Raphaël. Il vivait dans des conditions austères, parfois à la limite de la survie. A Rome, il mourut en 1564 dans la modeste maison qu'on lui avait mise à disposition cinquante ans plus tôt pour travailler au tombeau de Jules II. Il n'y possédait pas grand-chose... hormis un coffre garni de ducats, dont hérita son neveu Léonard. Il portait toujours les mêmes vêtements sombres et usés. Son hygiène était déplorable. •••

Jo gra factu n'gozo s'onegro · st'eo
 Chome fa lassu agaceti e lombardia
 ouer da loro pacce f'essi chesisia
 Cha forza l'ne'te apiccia loco l'mento
 La barba · a l'cielo · ellamemoria sento
 I nullo scrignio elpecto. Fo d'arsa
 e l'pameli sopravviso tuttavia
 mel'far gocciando n' rido passimeto
 E lobi entrati miso nella peccia
 e fo delcul p' chotrapeso groppa
 e passi se'za gliochi muovo t'ano
 Di maz'i misalluga lachoruccia
 e p' pregarsi adicco stragroppa
 e cedomi Comardio soriano
 po fallacc' estrano
 Surgie i l'ndicio ch' lamete portu
 ch' mal s'ira p' Cerbodama tortu
 l'aria pictura m'ra
 di fed' orma gi' nomi e l'mio onore
 no sedo Flo'g bo' meo pictor

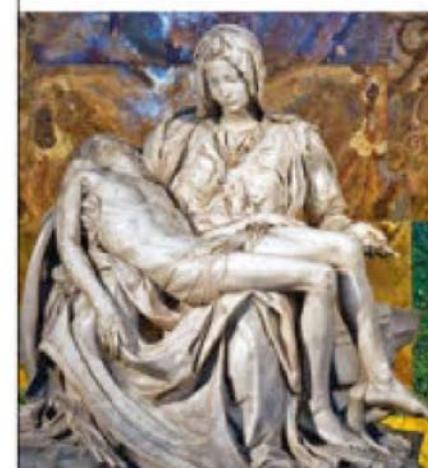
EXTASE OU SOUFFRANCE, IL LIVRAIT SES ÉTATS D'ÂME DANS DE FOUGUEUX POÈMES

Grand admirateur des poètes du XIV^e siècle Dante et Pétrarque, Michel-Ange composa lui-même des centaines de sonnets. Touchants, désespérés, amoureux ou ironiques, ces écrits sont une formidable mine d'informations sur leur auteur, tel celui-ci qui raconte, esquisse à l'appui, les souffrances endurées pour peindre la voûte de la chapelle Sixtine (extrait traduit en français, en page de gauche). Restés inédits de son vivant, ses poèmes ne furent publiés qu'au XVII^e siècle par son petit-neveu, qui prit soin au passage de «féminiser» ceux qui auraient pu trahir l'homosexualité de son grand-oncle.

1475-1564 :
un itinéraire
en clair-obscur

REPÉRÉ PAR MÉDICIS

Michel-Ange commença son apprentissage à Florence vers 13 ans, auprès du peintre Ghirlandaio, puis au jardin San Marco, où Laurent de Médicis mettait sa collection de sculptures à la disposition de jeunes talents désirant se former. C'est pendant qu'il y travaillait à un masque de faune que le génial adolescent fut remarqué par le maître de Florence, puis invité à sa cour.



«LA PIETÀ», PREMIER CHOC

Parti pour Rome en 1496, il reçut d'un cardinal français la commande d'une Pietà pour un monument au roi Charles VIII. Achevée en 1500, l'œuvre taillée dans un bloc de marbre de Carrare suscita une fascination unanime. Sa virtuosité et sa beauté, mêlées d'une intense tristesse, propulsèrent l'artiste de 25 ans au sommet de la sculpture italienne.

LE TEMPS DES RIVALITÉS

En homme de défi, Michel-Ange aimait se frotter aux autres génies. Dès les années 1500, il affronta son ainé, Léonard de Vinci. Puis, à Rome, il engagea un duel à distance avec son cadet, Raphaël, qui décorait les «Stanze» du Vatican tandis que lui-même s'affairait, non loin, sous la voûte de la chapelle Sixtine.

ormir m'est cher

*et plus encore d'être de pierre. Aussi longtemps
que l'injure et la honte durent, ce m'est un grand
bonheur de ne rien voir, ne rien sentir :*

Ne va point m'éveiller, de grâce parle bas

Quatrain composé pour la statue qui coiffe le tombeau de Julien de Médicis (fils de Laurent le Magnifique), mort à l'âge de 37 ans, juste après s'être marié et avoir été nommé duc.

••• et il eut de nombreuses maladies, de la goutte à l'ulcère d'estomac, tout en refusant de se laisser approcher par un médecin. Ce qui ne l'empêcha pas de vivre jusqu'à 89 ans.

Socialement et sentimentalement, ce n'était guère mieux. «Sa dévorante énergie le sépara presque entièrement de toute société humaine», écrivit avec emphase son disciple et biographe Condivi. Michel-Ange n'était pas misanthrope, mais il fuyait les mondanités et choisissait ses amitiés. Ses amours étaient tortueuses, sa sexualité apparemment sans éclat. Sa passion dévorante pour Tomas de Cavalier, le jeune et beau romain dont il s'éprit à près de 60 ans, et auquel il dédia de merveilleux dessins, est-elle allée plus loin qu'une «amitié amoureuse»? «Michel-Ange n'était probablement pas très actif sexuellement, indique Paul Joannides. Il était principalement homosexuel, même s'il n'est pas impossible qu'il ait eu des relations sexuelles avec des prostituées.» Mais à la compagnie des humains, il semblait préférer celle de ses «ignudi», ces éphèbes à la beauté sculpturale dont il a peuplé la chapelle Sixtine, comme s'il sublimait par l'art ces jouissances auxquelles il renonçait.

Quant à ses relations avec les autres artistes, elles pouvaient être carrément conflictuelles. Comme si cet homme de défis se stimulait dans l'adversité. La bagarre qui l'opposa enfant au sculpteur Petro Torrigiani, lui valant de traîner toute sa vie un nez tordu, ne fut que la première d'une longue série de rivalités. Jeune, Michel-Ange n'hésita pas à se frotter à Léonard de Vinci. De vingt-trois ans son aîné et son exact opposé – élégant, détaché, bon vivant –, l'autre génie florentin avait aussi le malheur de considérer la sculpture comme un art mineur. Un jour, rapporte un texte du XVI^e siècle, le bouillant Buonarotti chercha à vexer Léonard. En pleine rue à Florence, il lui rappela devant témoins qu'il avait échoué à couler dans le bronze une statue équestre du duc de Milan. En 1504, les deux maestros se livrèrent même un duel artistique, encouragé par les autorités florentines. Une fresque fut commandée à chacun pour la

salle du grand conseil du palazzo Vecchio. Léonard réalisa «La Bataille d'Anghiari» (inachevée), Michel-Ange «La Bataille de Cascina» (qui resta à l'état de carton préparatoire).

D'autres de ses animosités défrayèrent la chronique, comme celle qu'il nourrissait contre l'architecte Bramante ou encore contre le peintre Pérugin, qui lui intenta un procès en diffamation. Sans oublier le jeune Raphaël, que le Divin regardait d'un œil méfiant. Lorsque son brillant cadet fut mis en compétition avec un de ses amis, le Vénitien Sebastiano del Piombo, Michel-Ange n'hésita pas à glisser quelques-uns de ses propres dessins à ce dernier pour faire pencher le verdict en sa faveur. En

pure perte : le pape aurait au final préféré le Raphaël. Les inimitiés de Michel-Ange étaient parfois exacerbées par sa paranoïa. Ainsi, il n'hésita pas à raconter que l'idée de lui confier la voûte de la chapelle Sixtine avait été soufflée au pape par le perfide Bramante dans le seul but de le pousser à l'échec, lui qui n'avait qu'une expérience limitée de la peinture et quasi nulle de l'art de la fresque. Une accusation erronée : une lettre de l'époque montre que l'architecte en chef du Vatican avait, au contraire, émis des doutes sur la capacité du sculpteur à mener à bien une telle entreprise.

A SA MORT, DES MILLIERS D'HOMMES EN LARMES DÉFILÈRENT EN SILENCE

Toujours sur ses gardes, le Divin écrivit un jour à l'un de ses frères : «N'ayez confiance en personne, dormez les yeux ouverts.» Lui-même avait veillé, lorsqu'il travaillait au «David», à bâti un mur autour de son chantier pour le protéger des regards indiscrets. L'homme se distinguait aussi par son sens du sarcasme et sa susceptibilité. Ceux qui osaient le chatouiller pouvaient le payer cher. Dans «Le Jugement dernier» de la chapelle Sixtine, Minos, le juge des Enfers, a ainsi les traits de Biagio da Cesena, le maître des cérémonies du pape Paul III. Le malheureux s'était permis de critiquer la fresque... Michel-Ange avait beau créer des œuvres grandioses, il n'échappait pas à la mesquinerie. «Il ne faut pas forcément chercher dans le personnage la même grandeur que dans son art», prévient Dominique Cordellier.

Derrière l'arrogance du génie, se cachait aussi fragilité, mélancolie voire déprime. Ses écrits laissent transparaître un tourment qui semble s'intensifier à la fin de sa vie, où il livre des poèmes comme celui-ci : «Chargé d'ans et plein de péchés dont j'ai la triste / la tenace habitude engrainée très fort / je me vois touchant presque à l'une et l'autre morts / mais toujours distillant du poison à mon cœur.» Il lui arrivait, dans ses œuvres mêmes, de mettre en scène

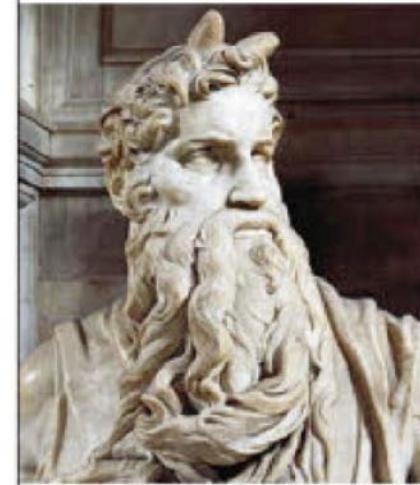


IL DESSINAIT AUSSI POUR SÉDUIRE SON AMANT

Pour qui Michel-Ange dessinait-il dans les années 1530 cet éphèbe alanguï ? Un pape ? Un cardinal ? Un banquier ? Non : ce «Rêve» fait partie d'une série de dessins que le Divin offrit à Tomas de Cavalière, un jeune et beau romain amateur d'art dont il était tombé, à près de 60 ans, éperdument amoureux. Loin des croquis et des études préparatoires auxquels l'art du dessin était jusque-là cantonné, il s'agissait d'œuvres à part entière, si réussies et abouties que même le pape les jalouxait.

Mais celui-ci n'aurait pu obtenir de tels trésors : ici, l'artiste ne crée pas sur ordre, mais sous l'impulsion de son tourment amoureux et de son élan érotique.

«Les artistes, d'abord, puis le peuple (...) se rendirent en procession dans la nuit pour la vénérer telle (celle) d'un saint. Des milliers d'hommes en larmes défilèrent en silence», raconte l'expert de la Renaissance Antonio Forcellino dans «Michel-Ange, une vie inquiète», publié en 2006 aux éditions du Seuil. Son corps fut enterré à la basilique Santa Croce, mais les funérailles officielles eurent lieu dans l'église San Lorenzo, celle des Médicis. Les puissants de ce monde utilisant l'artiste pour renforcer leur propre image : les avait-il donc dépassés ? ■



LE TOMBEAU SANS FIN

Quand Michel-Ange entra en 1505 au service du pape Jules II, celui-ci lui commanda un majestueux tombeau. L'œuvre occupa le sculpteur pendant quarante ans : il l'appela lui-même sa «tragédie». Au lieu des quarante statues prévues, le tombeau final n'en compte que sept, et toutes ne sont pas de la main de l'artiste.

ADIEU FLORENCE

En 1534, quelques années après avoir participé en vain à la défense de Florence assiégée, Michel-Ange partit s'installer à Rome. Occupé par ses amitiés, ses amours, ses commandes, il ne reverra jamais «sa» Florence.



L'ARCHITECTE DE SAINT-PIERRE

Sculpteur, peintre, Michel-Ange excellait aussi dans l'architecture. En 1546, il fut nommé architecte en chef de la basilique Saint-Pierre, dont il dessina les plans du dôme. A Rome, d'autres monuments portent sa marque : la place du Capitole, le palais Farnèse ou la porta Pia.

CONSACRÉ DE SON VIVANT

En 1550, le florentin Vasari publia «Le Vite», ouvrage fondateur de l'histoire de l'art, racontant la vie de 150 artistes. Michel-Ange, le seul encore en vie, y apparaît comme l'un des génies de la Renaissance. Plus tard, sortit une autre biographie, signée Asciano Condivi, un disciple du maître. Aucun artiste n'avait fait jusque-là l'objet de deux biographies de son vivant.

Le chef-d'œuvre

MAGISTRALE

SIXTINE

Pendant quatre ans, maugréant du haut de son échafaudage, le dos et la nuque meurtris, Michel-Ange entreprit un chantier titanique : décorer de fresques le plafond d'une chapelle longue de quarante mètres. Le résultat ? Une surenchère d'images sublimes, qui ont aujourd'hui 500 ans, et étourdissent toujours le visiteur. Décodage.

PAR VOLKER SAUX

Bienvenue dans «le» sanctuaire ! La chapelle Sixtine du Vatican est au cœur de l'Eglise catholique : c'est entre ses hauts murs, édifiés autour de 1480 sur ordre de Sixte IV, que se réunit le conclave des cardinaux lors de l'élection d'un nouveau pape. Mais c'est aussi un temple de l'histoire de l'art grâce à la célèbre fresque qui orne son immense voûte de quarante mètres de long et treize de large. Celle-ci fut commandée à Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni par le pape Jules II en 1508, en remplacement du simple ciel étoilé qui ornait jusque-là le plafond, et qui s'était fissuré suite à des travaux autour de l'édifice. Le thème défini par l'artiste, avec l'aide des théologiens du Saint Siège, était digne de son génie : la création du monde et l'histoire de l'humanité avant la venue du Christ. La voûte fut organisée autour de neuf scènes centrales, qui retracent la Genèse, depuis la séparation de la lumière et des ténèbres par Dieu jusqu'à

l'histoire de Noé (voir le dépliant). La plus connue étant «La Création d'Adam», peinture d'une épure incomparable. Pour donner une unité à sa fresque et relier les centaines de personnages qui la peuplent, Michel-Ange a imaginé une trame : une architecture fictive. A certains endroits, celle-ci suit l'architecture réelle (les voûtains triangulaires sont ainsi soulignés par de fausses nervures en marbre). Ailleurs, elle s'en détache. Les dix arcs qui traversent la voûte sont ainsi de pures créations en trompe-l'œil, qui donnent à l'œuvre son côté léger et aérien. Terminé le 31 octobre 1512, après quatre années de labeur, ce tour de force pictural devint instantanément le mètre étalon de l'art de la Renaissance. Cinq siècles plus tard, il continue de fasciner. Quatre millions de visiteurs défilent tous les ans dans la chapelle. Admiré la plupart du temps dans une ambiance digne d'un hall de gare, qui ne laisse guère le loisir de s'imprégner de sa beauté, ce magistral labyrinthe d'images a de quoi dérouter. Voici les scènes les plus frappantes. ■



DELPHICA

1 DES PRÊTRESSES PAÏENNES DANS UN RÉCIT BIBLIQUE ? PAS SI INCONGRU

Qui sont ces douze personnages monumentaux assis sur des trônes au pourtour de la voûte ? Les sept hommes ne détonnent pas dans ce haut lieu chrétien : ce sont des prophètes de l'Ancien Testament. Les femmes, elles, intriguent davantage. Ces sibylles (ici celle de Delphes, la plus admirée), prêtresses divinatoires de l'Antiquité, sont des figures païennes. Or, pour Michel-Ange, elles étaient nécessaires. Leur présence incarne la philosophie de la Renaissance qui jetait des ponts entre les mondes gréco-romain et chrétien (leurs prédictions étaient réinterprétées comme des annonces de la venue du Christ). On peut y déceler aussi un autre objectif de la fresque : célébrer la gloire de Jules II, le pape qui entendait restaurer, sous la bannière de la chrétienté, la grandeur passée de la Rome antique.



2 JONAS ACCUEILLE LE VISITEUR ET LUI INDIQUE COMMENT LIRE LA FRESQUE

Aujourd'hui, on pénètre dans la chapelle Sixtine côté autel. Du temps de Michel-Ange, l'entrée était à l'opposé. On voyait alors ce personnage en premier : le prophète Jonas. Sa posture, les jambes dans le vide, le buste et la tête en arrière dans un impressionnant effet de raccourci créent d'emblée une illusion d'espace. Son corps décrit un arc convexe, alors que la voûte est au contraire concave. Quant à son regard, tourné vers l'enfilade des scènes de la Genèse, il en indique le sens de lecture. Jonas est accompagné d'un gros poisson, dans le ventre duquel il passa trois jours pour avoir désobéi à Dieu. Ces trois jours préfigurent ceux que le Christ passera dans sa tombe avant la Résurrection.



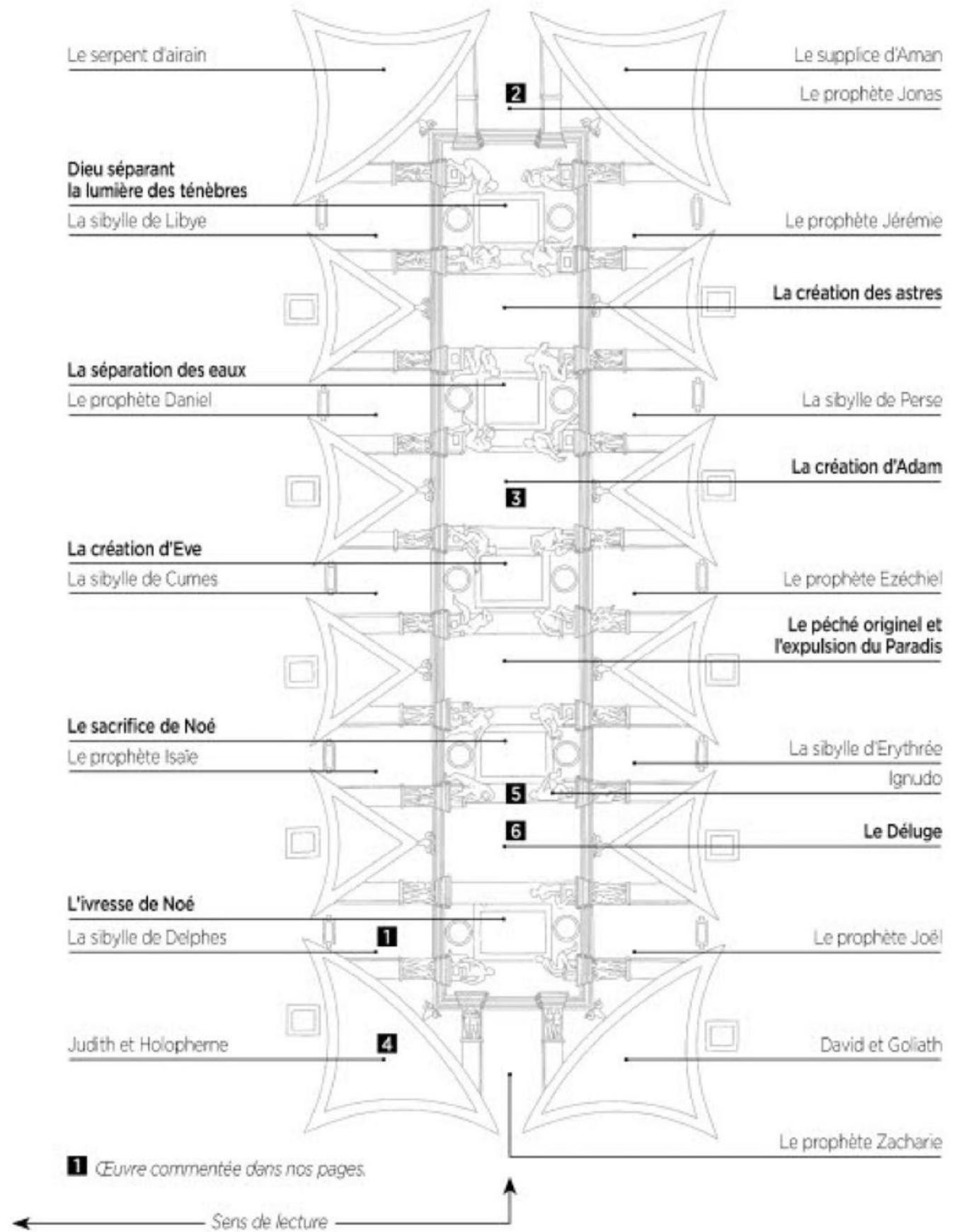
3 LA SCÈNE LA PLUS SPECTACULAIRE : CELLE OÙ DIEU INSUFFLE LA VIE À ADAM

C'est la partie la plus célèbre de la fresque. On y voit Dieu créer le premier homme. Celui-ci, avec son anatomie parfaite et son expression intense, est un coup de maître artistique. Son regard est teinté de mélancolie, comme s'il pressentait que cette harmonie absolue avec son créateur était destinée à être brisée. Dieu, lui, flotte dans les airs, enveloppé d'un drap, entouré d'anges sans ailes, dont les traits moins nets créent une impression de profondeur. La forme du drap retient l'attention : un analyste l'a même comparée à un cerveau, rappelant que Michel-Ange, pour comprendre la morphologie humaine, avait disséqué des cadavres. L'étincelle de vie que Dieu donne à Adam serait, alors, celle de l'intelligence.









UNE DÉFERLANTE D'IMAGES TRÈS ORDONNÉE

La fresque de la chapelle Sixtine suit un plan organisé selon une stricte logique géométrique. Enchâssées dans un immense rectangle, au centre du plafond, se succèdent neuf scènes de la Genèse (en gras ci-dessus). Aujourd'hui, les visiteurs les découvrent à l'envers, en remontant le temps, de l'ivresse de Noé jusqu'à la séparation de la lumière et des ténèbres. Cette colonne vertébrale est longée de deux bandes parallèles, scandées par des voûtais triangulaires. Chacun accueille des ancêtres du Christ et, entre, trônent des prophètes et des sibylles monumentaux. Enfin, aux deux extrémités, on voit les prophètes Zacharie et Jonas, et, dans les angles, quatre moments miraculeux qui firent le salut du peuple juif.





4 LES COULEURS SONT PLUS VIVES DANS LES ZONES EXCENTRÉES

La restauration de la fresque, achevée en 1989, a permis de redécouvrir un aspect de la peinture de Michel-Ange : ses couleurs. Ternies au fil des siècles par des retouches et la fumée des bougies, elles ont retrouvé un éclat qui a chamboulé l'idée de «peintre sombre» que l'on avait de lui. L'artiste, qui utilisait des pigments purs, s'est livré à des expériences audacieuses, juxtaposant des couleurs contrastées pour évoquer l'ombre et la lumière, et mieux faire ressortir les masses. On observe par exemple ces oppositions dans les scènes aux coins de la voûte (ici, sur la robe blanche de Judith, l'ombré est vert au lieu de gris). La technique renforce l'effet de volume, et fait apparaître les figures avec force au spectateur qui, ne l'oublions pas, est situé à vingt mètres de distance.

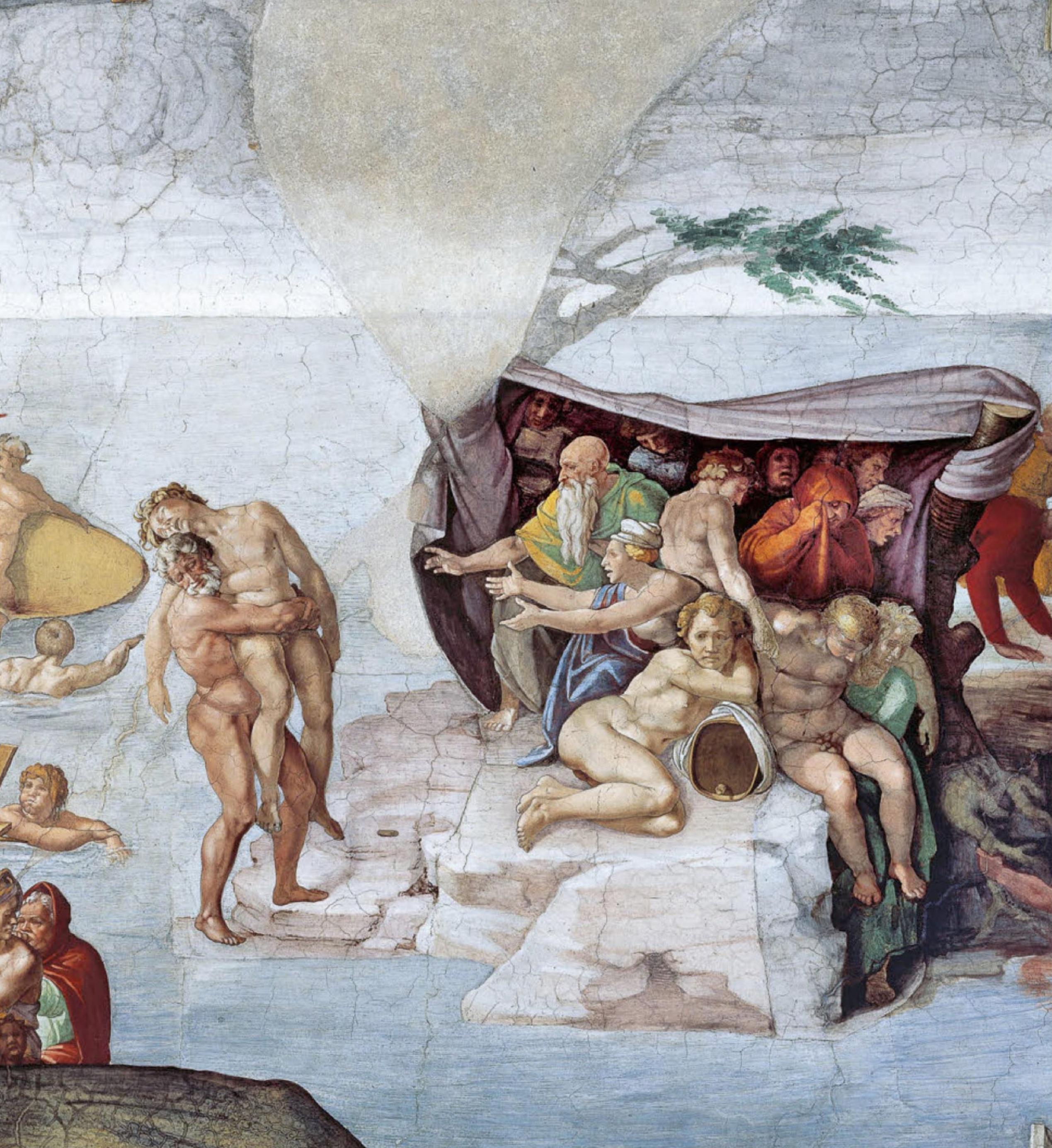


5 CE NU LASCIF A CHOQUÉ, MAIS NE FUT PAS CENSURÉ

Le pape Adrien VI compara ce plafond à une «stufa d'ignudi», un «bain public plein d'hommes nus». Dans son viseur : vingt éphèbes assis aux coins des scènes centrales. Sages au niveau de «L'Ivresse de Noé», où Michel-Ange a commencé sa fresque, ils se déchaînent ensuite, débordant joyeusement de leur siège. Ces êtres peints ressemblent à des sculptures. Leur rôle dans la composition est de briser la régularité de l'architecture peinte et d'établir un lien avec le spectateur. Leur présence inconvenante a donné lieu à diverses lectures, y compris sous l'angle de l'homosexualité de Michel-Ange. Heureusement, ils ont échappé au sort des nus de la fresque voisine («Le Jugement dernier»), dont l'intimité a été masquée.







6 LES PREMIERS COUPS DE PINCEAU FURENT POUSSIFS ET LABORIEUX

«Le Déluge» fut la première scène peinte par Michel-Ange sur la voûte. Et cela ne se fit pas sans heurts : il tâtonnait. Pour venir à bout de cet ensemble très fouillé, avec sa soixantaine de personnages, il dut le diviser en trente portions, soit autant de jours de labeur. Un record sur la voûte, à surface égale. Des ennuis techniques l'obligèrent aussi à détruire et à recommencer une partie du travail. Les deux scènes voisines, qui complètent l'histoire de Noé («L'Ivresse» et «Le Sacrifice»), indiquent des progrès. Ensuite, en remontant l'axe central de la voûte, on voit que l'artiste maîtrisait enfin sa technique : les personnages gagnent en présence, les compositions sont plus osées et efficaces, le pinceau, libéré. Et le temps de réalisation, moins long : «Adam et Eve chassés du Paradis» ne nécessita «que» treize jours de travail.





Le contexte

L'ART, PRÉCIEUX ALLIÉ DU POUVOIR

Les artistes ne créaient pas pour le simple plaisir des yeux. Dans une Italie minée par les intrigues et les rivalités, peintures, statues, palais, églises servaient aussi à la propagande et à la glorification d'ambitieux autocrates.

PAR VOLKER SAUX



Hn 1495, le marquis de Mantoue, François II Gonzague, commanda à son peintre de cour Andrea Mantegna une Vierge à l'Enfant d'un genre particulier. Assise sous une pergola luxuriante, la Madone était entourée d'une assemblée belliqueuse : saint Georges avec sa lance brisée, saint Longin casqué et armé, saint Michel tenant son épée, et le commanditaire lui-même, portant sa plus belle armure, à genoux devant la Vierge et l'Enfant Jésus. Pourquoi ces guerriers dans un si pieux portrait ? Cette «Vierge de la Victoire» devait servir d'ex-voto pour remercier Dieu d'avoir donné à François II Gonzague la victoire sur le roi de France Charles VIII, à la bataille de Fornoue (en Italie du Nord). La victoire, c'est un bien grand mot... A Fornoue, le violent combat entre les troupes de la ligue de Venise, menées par Gonzague, et celles de Charles VIII, qui battaient en retraite depuis Naples, donna plutôt lieu à une sorte de match nul. «Ainsi, les deux camps purent se revendiquer vainqueurs. Le but du tableau de Mantegna était donc de fixer dans •••

Une ville ennuyeuse où «on n'entendait que le croassement des grenouilles». Ainsi le pape Pie II brocardait-il Mantoue. Piqué au vif, le marquis François II Gonzague fit assécher les marécages et, pour soigner l'image de son clan, embaucha l'artiste le plus novateur du moment : Andrea Mantegna, l'auteur de cette fresque où figurent le seigneur et sa cour.

A Florence



Sandro Botticelli



Laurent de Médicis

... la mémoire collective l'idée d'un triomphe, alors que ce n'en était pas vraiment un», explique Florence Alazard, historienne au Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'université de Tours. Et, par la même occasion, de permettre au marquis de Mantoue, grosse bourgade de la plaine du Pô, de bombar le torse face à ses puissants voisins Milan et Venise. Voilà comment l'un des plus beaux tableaux de ce grand artiste italien du XV^e siècle est, en fait, né d'une mystification politique.

L'histoire de cette «Vierge» est emblématique. La Renaissance italienne fut une révolution dans l'art, mais aussi dans la manière d'en tirer profit. A la fonction religieuse des œuvres, dominante au Moyen Age, s'en ajoutait désormais une autre, plus terrestre : servir les intérêts de nouveaux commanditaires, des hommes de pouvoir et d'argent soucieux de diffuser leur propagande, de faire reluire leur blason et d'étendre leur influence. La Renaissance ? Elle se décrypte aussi une carte de l'Italie à la main, pour faire rimer génie artistique et géopolitique. Difficile de trouver, dans l'Europe du XV^e siècle, territoire plus morcelé que la Botte, puzzle d'une quinzaine d'Etats aux statuts différents, imbriqués les uns dans les autres. Au sud, le royaume de Naples, où régnait les Anjou, puis les rois d'Aragon. Au centre, Rome et les Etats pontificaux, placés sous l'autorité du pape. Au nord enfin, de la Toscane aux Alpes, une myriade de cités-Etats, densément peuplées et économiquement dynamiques, tirant profit d'une position charnière entre le continent et la Méditerranée. Venise, Milan et Florence étaient les trois principales. La première était indépendante. Les autres, en théorie intégrées au Saint Empire romain germanique, mais dans les faits largement autonomes. Au delà des différences, dans ces villes libres le pouvoir s'était, à force de crises et d'instabilités, concentré dans les mains d'hommes forts : les condottieres, ces chefs d'armée mercenaires qui faisaient la guerre pour le compte d'autrui, ou encore de riches marchands, comme les Médicis à Florence. Ceux-ci avaient

L'ARTISTE ET SON MÉCÈNE ÉTAIENT DES AMIS, DES ALTER EGO

«Le Printemps», «La Naissance de Vénus», «L'Adoration des Mages»... Les tableaux les plus célèbres de Sandro Botticelli furent commandés par des membres de la famille Médicis ou par leurs courtisans. Avec leur beauté idéalisée, leur mélange de sacré et de profane, ces œuvres symbolisent l'âge d'or du mécénat florentin, de 1470 à 1480, sous le règne de Laurent de Médicis, dit le Magnifique, qui considérait le peintre comme un ami intime.

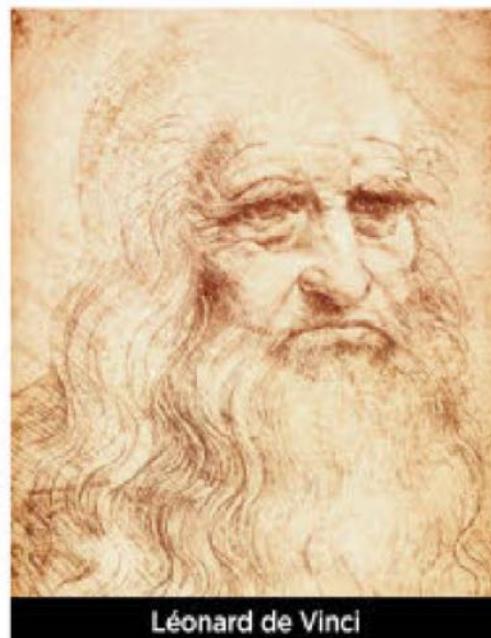
fondé à leur tour des dynasties, scellées au besoin par l'achat d'un titre ronflant. Les Gonzague de Mantoue, qui dominaient leur ville depuis 1328, acquirent un siècle après le titre de marquis, contre 12 000 florins versés à l'empereur germanique.

Tout ce petit monde, gorgé d'ambition, ne tenait guère en place. Depuis l'époque des guelfes et des gibelins (factions rivales qui s'affrontaient dans l'Italie des XIII^e et XIV^e siècles), la stabilité était ici un vain mot. Au nord, en particulier, ce n'était qu'un invraisemblable festival de luttes de territoires et de batailles d'ego, d'associations changeantes, de mariages arrangés et de complots sanglants. Une cité avait trop d'ambition ? Les autres s'alliaient contre elle. Elle était trop faible ? Une voisine plus

puissante risquait de l'avaler, telle Pise prise par Florence en 1406. Il y avait certes des périodes de calme relatif, comme après la paix de Lodi, signée en 1454 entre Venise et Milan. Mais tout équilibre restait précaire. Y compris au sein des villes, où les trônes étaient électables. Les Médicis de Florence en firent quelque chose. Eux qui prirent le pouvoir à la famille rivale Albizzi en 1434 faillirent le perdre en 1478 lors de la conjuration des Pazzi, avant d'être chassés seize ans plus tard par le moine Savonarole... et de revenir en force au siècle d'après.

Dans cette forêt de couteaux tirés, les armes et les manœuvres diplomatiques ne suffisaient pas à garder ses positions. Cette Italie moderne et urbaine, à l'élite riche et cultivée, pétrie de nouvelles valeurs humanistes, se conquérait aussi par l'image. Pour asseoir leur légitimité, les nouveaux seigneurs devaient exhiber leur puissance, chez eux comme hors de leurs frontières. Ils devaient célébrer leur personne, leurs aïeux et leur descendance, étaler leurs exploits et leurs vertus morales – réelles ou imaginaires. Ils devaient aussi lier à jamais leur destin à celui de leur ville, et leur gloire à celle de Dieu – en se faisant peindre par exemple, tel le marquis de Mantoue, en pleine «conversation sacrée» avec la Vierge. L'art permettait cela. L'idée n'est pas

A Milan



Léonard de Vinci



Ludovic Sforza

UN GÉNIE À TOUT FAIRE POUR LÉGITIMER UN NOUVEAU VENU

A la fin du XV^e siècle, Ludovic Sforza dit le More, qui avait pris le pouvoir à Milan par une succession de hasards et de manœuvres, devait asseoir sa légitimité. Il lui fallait pour cela un homme-orchestre, qu'il trouva en la personne du Florentin Léonard de Vinci, venu lui proposer ses services.

Architecture, urbanisme, organisation de fêtes, machines militaires, portraits de cour... Pendant vingt ans, Léonard mit son cerveau universel au service de ce flamboyant mécène.

née avec ce remuant et ambitieux «quattrocento» (le XV^e siècle). «Le mécénat artistique était déjà une pratique répandue en Italie à la fin du Moyen Age», rappelle Thierry Crépin-Leblond, directeur du musée national de la Renaissance à Ecouen. Giotto di Bondone, le maître de la pré-Renaissance, décore des chapelles pour des banquiers à Padoue et à Florence, et travailla à Naples pour le roi Robert d'Anjou. Mais au XV^e siècle, la chose prit un tour plus systématique et personnalisé.

A Florence, ville marchande et lettrée où le mécénat était déjà bien implanté, une famille de banquiers, les Médicis, en fit un allié indispensable de l'action politique. Cosme, le patriarche, son fils Pierre, dit le Goutteux, et son petit-fils Laurent le Magnifique se servirent de l'art pour s'imposer, d'autant plus qu'ils étaient des «princes sans couronne» : ils régnaien sans titre officiel, sous couvert d'institutions républicaines. Pour Cosme, la fortune qu'il consacrait aux arts devait être immense, à l'image de son emprise sur la cité. Tout était bon pour faire briller Florence, et à travers elle le nom des Médicis : construction et rénovation d'édifices civils et religieux (le palais familial, le couvent San Marco...), entretien d'une écurie d'artistes parmi lesquels le sculpteur Donatello et l'architecte Brunelleschi, mais aussi mise en scène du clan dans des œuvres, dont cette fastueuse fresque du «Cortège des Mages», peinte vers 1460 par Benozzo Gozzoli au palais Médicis. Aux côtés de Cosme et de Pierre sur leurs chevaux, on y voit Laurent, alors à peine adolescent, ainsi que d'autres Médicis, des dignitaires proches de la famille et des hôtes illustres du puissant banquier. En une peinture, le patriarche célébrait son importance publique, flattait ses soutiens et annonçait l'avènement de sa dynastie à la tête de la ville.

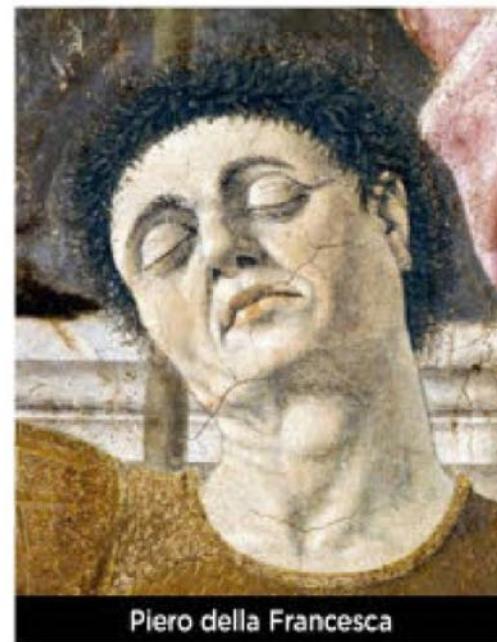
Les Médicis furent donc les premiers à faire du mécénat un outil indispensable de leur politique. Mais ils étaient loin d'être les seuls à entretenir ces liens troubles entre fastes de l'art et soif de domination. Les doges et les confréries de Venise, les rois de Naples surent mobiliser à leur

profit le talent des artistes. Les ducs de Milan aussi, notamment les Sforza, qui s'en servirent pour se forger une légitimité. Simples chefs de guerre, ils arrivaient au pouvoir après les Visconti, une famille noble qui avait régné 170 ans sur la ville. Les nouveaux venus prolongèrent ainsi des chantiers amorcés par le clan précédent, comme la cathédrale de Milan et la chartreuse de Pavie. Dans cette dernière, une fresque du peintre Bergognone montre même le patriarche Gian Galeazzo Visconti et des Sforza offrant la chartreuse à la Vierge dans un élan commun complètement artificiel : l'année de la mort de Gian Galeazzo (1402), le premier des Sforza qui devrait régner plus tard sur Milan n'avait alors que 1 an ! Les seigneurs des petites villes n'étaient pas en reste. Le

plus frénétique était sans doute Frédéric III de Montefeltro, duc de la modeste Urbino. «De tous les mécènes, il s'en est le mieux sorti. Il était bien conseillé et a fait des choix judicieux en tout, dans la peinture, l'architecture, la céramique», juge Thierry Crépin-Leblond, du musée d'Ecouen.

Ce condottiere féroce, défiguré suite à un tournoi, s'affichait à la ville comme un homme d'une grande culture, sage et vertueux. Amateur de livres, à la tête d'une immense bibliothèque, il se fit bâtir un palais grandiose et posa pour des dizaines de portraits, dont le plus célèbre est celui de Piero della Francesca, son artiste fétiche. Au recto, le seigneur et sa femme, la Milanaise Battista Sforza. Au verso, les deux époux entrant dans Urbino à bord de chars, accompagnés par diverses allégories de la Victoire, de la Pureté, de la Foi... Une image idéalisée pour cet homme qui était la caricature du prince de la Renaissance, expert en renversements d'alliances, complots et combines matrimoniales ! Mais pour lui, comme pour les autres seigneurs de second rang (les Gonzague qui dirigeaient Mantoue, les Este à Ferrare...), investir dans l'art était crucial. Question de prestige. «Les sommes qu'ils allouaient aux œuvres étaient démesurées par rapport à leur poids géopolitique, qui se limitait souvent à des jeux tactiques ou à leurs talents militaires, constate ■■■

A Urbino



Piero della Francesca



Frédéric III de Montefeltro

UN GRAND PEINTRE POUR MAGNIFIER LA GLOIRE D'UN PETIT DUC

Pour faire exister la petite cité d'Urbino sur la carte de l'Italie, le duc Frédéric III de Montefeltro l'érigea en centre intellectuel et artistique. Ce chef de guerre féroce fut aussi un mécène actif, attirant les talents, s'intéressant à divers domaines (livres, tapisserie, architecture...). Son artiste fétiche était un peintre toscan brillant prisé des cours italiennes, Piero della Francesca. Preuve de ce lien privilégié, le peintre dédia son premier traité de perspective à son mécène.

••• Florence Alazard. Les dépenses artistiques n'étaient pas somptuaires à leurs yeux. Elles étaient prioritaires.» Leur mécénat s'affichait fièrement, avec parfois un sens affûté de la communication. «A Ferrare, Alphonse d'Este entretenait un groupe de chanteuses très douées, raconte encore l'historienne. Il les entourait de secret et ne les présentait qu'à des invités prestigieux, des princes ou des ambassadeurs. Mais il veillait aussi à en parler partout : il fallait que cela se sache !» Dans presque toute l'Italie, donc, les œuvres d'art étaient devenues des instruments de puissance, au même titre que les succursales bancaires, les canons ou les diplomates. Certaines étaient conçues pour impressionner, intimider même. Trônant sur la place principale de Florence, la «Judith» sculptée par Donatello et le «David», de Michel-Ange, étaient certes des pièces magnifiques, mais également des avertissements aux ennemis de la cité toscane. La plus petite des grandes villes de la péninsule saurait toujours vaincre par le courage et la ruse, telle la jeune Judith décapitant le sanguinaire général Holopherne après l'avoir enivré, ou le frêle berger David abattant le géant Goliath. Et lorsqu'à Milan, le duc Ludovic Sforza commanda à Léonard de Vinci une statue équestre de son père Francesco, il était entendu qu'elle devait dépasser en taille celles de chefs de guerre rivaux (elle resta cependant à l'état de projet).

Outre ces fanfaronnades de bonne guerre, l'art servait aussi à marquer un territoire. Lorsque Venise la maritime décida, à partir du XV^e siècle, de s'étendre sur la «terre ferme», c'est-à-dire le nord de l'Italie, les artistes furent de la partie. L'architecte vénitien Pietro Lombardo fut appelé à Trévise, Padoue ou encore Ravenne, où il exécuta pour la piazza del Popolo deux colonnes fort semblables à celles de la place Saint-Marc. «Au XVI^e siècle, l'architecte Sansovino, connu pour ses travaux à Venise, intervint lui aussi dans des villes du continent, ajoute Florence Alazard. Venise devait légitimer sa domination sur ces nouvelles zones. Cela passait par la construction de bâtiments symbolisant leur ratta-

chement à l'aire vénitienne.» Dans un genre plus brutal, lorsqu'il prit Bologne en 1506, le pape Jules II (Giulio II, en italien) fit réaliser une statue en bronze à son effigie par Michel-Ange. Puis il la fit trôner face à la basilique de la ville conquise. Mais la statue fut renversée peu après. Le duc de Ferrare, ennemi du Saint Père, en racheta les morceaux, garda la tête comme trophée et fit fondre le corps en un canon qu'il baptisa par dérision «la Giulia».

A contrario, quand les relations étaient apaisées, les œuvres, offertes en présents,aidaient à mettre de l'huile dans les rouages politiques. Les Médicis, fins diplomates, savaient se montrer généreux. Dans la foulée de la paix de Lodi en 1454, qui marqua le début d'une accalmie globale, Jean, fils

de Cosme de Médicis, demanda au moine peintre Filippo Lippi un triptyque pour le pieux roi de Naples Alphonse V d'Aragon, une «Adoration» représentant l'Enfant Jésus entouré de saint Michel et saint Antoine l'abbé, les saints patrons du monarque. Les artistes eux-mêmes pouvaient servir de cadeaux. En 1479, le Vénitien Gentile Bellini partit à Constantinople sur ordre des autorités de la Sérenissime pour peindre le sultan Mehmet II, comme gage de détente entre les deux métropoles. L'idée de ces gestes n'était pas seulement de flatter le destinataire ; on prouvait, au passage, la supériorité artistique de sa ville. Ce climat d'émulation était d'autant plus intense qu'aucun empereur ou monarque absolu n'imposait son goût à tous. Les mécènes s'observaient, se copiaient, guettaient la nouveauté. Lorsque Ludovic Sforza voulut commander un retable pour la chartreuse de Pavie, il envoya un émissaire à Florence pour repérer le meilleur peintre du moment. A Rome, perché sur son échafaudage de la chapelle Sixtine, Michel-Ange reçut la visite du duc de Ferrare, qui profitait d'un passage dans la cité papale pour admirer cette merveille en gestation dont tout le monde parlait. «Quant à Isabelle d'Este, épouse du marquis de Mantoue, sa correspondance montre qu'elle envoyait de nombreuses lettres

A Rome



Raphaël Sanzio



Jules II

pour repérer les meilleurs artistes et se tenir au courant des innovations», raconte Thierry Crépin-Leblond, du musée d'Ecouen. L'Italie du «quattrocento» était ainsi un mercato de peintres, de sculpteurs et d'architectes, qui passaient d'une région à l'autre au gré de leurs missions. Parmi les grands voyageurs : Donatello, le très demandé Pérugin ou encore Piero della Francesca, qui travailla à Florence, Ferrare, Ancône, Rimini, Arezzo, Rome, Pérouse... Les riches mécènes jouaient un rôle clé dans cette circulation. Ils pouvaient appeler un artiste, comme Louis III Gonzague, pressant Mantegna pendant trois ans de rejoindre Mantoue. Le recommander à leurs voisins : Laurent de Médicis était un promoteur assidu de ses poulains (Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli...). Ou l'entraîner dans leurs déboires, tel Ludovic Sforza, dont la chute obligea Bramante et Léonard de Vinci à quitter Milan. Ce mouvement incessant participait à la gloire des villes «exportatrices» d'artistes, à commencer par Florence, vivier incontournable pour qui voulait être à la pointe du style au XV^e siècle. Il créa aussi un brassage essentiel à la diffusion des idées de la Renaissance.

Les mécènes les plus gourmands en artistes «de l'extérieur» furent les papes de Rome. Après la fin de la papauté d'Avignon et du Grand Schisme (de 1378 à 1417), la cité du Tibre était redevenue la capitale de l'Eglise catholique. Mais elle était pauvre, en ruine et sa scène artistique insignifiante. Les papes durent donc recruter hors de leurs murs pour restaurer son éclat et ne pas rester en marge du renouveau artistique qui animait la péninsule. Dès le XV^e siècle, Nicolas V fit travailler Alberti, éminent théoricien de l'architecture Renaissance. Sixte IV convia des peintres comme Botticelli, Ghirlandaio et le Pérugin pour décorer les murs de sa chapelle Sixtine. Mais c'est surtout Jules II, élu en 1503, qui brilla en engageant Michel-Ange, Raphaël et Bramante pour des projets grandioses, comme la voûte de la Sixtine, la décoration du Vatican, la basilique Saint-Pierre-de-Rome, sans oublier d'importants travaux d'urbanisme. C'est sous

UN SURDOUÉ, PARMI TANT D'AUTRES, DANS L'ÉCURIE DU PAPE

Le pape Jules II voulait restaurer la grandeur de Rome. Un seul artiste ne pouvait suffire, il lui en fallait une profusion, de styles variés. Il embaucha donc Michel-Ange, Bramante... et Raphaël Sanzio, une jeune étoile montante. Entre 1508 et 1524, ce dernier, puis ses élèves, décoreront de fresques une partie des appartements pontificaux du Vatican. Les «Chambres de Raphaël» rejoignirent rapidement le panthéon des œuvres de la Renaissance.

son impulsion que Rome fut propulsée au XVI^e siècle capitale de la «haute Renaissance». Avec les papes, l'art était-il revenu à des préoccupations plus spirituelles ? N'exagérons rien... Jules II était certes un amateur éclairé. Mais il faisait également le mécène comme il menait ses conquêtes territoriales, pour défendre le prestige de son Etat et de son propre nom.

Le trône de saint Pierre était devenu le lieu de pouvoir convoité par toutes les grandes familles d'Italie : les Borgia, les Médicis, les Farnèse ou encore les Della Rovere, dont était issu le pape Jules II. Le chêne, l'emblème des Della Rovere, figure d'ailleurs en bonne place sur la voûte de la chapelle Sixtine, de même qu'il surmonte le faramineux tombeau commandé par le

pape à Michel-Ange afin d'assurer sa postérité. Même inachevé, celui-ci reste l'un des plus imposants de la Renaissance. Cette bousculade de commandes avait aussi pour but de défendre l'Eglise. «La papauté commençait à être remise en cause par la Réforme, pointe Florence Alazard. Cet âge d'or dura jusqu'au sac de la ville en 1527 par les troupes de Charles Quint.» L'empereur du Saint Empire romain germanique, en guerre avec ses puissants voisins (dont François I^{er}) pour la suprématie en Europe, importait alors une nouvelle fois le conflit en Italie. Germaniques, Français et Espagnols se mêlèrent au jeu politique de la péninsule jusqu'à le dominer, mais découvrirent également les splendeurs de ses villes et le talent de ses artistes, dont les carrières devinrent alors «internationales». François I^{er} installa Léonard de Vinci au Clos-Lucé, près d'Amboise, en 1516, et transporta à Fontainebleau tableaux et artistes italiens. Charles Quint fit faire son portrait par le Vénitien Titien, qui sut comme personne embellir par le pinceau le disgracieux empereur des Habsbourg. L'art et le pouvoir, ces deux pôles a priori opposés, avaient scellé dans l'Italie renaissante une union d'intérêts bien compris. Les autres pays d'Europe s'en inspirèrent. L'art en fut à jamais bouleversé. ■

LES TRÉSORS INSOUPÇONNÉS DU LOUVRE

**CES «FEUILLES» D'EXCEPTION OFFRENT AU REGARD L'ÉMOTION
PREMIÈRE DU GÉNIE CRÉATEUR**

Le musée réunit l'une des plus riches collections d'art graphique du monde, dont plus de 150 000 dessins. Ces feuilles précieuses et délicates sont conservées dans les réserves, à l'abri de la lumière et de l'humidité. Louis XIV avait débuté la collecte de ce fonds par un coup de maître : l'achat, en 1671, des 5 500 dessins du banquier Everhard Jabach. L'art italien y prédomine, avec des merveilles esquissées par Raphaël, Léonard et Michel-Ange. Certaines appartenaient à Giorgio Vasari, biographe des peintres et sculpteurs des XV^e et XVI^e siècles. Ces dessins sortent parfois des réserves du musée, lors d'expositions. Et, c'est peu connu, tout un chacun peut venir les admirer, sur demande écrite (cabinet-des-dessins@louvre.fr). Nous avons sélectionné ici, avec Dominique Cordellier, conservateur au département des arts graphiques, quinze de ces œuvres, qui font partie des plus beaux dessins de la Renaissance.

PAR EVA BENSARD





EXQUISE ESQUISSE SIGNÉE RAPHAËL

Voici l'un des plus fragiles chefs-d'œuvre du Louvre. Et l'un de ses plus grands dessins. Mesurant 58,7 cm de haut sur 43,6 de large, c'est un poncif (un carton préparatoire). Les contours ont été percés de petits trous, au travers desquels on a ensuite fait passer une poudre noire pour «calquer» le dessin sur la toile. On voit bien les traces de piqûres sur la main droite de la sainte. Fermeté des volumes esquissés au fusain, classicisme de la figure... pour les spécialistes, cette feuille est sans conteste l'une des plus remarquables de Raphaël.

«*Sainte Catherine d'Alexandrie*». Pierre noire, rehauts de blanc.

Les dessins

FILIPPINO LIPPI :
LA MORT LUI VA SI BIEN...
Ce gisant semble à peine ébauché. En réalité, la technique employée dans ce petit dessin est raffinée. Comme il était d'usage dans les ateliers florentins de la fin du XV^e siècle, l'artiste Filippino Lippi a préparé son papier, qu'il a enduit d'un fond coloré. Puis, d'un trait nerveux, l'élève de Botticelli a tracé sa figure à l'aide d'une pointe en métal. Enfin, étape cruciale, il a ajouté au pinceau des rehauts de blanc. Ces touches de gouache claire illuminent le dessin et permettent de suggérer les volumes de ce nu idéal, inspiré de la statuaire antique.

Etude pour «Méléagre mourant». Pointe de métal, pierre noire, rehauts de blanc.









UN ÉMOUVANT CRAYONNÉ DE LÉONARD

En 1481, les moines d'un couvent près de Florence commandaient «L'Adoration des Mages». Pour ce tableau qu'il n'acheva jamais, Vinci multiplia les dessins. Hâtivement tracé à la plume, ce petit croquis est l'une des premières ébauches de la composition. Structuration de l'espace, rythme, protagonistes : les principaux éléments sont déjà présents. Mais l'architecture semble un peu vacillante, et l'estrade où trône la Vierge n'est pas droite... Un soupçon de gaucherie particulièrement touchant chez ce génie perfectionniste.

*Croquis pour «L'Adoration des Mages».
Plume, encre brune, sur premier tracé à la pointe de plomb.*

PAS DE FAUX PLI CHEZ LORENZO DI CREDI

Un drapé en trois dimensions ! Avec un rare brio, l'artiste réussit ce tour de force : faire vivre une étoffe. Alors que le saint qui la porte est à peine esquissé, la draperie, peinte à la gouache, est rendue avec une monumentalité et une précision saisissantes. Cette aisance rappelle le passage de Lorenzo di Credi dans l'atelier de Verrocchio, où les études de drapés, parfaites pour s'essayer aux contrastes d'ombre et de lumière, étaient de rigueur. Son camarade Léonard excellait également dans ce type d'exercice.

*Etude de draperie pour un saint Barthélémy.
Gouache, rehauts de blanc sur pierre noire.*



Les dessins





UN RECTO VERSO D'ANDREA DEL SARTO

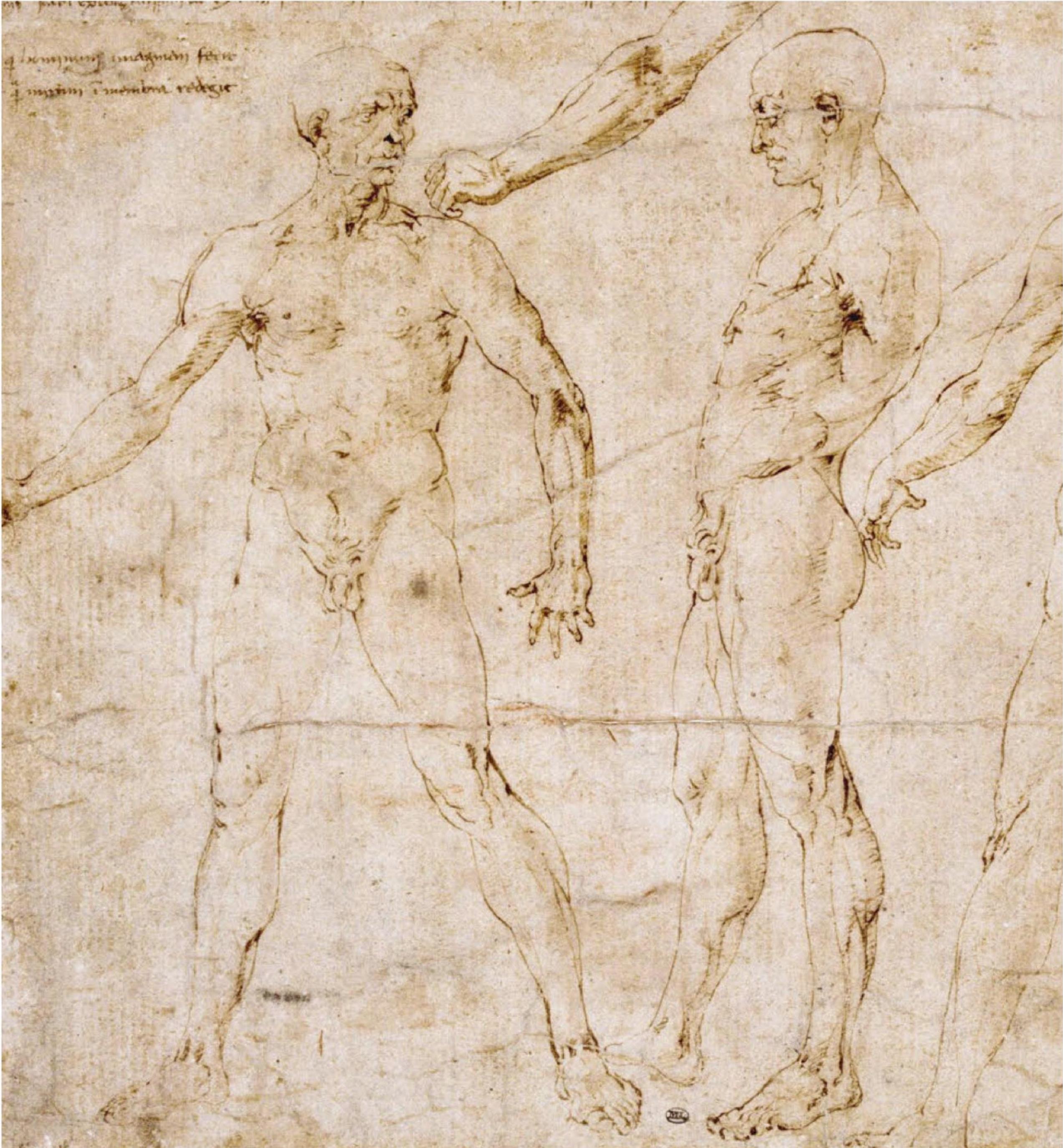
Cette sanguine au trait rayonnant compte parmi les études les plus expressives du Florentin. Andrea del Sarto a croqué cette tête juvénile alors qu'il travaillait à une fresque pour une villa des Médicis. Il a rendu avec un coup de crayon vif les contours de ce beau visage à la chevelure ébouriffée. Ce «ragazzo» («garçon») est en effet saisi dans plusieurs attitudes, comme on peut le voir ici, mais aussi sur le verso de cette feuille, où figurent deux autres ébauches. Preuve que le papier, alors, coûtait cher.

Deux études de tête d'homme pour la fresque «Le Tribut à César». Sanguine.

PIERO DI COSIMO ET LA PLUS BELLE FEMME DE FLORENCE

Ce visage finement dessiné, dont les volumes sont suggérés par de légères hachures et des touches de blanc, a beaucoup intrigué. On a pensé qu'il s'agissait d'un jeune homme, avant d'y voir les traits de Simonetta Vespucci, la plus célèbre beauté florentine de la Renaissance. Ce délicat profil a en effet été associé au portrait de la «bella Simonetta», conservé au musée Condé de Chantilly. Comme il fut peint par Piero di Cosimo (contemporain de Botticelli), les spécialistes tendent à lui attribuer ce dessin.

Dessin préparatoire pour profil de femme. Gouache, encre, pointe de métal.





UNE LEÇON D'ANATOMIE PAR ANTONIO POLLAIUOLO

L'anatomie est une science exacte. Telle est du moins l'impression donnée par ce dessin à la plume, dans lequel les muscles sont représentés d'un trait assuré. Conçu par Antonio Pollaiuolo, selon l'idéal de la Renaissance, comme un assemblage harmonieux et sous différents angles, le corps est représenté en mouvement. Dans les ateliers florentins, cet exercice était courant. Les modèles utilisés étaient des statuettes en cire ou des mannequins articulés.

*Etudes de nus masculins.
Plume, encre, lavis brun, stylet.*

LES MILLE ET UN PALAIS DE JACOPO BELLINI

Avec cet artiste, le dessin devint un genre en soi. Ce parchemin très abouti en est l'illustration. Il fait partie d'un recueil narrant la vie de saint Jean Baptiste : quatre-vingt-douze dessins, qui remportèrent un immense succès (ils voyagèrent jusqu'à Constantinople). Plus que le saint (au centre), c'est l'architecture imaginaire, mêlant influences vénitienne et antique, qui est ici en vedette.

Dessin sur vélin «La Prédication de saint Jean Baptiste». Encre, lavis.



Les dessins





SEBASTIANO DEL PIOMBO DANS LE SILLAGE D'UN TITAN

En quelques traits de fusain, l'artiste a réussi à traduire l'expression douloureuse de ce Christ portant la Croix. Une quête de force dramatique qui trahit l'ascendant alors exercé sur Sebastiano del Piombo par son ami Michel-Ange. Cette étude montre l'aisance du Vénitien dans l'usage de la pierre noire, sa technique de prédilection. Ce bâtonnet de charbon de bois permettait des traits fins, comme des noirs plus profonds.

Esquisse pour un Christ portant la Croix. Lavis gris, pierre noire.



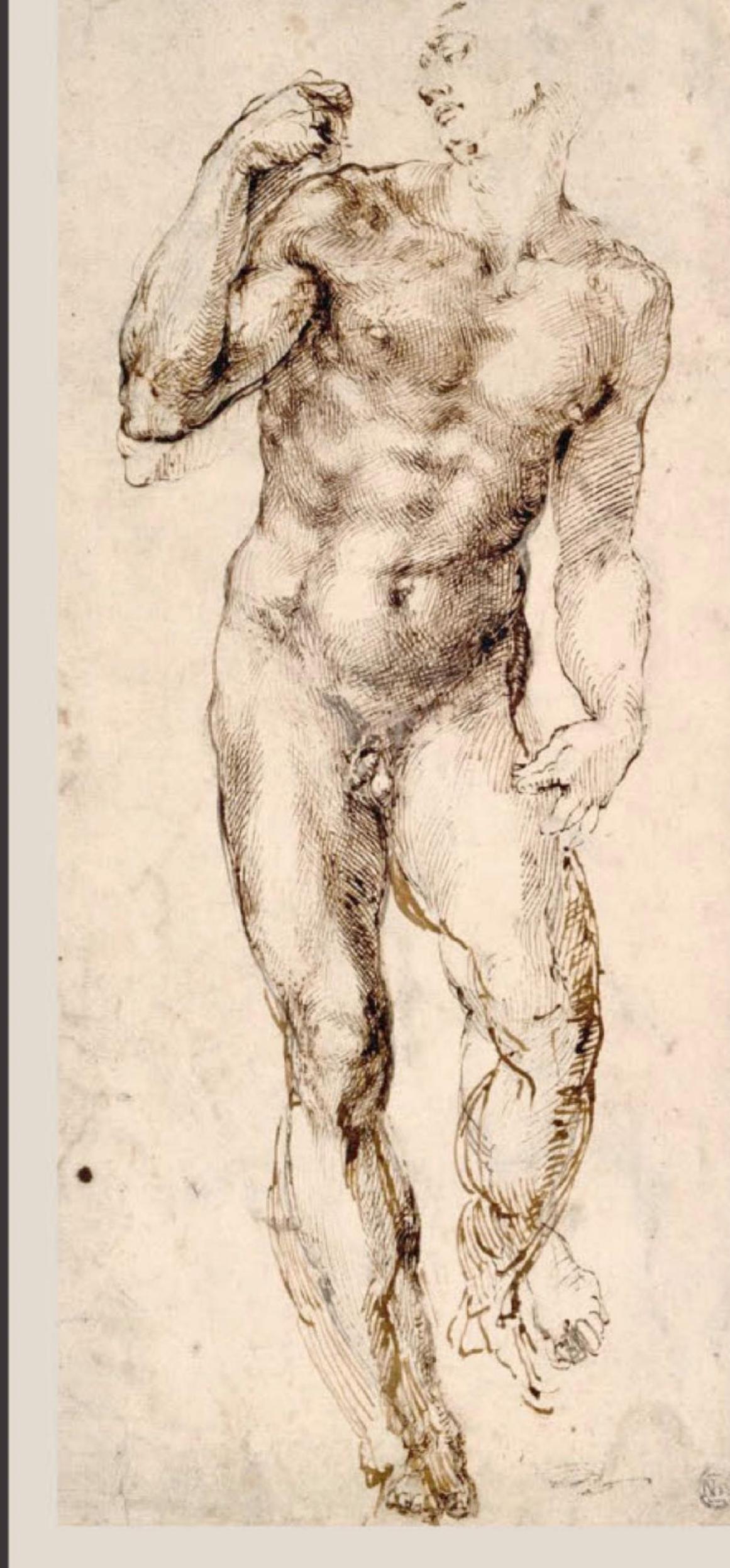
UNE GÉOMÉTRIE QUI OBSÉDA PAOLO UCCELLO

Cette forme circulaire aux faux airs de bouée de sauvetage est un «mazzocchio», un diadème de bois ou d'osier qui, une fois recouvert d'étoffe, servait de coiffe aux Florentins. Mais pas seulement. Par sa rigueur géométrique, ce couvre-chef fit aussi les délices d'artistes passionnés de perspective, tel Paolo Uccello. Ce dernier est peut-être l'auteur de ce polyèdre à multiples facettes.

Etude pour un «mazzocchio». Encre, lavis brun et noir, stylet.

Les dessins





Croquis pour «La Vierge à l'Enfant et sainte Anne». Encre, lavis, pierre noire.

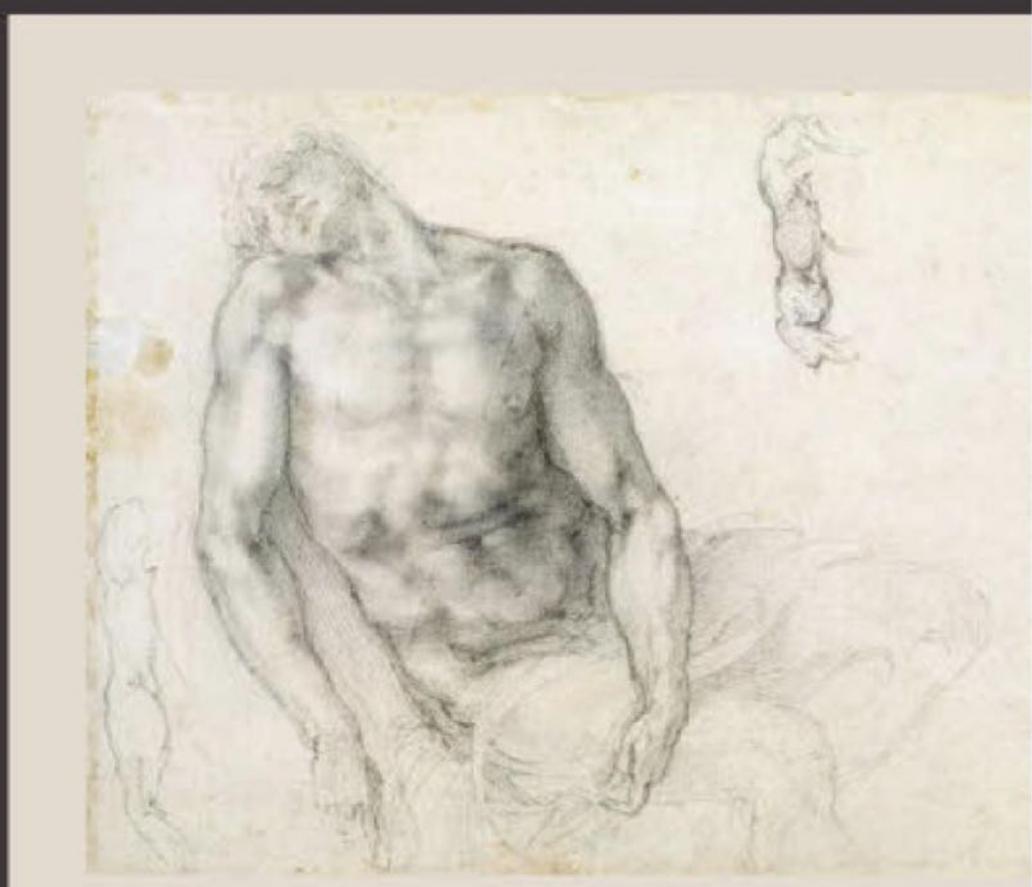
MICHEL-ANGE, LE «DISEGNO» AVANT TOUT

Il fut un dessinateur insatiable. Pour lui, tous les arts - peinture, sculpture, architecture - découlaient du «disegno». Le Louvre conserve une quarantaine d'originale de Michel-Ange dans lesquels il révèle une maîtrise inégalée de toutes les techniques (plume, sanguine, fusain) et une habileté magistrale. La preuve dans la sanguine ci-dessous, où le corps du Christ ressuscité semble jaillir du tombeau. Sa connaissance accomplie de l'anatomie est quant à elle illustrée par le nu masculin ci-contre, ou encore par le torse monumental, au modelé sensuel (en bas). Enfin, page de gauche, le croquis pour la Vierge et sainte Anne montre sa méditation sur un thème cher à Léonard, mais aussi son obsession du croquis (nu et profil d'homme).

Etude de nu masculin. Encre brune, pierre noire.



Croquis pour «La Résurrection du Christ». Sanguine.



Etude pour une Pietà. Pierre noire.



Fra Angelico, 1438.



Fra Filippo Lippi, 1460.



Piero della Francesca, 1470.



Domenico Ghirlandaio, vers 1486.



Le Pérugin, 1490.



Luca Signorelli, 1491.

Le thème récurrent

LE TEMPS DES ANNONCIATIONS

Marie, l'ange Gabriel et un message venu du ciel : la Vierge portera le Fils de Dieu. Ce fameux épisode des Evangiles, fondateur du christianisme, a fasciné une grande partie des artistes de la Renaissance. Il leur a donné l'occasion de rivaliser d'audace, de piété et d'invention. Et permis de célébrer une humanité nouvelle, un monde en train de s'ouvrir.

PAR CHRISTIANE RANCÉ



Francesco del Cossa, 1470.



Lorenzo di Credi, vers 1480.



Filippino Lippi, 1485.



Pinturicchio, 1500.



Vittore Carpaccio, 1504.



Andrea del Sarto, 1512

D

ans toute l'histoire de la peinture occidentale, jamais on n'a vu autant d'Annonciations qu'à la Renaissance. Pas un artiste qui n'ait peint cette scène, telle que la raconte saint Luc dans son Evangile : l'ange Gabriel est envoyé par Dieu, chez Marie, pour lui annoncer qu'elle mettra bientôt un enfant au monde qui s'appellera Jésus. Et comme Marie s'étonne d'un tel prodige puisqu'elle est vierge, l'ange lui répond que l'Esprit saint viendra sur elle «et la puissance du Très-Haut (la) prendra sous son ombre, c'est pourquoi l'être saint qui naîtra sera appelé Fils de Dieu». Ce récit fondateur de la religion chrétienne est à l'origine du mystère de l'Incarnation : l'union intime, en la

personne de Jésus-Christ, de la nature divine et de la nature humaine. Autrement dit, Dieu fait homme. Alors que les artistes du Moyen Age avaient privilégié les scènes montrant la Passion du Christ, depuis sa solitude sur le mont des Oliviers jusqu'à sa descente de la Croix, ceux qui œuvrèrent des prémisses de la Renaissance jusqu'à la Renaissance tardive manifestèrent une prédilection pour l'Annonciation. Même le franc-tireur Léonard de Vinci choisit, en 1470, ce thème pour l'un de ses premiers tableaux – il avait tout juste 18 ans. Et la dernière toile «religieuse» de Véronèse (1528-1588), qui avait abandonné ce registre après sa condamnation par l'Inquisition, sera aussi, en 1585, une Annonciation. Au milieu des nuages et des angelots, l'ange Gabriel semble répéter les propos du peintre face au tribunal : «Nous, ●●●

Le thème récurrent

Avec cette scène émouvante, c'est la création qui est montrée : divine, humaine, et artistique



1

••• les peintres, prenons des libertés, comme les poètes et les fous.» Bref, entre celle de Giotto (1267-1337), le précurseur, et celle de Véronèse, l'ultime, quelque deux cents Annonciations verront ainsi le jour en Italie, conçues par les plus grands, Piero della Francesca, Fra Angelico, Simone Marini, Botticelli, Michel-Ange, le Pérugin, Raphaël et bien d'autres encore, jusqu'aux plus humbles des artistes. Tous mettent leur génie ou leur simple talent à l'épreuve de ce thème.

Pourquoi cet exceptionnel engouement ? Les raisons sont nombreuses. Tout d'abord, il existe une complicité profonde entre ce récit et l'époque, entre ce que cet épisode de l'Evangile met en scène et les temps nouveaux promis par la Renaissance. Comme l'ange Gabriel, l'humanisme prophétise un homme qui aura droit au bonheur «hic et nunc», ici et maintenant, sur cette Terre. Il pourra l'atteindre en croyant en lui-même plutôt qu'en l'Eglise et ses pénitences qui réservent ces joies à la vie éternelle. Il y a ensuite le rôle que tient Marie. Elle symbolise la nouvelle Eve, mère d'une nouvelle humanité, préfigure la féminité triomphante qui apparaît au «quattrocento» – idéale, singulière et radieuse. La «Vénus au bain» (1485), du pieux Sandro Botticelli, qui surgit de l'eau avec une fraîcheur et une innocence sans pareilles, et «La Joconde» (1515), avec son sourire mystérieux, sont autant de variantes de cet idéal féminin auquel Marie prête son visage.

Mais l'Annonciation, ce n'est pas seulement celle de temps nouveaux, d'une femme et d'un homme neufs. C'est aussi une terre nouvelle : un «mundus novus» qui émerge là-bas, à l'ouest, au fin fond de l'Atlantique, ainsi que les carto-

graphes florentins l'ont pressenti par déduction mathématique. D'un seul coup, avec la découverte de l'Amérique en 1492, les lignes de perspective du monde portent le regard hors du cadre connu, vers un autre horizon où tout est possible, même le Paradis. Tout pivote alors comme tout avait basculé en cet instant où Gabriel avait annoncé à Marie la fin des temps anciens – ceux de la Loi de Moïse – pour entrer dans l'ère de la Grâce, celle de Jésus venu racheter les péchés en proposant à l'homme de choisir son destin.

Dès lors, avec ce récit tiré des Evangiles, les artistes pétris d'humanisme saisissent l'occasion d'exprimer leur enthousiasme pour leur époque pleine de promesses, tout en donnant une métaphore de leur destinée. L'artiste est l'homme neuf de la Renaissance, et la peinture, parce qu'elle lui offre le plus large éventail de possibilités pour s'exprimer, est une arme rénovée. En effet, il n'est plus question seulement de représenter selon des codes rigoureux des scènes édifiantes de l'histoire officielle – portraits et batailles –, ou de la Bible et des Evangiles, mais de raconter librement, de suggérer et d'émouvoir. Comme l'ange Gabriel devant Marie, la peinture prend la parole. C'est que le thème de l'Annonciation lance ce défi immense de suggérer l'incommensurable et l'indicible, le mouvement du Saint Esprit vers Marie, et le mystère de Dieu fait homme. Or, pour suggérer ce mystère, le peintre dispose d'une technique nouvelle : la perspective. Grâce à elle, à ses lignes de fuite, ses points d'évasion hors-champ et l'éclatement des cadres fixes tels que les codifiait l'art gothique, le peintre de la Renaissance peut inciter le spectateur à comprendre tout le mouvement qui s'opère, à la fois sur la toile, dans



TROIS VARIATIONS SUR UN THÈME SACRÉ

1 Cette œuvre d'Ambrogio Lorenzetti (1344) est capitale : au XIV^e siècle, pour la première fois dans l'histoire de l'art, un peintre met en place un élément de perspective. L'œuvre reste encore de facture classique - fond doré de l'icône, espace clos -, mais Lorenzetti force les perpendiculaires du damier du sol à converger vers un même point. On notera aussi le mouvement inhabituel de la main de l'ange : son pouce indique quelque chose derrière lui. Seraient-ce, symboliquement, les temps anciens qui s'achèvent avec la venue du Christ ?

2 Ce qui frappe dans cette «Annonciation» de Piero della Francesca (1455), c'est l'architecture savante de perpendiculaires, d'horizontales et de verticales, que traverse une seule ligne oblique, celle du plafond de la loggia. Cette diagonale suggère le trajet de l'Esprit saint, depuis les mains de Dieu jusqu'au front de la Vierge Marie. Pour dire le mystère de l'Incarnation, l'artiste privilégie les postures hiératiques de ses personnages, dans le vertige de jeux géométriques.

3 L'œuvre de Botticelli (1489) met l'accent sur la réponse de Marie à l'annonce de Gabriel. Le consentement de l'élu est suggéré par les yeux clos, le mouvement gracieux du corps caché par le manteau, celui des mains qui tiennent à distance en même temps qu'elles reçoivent. L'ange s'est prosterné devant la future mère d'une nouvelle humanité. Ensemble, leurs mains esquiscent un globe invisible : le nouveau monde, l'Espérance.

son motif et dans le monde tel que le philosophe et théologien italien Jean Pic de la Mirandole le définissait. Avec l'Incarnation, souligne ce penseur accompli du XV^e siècle, le pouvoir créateur de Dieu a été transmis à l'homme qui, dès lors, se trouve investi et conscient de ce pouvoir de création. Il a regagné, de ce fait, sa liberté.

Ainsi, l'homme de la Renaissance devient-il un individu, notion tout à fait inédite dans la pensée en cours. Libéré, il bouscule le monde clos du Moyen Âge pour provoquer d'autres mouvements, dans l'espace, le temps et la société. Dans l'espace, ce sont ses voyages à travers l'Europe et ses explorations vers l'Amérique et les confins du monde. Dans le temps, ce sont ses incursions dans les œuvres de l'Antiquité, civilisation affranchie de Dieu, qu'il découvre avec éblouissement. Dans la société, ce sont les possibilités d'échapper enfin à une condition imposée par la naissance, pour choisir sa voie et faire fortune. Le condottiere Bartolomeo Colleone (1395-1475) – dont Verrocchio édifiera la statue à Venise en 1483 – est la figure par excellence de ce siècle d'aventuriers qui œuvrent pour le compte des Médicis dans leur conquête de pouvoir. De même, Léonard de Vinci et Michel-Ange sont partis en quête de gloire. On comprend alors tout ce que le thème de «l'Annonce faite à Marie» offrait aux peintres de la Renaissance. Grâce aux techniques nouvelles (au premier rang desquelles la perspective), ils allaient montrer l'étendue de leur talent et leur propre conception du monde. Et, dans ce temps renaissant, leur destin individuel, singulier et unique d'artiste. ■

Les disciplines





MUSICIEN
ARCHITECTE
POÈTE
ORFÈVRE

MILITAIRE
CARICATURISTE

MATHEMATICIEN METTEUR EN SCÈNE

COMPOSITEUR PAYSAGISTE

MÉDAILLEUR INGÉNIEUR

CRIPTOGRAPHE

QUAND L'ARTISTE EST DEVENU
**HOMME-
ORCHESTRE**

Jusque-là serviteur anonyme et docile, l'artisan a fait sa mue pour être enfin un créateur à part entière. Un intellectuel, fier de son savoir-faire comme de sa signature. Mieux : rompu aux techniques et aux procédés d'une époque en ébullition, le voilà architecte, médailleur, paysagiste ou ingénieur hydraulicien... Rien de ce qui est innovant ne lui est désormais étranger.

PAR RAFAEL PIC

Cet escalier vertigineux
a été dessiné pour le Vatican
par Bramante (1444-1515)
en 1512 à la demande du pape
Jules II, un grand mécène.

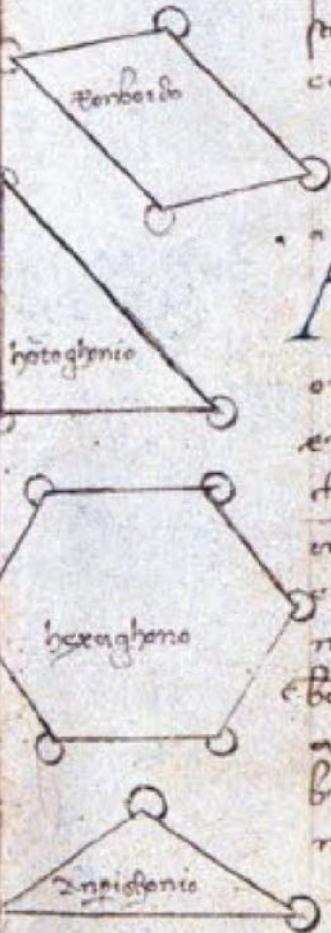


Paysagiste

Dans la campagne toscane, à une dizaine de kilomètres de Florence, le futur grand-duc François I^e de Médicis (1541-1587) s'était fait dessiner une villa par l'architecte Bernardo Buontalenti

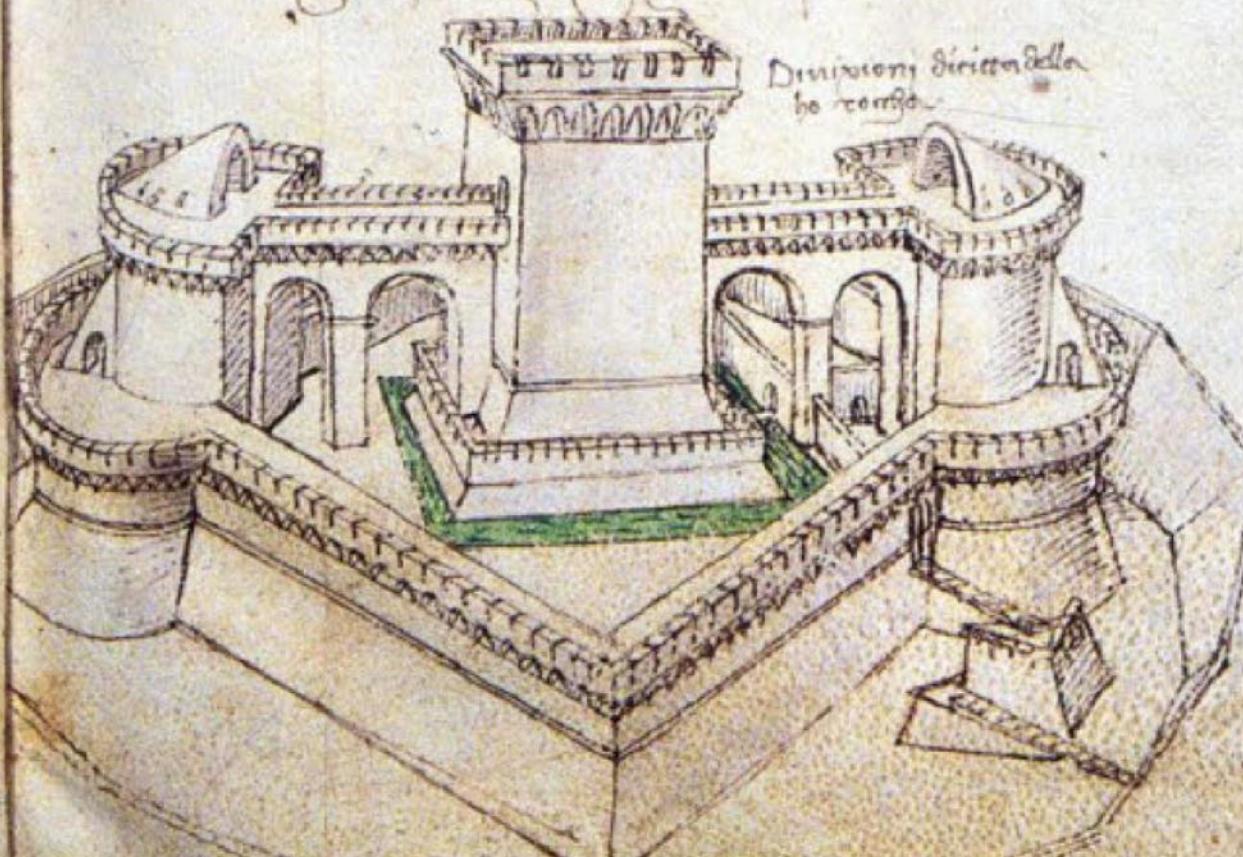
(1536-1608). Le parc en était un élément fondamental, orné de nombreuses sculptures, dont celle (ci-dessus) due à Giambologna, de son vrai nom Jean de Boulogne (1529-1608), qui finit sa carrière à la cour des Médicis. La conception de jardins était considérée par les artistes de la Renaissance comme une activité noble. A Florence, près du palais Pitti, ceux de Boboli en furent l'expression la plus aboutie. Conçus par Niccolò Tribolo (1500-1550), ils étaient peuplés de nymphes, de statues antiques exhumées lors de fouilles, de fontaines, de bassins et d'escaliers monumentaux. Cette fièvre toucha les autres villes et les plus grands créateurs : à la fin de sa vie, Raphaël lui-même se consacra aux jardins de villa Madama, à Rome, destinée au pape Léon X.

portata. Con le quinque latero elle quichiuso el dico
est latere disformar molto conveniente.
Similmente quando le tero hotochonio pen-
tagonio e hexagonio. Et tutte queste forme sono
da considerare in onqni grande estremo luogo
per monumenti degli inghiali loro voltandole
scemita ala parte della hoffensione et ciascuna
e fugitiva erone hofstichol sieno.



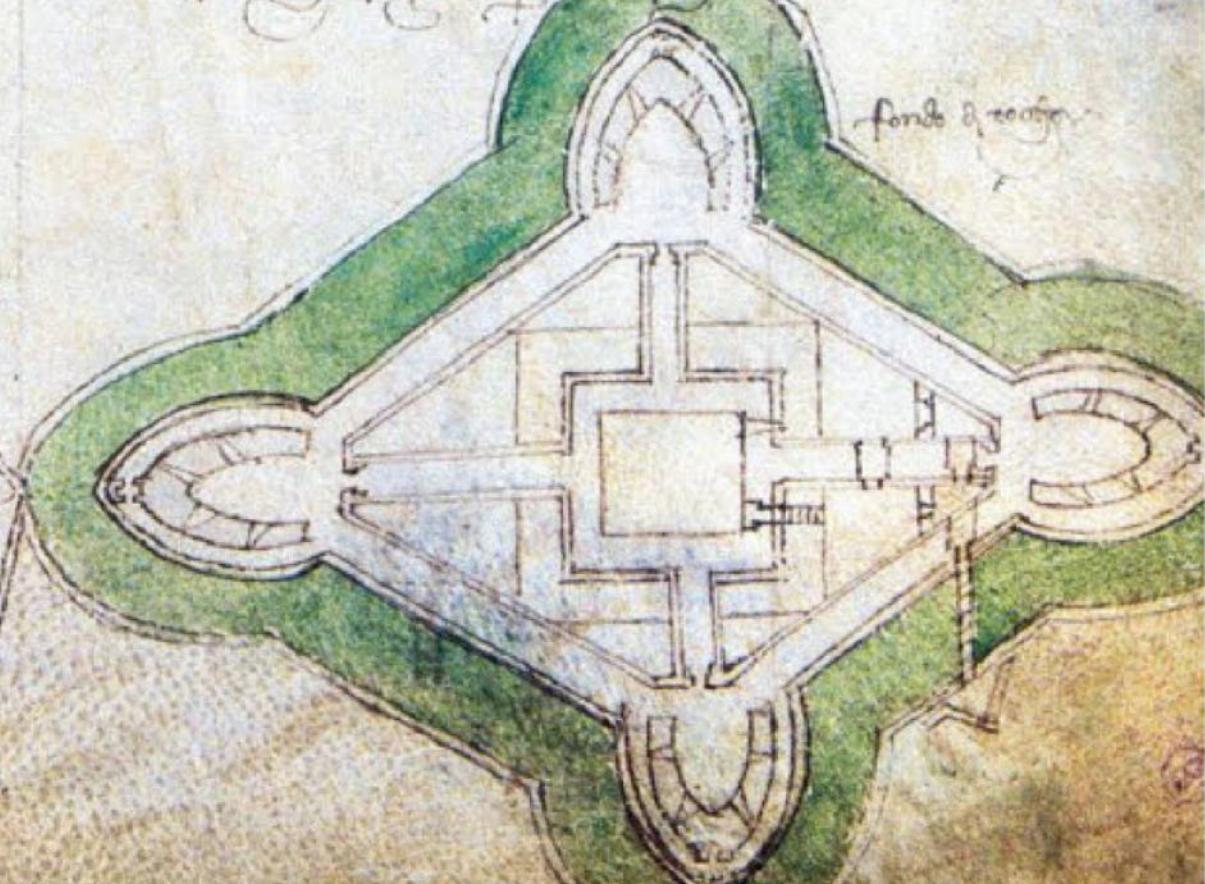
Anendo detto di che forma la cintura
ni delle forteze for si debano restar
adire delle defensioni torri elettor
oni scherpe fosse e gli bocche battifredi
et canelli. Sichondo l'antico e ho modeno
consuetudine. Quantunque dorchonsider
ure ellinoche esito sia. Sichondo quello h
e difidante. Perche alto richiede una for
ma calta uinciale. E se ne chiede si de
bo. Di uoltore le stremitor degli inghiali al
a porre più debole della fossa. E ciò che nlo
brigitor sin fugitive delle hoppotune
marchine sieno.

In optimis pendi dorchiamere tanto sotto
sono che solida e no denso el posare troua
to sia. E se per moro nollo tronchi del
terreno dital naturam fusse gionte i molti
luochi renosi e paludos. Allora debi distare
grossi eserti stenti horero valenche ho dal



e nlo possa aquelli ghelli serano e benguit
ore. E se difese in nelle fronti delle torri bass
ate fustero deno hessere i tal bassegi che
el ciqlio del fossa superiore e rupto. Sia deno
no frisse chindare via ambi hessi hoffendente
nolesse. E inella somita dell' torre con dentro
delle pionbete difese et altri monasteri nonna
ghita marchia e dorcholata. Sforzare e la sua
et dependentia della parte di fuore. Cine
so loffesa in cinato. E dalla parte di dor
te la sua uertigine. Sono chiereto dentro
difesa sta si possa. E intorno a hessi scherpi
insul piancito le difese e intorno fortez. Xacior
e se cholle nimiche bombardate lume li e difese
intorno levati dussero possi sotto quella sch
erpa sicuramente difesa fortez. Perche
nlo hubrisito. Sua hessore hessor non puo
Ancho hess forteze duri uellini. E barbarianan
ni serano. equali in pui uarie ed in uise forme se
difese. E come se tondi e fisti offensio
et altri e bassi. Sichondo ellinoche sono situati
de. Sono alcuni luochi che chieriboli egha
no di uolte cholle difese le quali la front
del ciqlio raguardando quando dalla loro alte
zza hess difese riguante serano.

Similmente e fossi bassi e profundi olme
no piz cinquanta latereghie in loco
non meno di piz ciento. E se occorre
una messa luochi sugic ho politra suffici-



Ingénieur militaire

peinture de retables à l'édition d'églises, mais il a surtout laissé sa marque dans le domaine militaire, comme le prouve cette étude de forteresse (1485, Biblioteca Reale, Turin). On lui doit de nombreuses places fortes en Italie centrale. D'autres architectes ont alterné édifices civils et militaires, à l'image de Bernardo Buontalenti, auteur du fort du Belvédère à Florence et des murailles pentagonales de la ville de Livourne, ou d'Antonio da Sangallo le Jeune, qui redessina les fortifications de Rome après le sac de la ville en 1527. Michel-Ange aussi s'intéressa de près à cette branche de l'architecture : en 1528, il fut nommé «gouverneur et procureur général des fortifications» à Florence. On ne conserve que seize dessins de ses projets complexes.

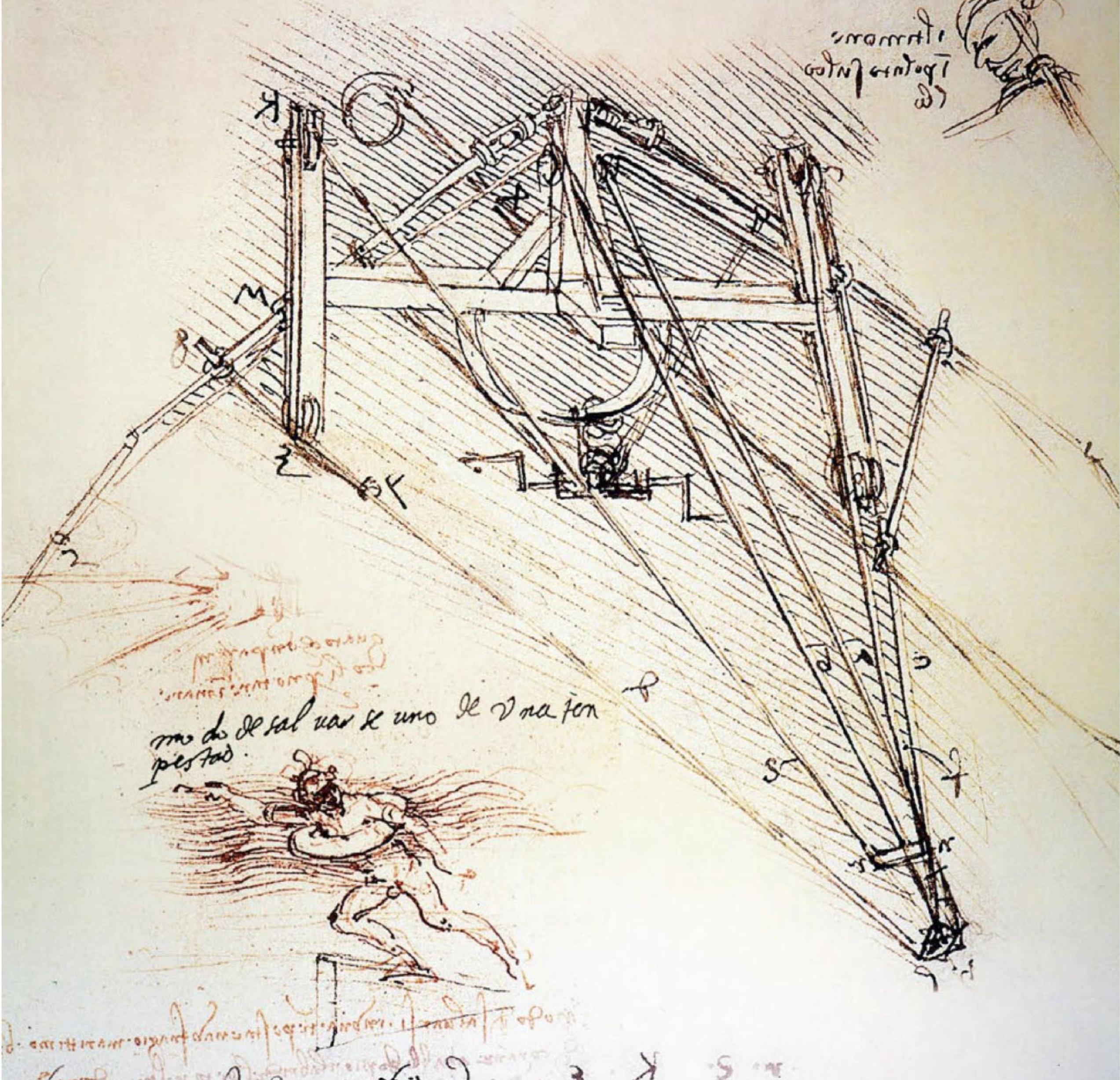
Le Siennois Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) s'est illustré par une activité débordante, de la



Architecte

Face à l'église Santa Maria della Pace, ce cloître aux deux ordres superposés, manifeste d'équilibre classique, a été demandé à Bramante par le cardinal Carafa. C'est un paradoxe que les grands

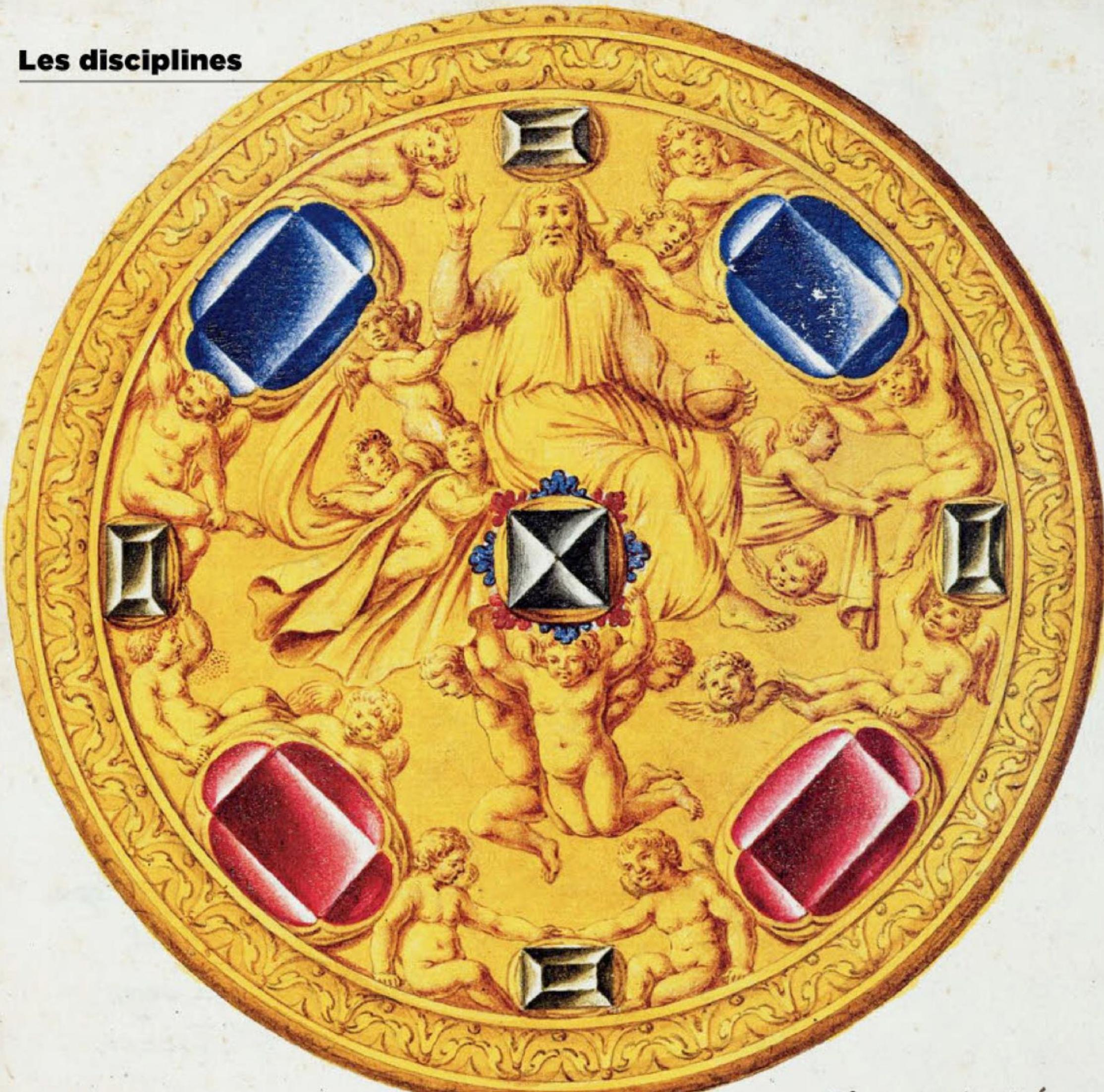
artistes de la Renaissance sont surtout célébrés aujourd'hui comme peintres et sculpteurs. En effet, Bramante, Michel-Ange et Raphaël mettaient l'architecture au sommet de la hiérarchie des arts. Tous trois ont d'ailleurs œuvré sur le même chantier, celui de la basilique Saint-Pierre à Rome, qui constituera un de leurs principaux titres de gloire. L'intérêt de Léonard de Vinci pour l'architecture est bien connu (pour preuves, ses nombreux dessins et, peut-être aussi, la conception de l'escalier du château de Chambord), mais on oublie qu'il fut partagé par d'autres peintres : Piero della Francesca contribua probablement aux plans du palais ducal d'Urbino, tandis que Mantegna élabora sa maison de Padoue selon des proportions dictées par le nombre d'or.



Inventeur

Cette machine futuriste pourrait être l'ancêtre d'un avion à ailes battantes. S'inspirant du mouvement des oiseaux et des chauves-souris, Léonard chercha à faire voler plus lourd que l'air. Un prototype a même peut-être été construit : «Demain, le grand oiseau prendra son envol depuis le Montececere et éblouira le monde», écrivit-il en 1506 dans son Codex sur le vol des oiseaux, conservé à la Biblioteca Reale de Turin. Léonard n'est pas le seul à avoir inventé des mécanismes sophistiqués. Vers 1420, Brunelleschi, l'architecte de la cathédrale de Florence, mit au point une grue tournante avec vis sans fin ; vers 1430, le médecin padouan Giovanni Fontana conçut un chariot automobile dont les quatre roues sont mues par des câbles et des engrenages. Cependant, Léonard fut celui qui alla le plus loin dans la spéculation visionnaire : il eut l'intuition du parachute en toile amidonnée, de la tenue de plongée sous-marine, d'une machine volante à aile rotative...

Les disciplines



F. Bertoli del.

Orfèvre

Né en 1500, l'aventureux Benvenuto Cellini fut contraint de fuir Florence après avoir été impliqué dans une rixe qui laissa un mort. Installé à Rome, il réalisa ce bijou en forme de médaille (ci-dessus, une reproduction sur papier dessinée par Francesco Bartoli en 1729, conservée au British Museum, à Londres) pour son protecteur, le pape Clément VII. Ce dernier fut séduit par sa virtuosité et en fit le graveur officiel de la Monnaie du Vatican. La frappe de pièces et de médailles connaissait alors un fort engouement. Les nombreuses principautés italiennes devaient émettre leur propre monnaie et les seigneurs voyaient là un moyen de célébrer leur puissance. Cela explique que les plus grands artistes s'y adonnèrent, de Pisanello (pour la famille des Este, à Ferrare) à Francesco di Giorgio Martini ou Leone Leoni. Le musée du Bargello, à Florence, conserve un très riche médaillier, dont les plus beaux exemplaires n'ont rien à envier à des sculptures en miniature.



Urbaniste

En 1502, Léonard était au service de César Borgia, qui lui demanda de faire un «audit» de ses fortresses. Ce plan d'Imola (conservé à la Royal Library, à Windsor), ville proche de Bologne, est tenu pour l'un

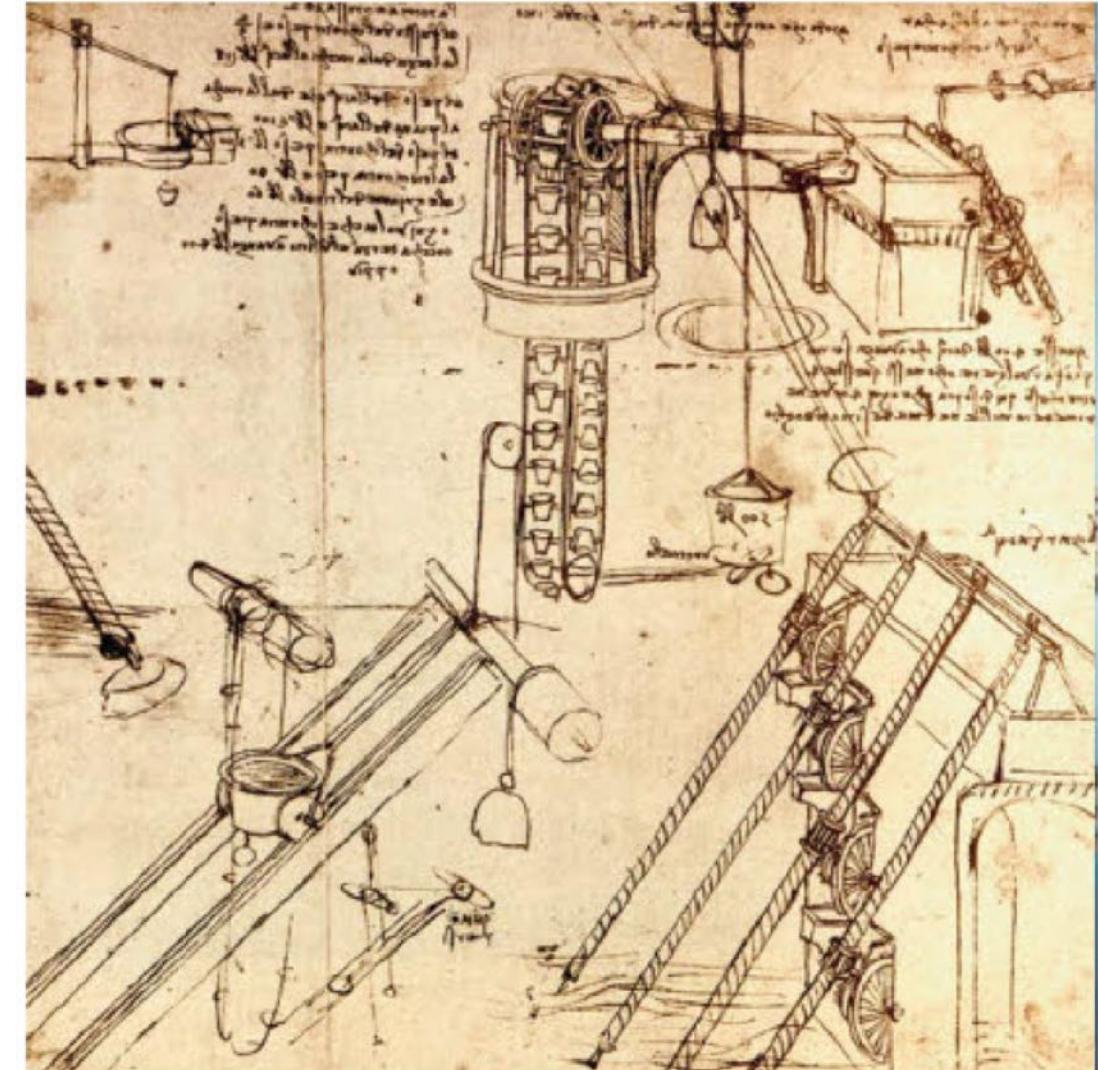
des premiers exemples de planimétrie moderne. Avec la croissance des villes, l'urbanisme était devenu une science à part entière. Les philosophes réfléchissaient au fonctionnement de l'espace public (comme Tommaso Campanella dans «La Cité du soleil»), les artistes lui donnèrent une forme (par exemple, celle de la célèbre «Cité idéale», un panneau anonyme conservé à Urbino). Les projets restèrent souvent à l'état de cartons – c'est le cas de Sforzinda, ville en étoile à huit branches inscrite dans un cercle, imaginée par Filarete (1400-1469), l'architecte des Sforza à Milan –, d'autres furent mis à exécution. Ainsi, Palmanova, fondée par la République de Venise en 1593, est, avec ses neuf bastions en pointe de flèche, le modèle d'une ville imprenable.

Les disciplines

Tes cloches de Santa Croce viennent de sonner l'«Ave Maria» au-dessus de la cité florentine. Le soleil n'est pas levé. Cependant, via dell'Agnolo, on ne chôme pas. Les «garzoni» (jeunes apprentis) s'agitent : l'un mélange du rouge cinabre avec du blanc de Florence, l'autre broie du lapis-lazuli dans un mortier de bronze, un troisième fait chauffer la colle tandis que son voisin, les dents serrées, tente d'achever le pinceau de poils de queue d'écureuil que le maestro souhaite utiliser aujourd'hui. Comment diable l'emmancher dans ce bois de châtaignier ? Où est le tamis ? Où est la cire ? Qui a pris l'huile de lin ? Le brouhaha est permanent. Ce n'est qu'un matin banal dans l'atelier le plus important de Florence. Aucun des apprentis, parmi lesquels on compte un nouveau venu, un dénommé Leonardo fraîchement débarqué de sa campagne de Vinci, n'est prêt à risquer sa place pour une tâche mal effectuée. On grignote un pain chaud, une «pagnotta», on siffle un verre de vernaccia, le vin nouveau. «Arriva il maestro, arriva il maestro !» L'avertissement fuse, on lâche le pain et le vin. Verrocchio entre...

UN MÉDAILLEUR SIENNOIS EST APPELÉ À TRAVAILLER SUR LES MURAILLES DE NAPLES

La réalité ne devait pas être très éloignée de cette description pittoresque. A Florence, au milieu du XV^e siècle, les ateliers des artistes en vue étaient des PME qui ne connaissaient pas la crise. Le patron était un homme à tout faire, qui coordonnait l'activité de son équipe sur plusieurs chantiers simultanés : fresques et tableaux d'autel, sculptures et bas-reliefs en bronze, mais aussi coffres de mariage ou simples étendards. «La structure des "botteghe", les ateliers, était pyramidale, explique Claudio Giorgione, conservateur au Museo Vinci à Milan et commissaire de l'exposition "Léonard, dessins, projets et machines", à la Cité des sciences de Paris. Le maître était entouré de ses assistants de confiance puis, au niveau inférieur, des "garzoni". Dans cette espèce de grande famille, ceux-ci apprenaient sur le tas et étaient progressivement autorisés, en fonction de leur talent, à contribuer à une peinture ou à une sculpture, en dessinant un habit ou en peaufinant un relief.» C'est dans cette



ambiance que Vinci croise Botticelli, Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, et qu'il est amené à approcher différentes disciplines.

A la tête de cette bottega se trouve donc Andrea del Verrocchio. Est-il un artiste ? Difficile à dire car, à l'époque, le mot n'existe pas tout à fait. Au XVI^e siècle, Giorgio Vasari, auteur des «Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes», le qualifie de «sculpteur florentin» après avoir rappelé qu'il a débuté comme orfèvre. Puis il dresse la liste de ses autres compétences : graveur, peintre et musicien. Tout jeune, son bas-relief en argent pour l'autel du baptistère de Florence avait suscité une telle admiration que le pape Sixte IV l'invita. A Rome, frappé par la statue équestre de Marc Aurèle, chef-d'œuvre antique, Verrocchio abandonna l'orfèvrerie pour devenir sculpteur. Il excella ensuite dans la peinture puis, passionné de géométrie, se consacra à l'architecture. Cet itinéraire en rebonds est emblématique du créateur de la Renaissance, avide de connaissance et de gloire, qui passe sans complexe d'une discipline à l'autre.

Loin d'être une anomalie, le cas de Verrocchio devint peu à peu la norme. Les fouilles sur le Forum, les traductions de classiques grecs et latins ont inspiré les intellectuels : il s'agit de retrouver une grandeur et une harmonie perdues, dont le principe était la beauté, et l'unité de mesure, l'homme. La perspective a donné du relief au monde et, l'expression du relief, c'est aussi l'architecture ! Ainsi l'artiste peut-il s'entraîner en dessinant des villes idéales aux perspectives parfaites. L'architecture se concrétise dans les palais que se font construire les patriciens et les nobles enrichis (à Florence, la liste est interminable : Medici-Riccardi, Ruccellai, Pitti, Strozzi, Tornabuoni), dans les sanctuaires que les confraternités et les corporations élèvent dans un climat de concurrence permanente (la basilique Saint-Pierre, à Rome, ne voit-elle pas se succéder Bramante, Raphaël et Michel-Ange aux commandes ?) et dans les ouvrages de fortification militaire et de génie civil. Le médailleur et peintre Francesco di Giorgio Martini, entré dans les grâces de Frédéric III de Montefeltre, le seigneur des Marches, en Italie centrale, devient, du jour au lendemain, son architecte de prédilection et lui érige une dizaine de forteresses. Appelé à travailler sur les murailles de Naples ou dans les cités côtières des Pouilles, il reste toutefois fidèle à sa ville de Sienne, ne ressentant nulle honte à en moderniser les aqueducs souterrains.



Hydraulicien

Le système des canaux de la région de Milan (ci-contre, un pont sur le Naviglio Grande), dont le premier tronçon remonte à la fin du XII^e siècle, a connu un développement au XV^e siècle, sous Francesco Sforza. C'est alors que Léonard de Vinci étudia le prolongement du réseau jusqu'au lac de Côme. Ce projet ne sera jamais réalisé mais quelques dessins, comme ceux de son «*Codex Atlanticus*», carnet de croquis conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, témoignent de ce travail.

Avec Léonard de Vinci, on change encore d'échelle : l'artiste «universel» de la Renaissance est devenu un architecte-ingénieur. Il invente et dessine des arbalètes géantes, des escaliers à double vis, des vaisseaux volants. Son obsession le pousse à explorer la structure du vivant, une autre forme d'architecture convoquant les savoirs en des arborescences infinies : la botanique, l'anatomie, la zoologie, la mécanique, la dynamique... Que de chemin parcouru depuis le Moyen Age ! Le créateur obéissait alors aux ordres de son commanditaire. Simple manuel, il était méprisé par les praticiens des arts libéraux, qui s'adonnaient aux disciplines nobles : la grammaire, la rhétorique ou la dialectique. Il ne fréquentait que les gens de sa corporation.

LES PLUS EN VOGUE FONT DU «MARKETING» POUR SÉDUIRE LEURS CLIENTS

Au temps de Verrocchio et de Cosme de Médicis, ce fossé a été largement comblé. L'artiste n'est plus un subordonné. Il a des amis et des appuis dans les hautes classes, des biens immobiliers, des domestiques. Cependant, sa «libération» n'est pas complète car il ne bénéficie pas encore de l'éducation dispensée aux hommes de loi et aux rhéteurs. Et plutôt que de laisser errer son inspiration, il continue de répondre à des commandes, lié par des contrats. Ceux-ci stipulent la date des travaux, le nombre de personnages à peindre, leur tenue, la position des saints en cas d'œuvre pieuse, la dimension du retable ou de la fresque, parfois rémunérée au mètre comme un vulgaire coupon de tissu. Mais en Italie, l'émergence d'une bourgeoisie citadine aux XIV^e et XV^e siècles provoque un appétit pour les décors, le mobilier, les portraits de famille, les médailles et les miniatures. A l'exemple des évêques et des princes, qui avaient l'habitude de monopoliser les commandes, cette classe émergente d'édiles, de banquiers, de marchands, entend affirmer sa réussite par le faste de ses demeures et la richesse de ses collections. Pour y répondre, les artistes en vogue doivent faire ce que l'on appellera aujourd'hui du lobbying pour obtenir les commandes, du marketing pour convaincre leurs clients, enfin tiennent une comptabilité pour régler leurs employés et leurs matériaux. Ils doivent aussi être cultivés, ce qui est une exigence nouvelle. «Dans son «*De*

Pictura», Leon Battista Alberti affirme que l'artiste doit posséder une culture complète pour tenir son rang dans la cité, rappelle Edouard Pommier, historien d'art. Il lui faut maîtriser les sciences exactes, la géométrie et l'anatomie, afin de retranscrire le monde extérieur, de même que l'histoire et la littérature pour composer des sujets tirés de la mythologie.»

En s'élevant dans la hiérarchie sociale, l'artiste acquiert aussi de la respectabilité. Au milieu du XV^e siècle, des intellectuels proposent même l'équivalence, impensable un siècle plus tôt, entre arts libéraux (grammaire, rhétorique, dialectique, etc.) et arts plastiques. La publication dans la décennie 1470 de la première biographie d'artiste, consacrée au peintre et architecte Brunelleschi, en est l'illustration. Jusqu'alors, les seuls ouvrages de ce genre étaient ceux consacrés à des prélats ou des condottieres. Fait impensable : certains artistes se permettent de tenir tête à leurs clients. «En 1499, Vinci passe à Mantoue où Isabelle d'Este, une des femmes les plus puissantes de son époque, veut lui commander un portrait, explique Claudio Giorgione, le conservateur milanais. Tout comme Giovanni Bellini face à une requête comparable (elle demandait une peinture allégorique), Léonard s'y refuse.» Tous deux sont déjà des peintres «modernes», dans le sens où ils ne consentent plus à ce que leur création soit conditionnée par les caprices d'un client. Léonard le martèle : la peinture est «chose mentale», trop importante pour se plier à des intérêts matériels. Et il le prouve en peignant «La Cène» : un chantier interminable qui, de 1494 à 1498, use les nerfs des dominicains de Santa Maria delle Grazie, à Milan. A croire qu'il n'a pas de comptes à rendre. C'est que Léonard a parachevé la révolution de l'artiste : il n'a plus de maître, il est son propre maître.

Mais cet artiste trop sérieux n'est-il pas condamné, comme les alchimistes du Moyen Age, à se perdre dans une quête sans fin ? Un soir, Andrea del Sarto, le «père» de l'autoprotrait, apporte à ses amis une version toute personnelle et fantaisiste du baptistère de Florence. Un prodige octogonal : le dallage est en gélatine, l'abside, en pâte d'amande, les chapiteaux, en parmesan, les corniches, en pâte à sucre, les colonnes, en saucisson. Quant au lutrin qui se trouve à l'intérieur, c'est un rôti de veau, la partition, des lasagnes, les notes, des grains de poivre. L'artiste de la Renaissance, c'est aussi cela : un homme-orchestre. ■

V TOUS LES VINCI DU MONDE

DEUX DIZAINES DE PEINTURES L'ONT IMPOSÉ COMME UN MAÎTRE INCONTESTABLE

Il n'existe que dix-neuf peintures de Léonard de Vinci. Ou peut-être vingt-trois, si la poignée de tableaux pour lesquels sa paternité est débattue parvenaient finalement à mettre les experts d'accord. Combien en avait-il peint au total ? Combien ont été perdus en cinq siècles, tel «Léda et le Cygne», propriété de François I^e mystérieusement disparue des inventaires royaux en 1692 ? Combien pourraient ressurgir d'un grenier poussiéreux ? Apparemment pas tant que cela. Car, pour le plus grand artiste de tous les temps, la peinture n'était qu'une activité annexe. Au grand dam de ses commanditaires, il était toujours prompt à lâcher ses pinceaux pour remplir ses carnets : 50 000 pages de notes et de dessins qui témoignaient de sa passion pour la botanique, l'optique, l'architecture, les machines de guerre ou encore l'étude du vol des oiseaux. Et lorsqu'il daignait se remettre à l'ouvrage, il était d'un perfectionnisme tel qu'il lui fallait jusqu'à plusieurs dizaines d'années pour peaufiner un tableau. La totalité de son œuvre peint pourrait donc tenir dans une seule salle de musée.

PAR ANNE CANTIN

Dans ce tableau signé Verrocchio, le jeune Léonard (22 ans environ) a peint la tête de l'ange de profil. Selon la légende, se sentant surpassé, son maître n'aurait plus jamais touché un pinceau.

Verrocchio, «Le Baptême du Christ», 1468-77, 180 x 152 cm, Galleria degli Uffizi, Florence, Italie.





SES COUPS D'ESSAI

Les expérimentations d'un disciple en révolte

Sur l'un des feuillets destinés au traité de peinture qu'il projetait de publier, Léonard de Vinci écrivit : «Je dis aux peintres que personne ne doit jamais imiter la manière d'un autre.» Un principe qu'il appliqua dès son apprentissage. Il est impossible de dater précisément les trois tableaux que nous vous présentons ici, mais les experts s'accordent sur le fait qu'ils furent exécutés alors qu'il venait tout juste de devenir un peintre indépendant. L'atelier de Verrocchio, où il officiait, imposait à l'école florentine un nouveau goût porté par les disciples les plus en vue (Botticelli et Ghirlandaio) : trait élégant et visible, rendu brillant, personnages aux gestes presque figés. Une peinture très décorative contre laquelle Vinci s'est rebellé. Dans «La Madone à l'œillet» (en bas à droite), le paysage est non pas décrit selon les règles de la perspective linéaire développées à Florence, mais selon celles de la perspective atmosphérique utilisée par les peintres flamands (l'idée de profondeur est donnée par les couleurs et les contours qui s'atténuent à mesure que l'on s'approche de l'horizon). Et, bien qu'elle soit dans un triste état (restaurations maladroites, couches de vernis trop épaisses qui ont fait disparaître les dents de la Vierge), sa «Madone Benois» (en bas, à gauche) prouve qu'il a travaillé la spontanéité des visages et de la gestuelle au détriment de la grâce chère à Botticelli. Enfin, dans «L'Annonciation» (ci-contre), il expérimente le sfumato (effet vaporeux qui donne au sujet des contours imprécis) et décrit les fleurs du pré avec la science d'un botaniste, deux composantes de son futur style.



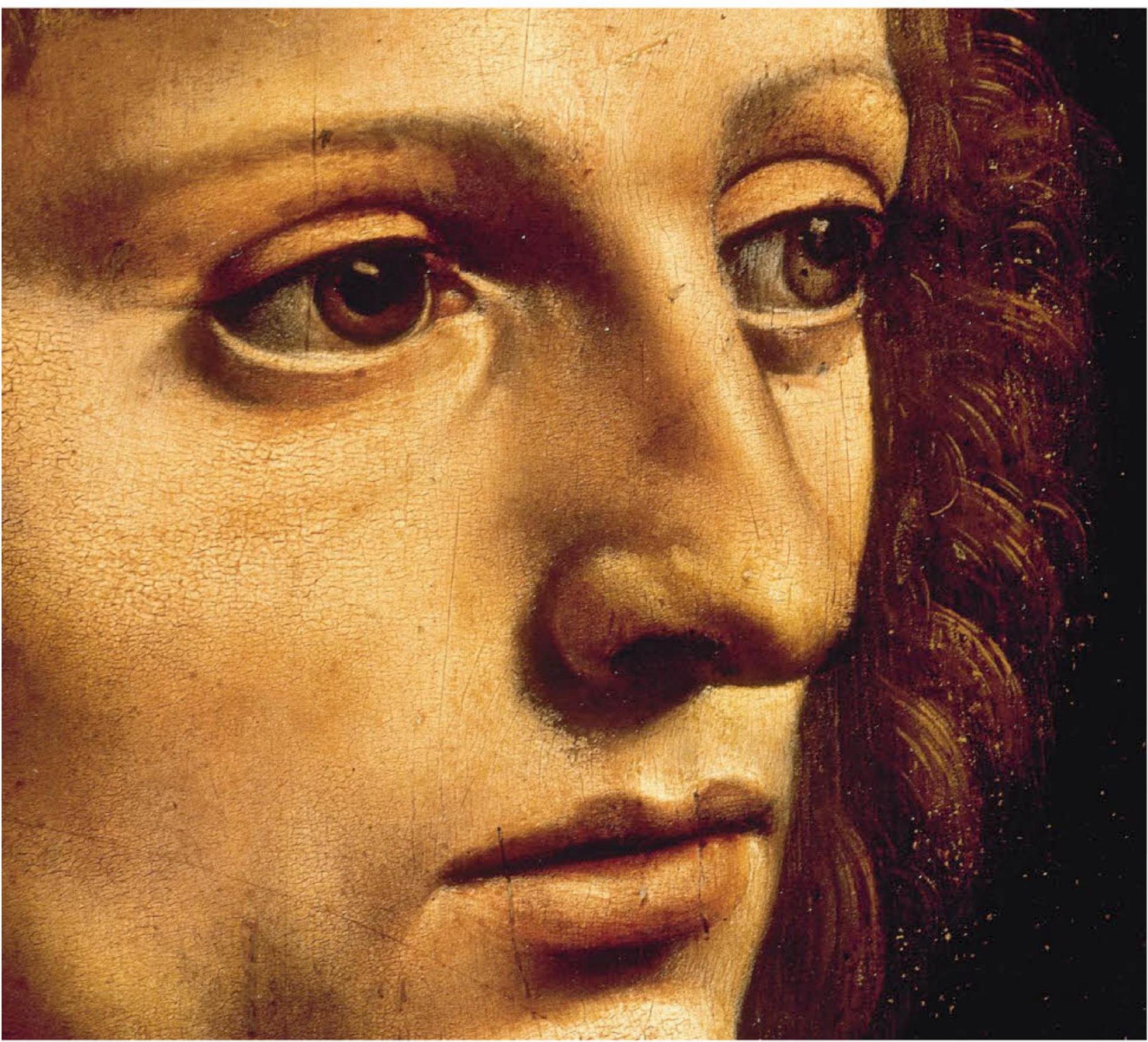
«L'Annonciation», vers 1472-6,
100 x 221,5 cm, Galleria degli Uffizi,
Florence, Italie (ill. ci-dessus).

«Madone à l'œillet», vers 1477-
8, 62 x 48,5 cm, Alte
Pinakothek, Munich, Allemagne.

«Madone Benois»,
vers 1481, 48 x 31 cm,
musée de l'Ermitage, Saint-
Pétersbourg, Russie.



Le maestro



SON SEUL PORTRAIT D'HOMME

Le subtil mouvement de visage qui réveilla Milan

Longtemps, on a cru que ce tableau n'était pas de Léonard de Vinci. Pas assez raffiné, inhabituellement figé, trop contrasté, argumentaient les critiques. Comme la plupart des peintures du maître, ce portrait n'est pas fini, et c'est ce qui lui donne son aspect un peu «rustique». Par exemple, les deux revers marron du manteau, badigeonnés à la va-vite par un pinceau grossier, n'ont jamais dépassé le stade de la sous-couche. En fait, seul le visage est achevé. Sûrement parce que c'est cela qui intéressait l'artiste. La cascade de cheveux aux reflets ondulants, l'impression que l'action a été suspendue le temps que le spectateur contemple le tableau (le sujet est sur le point d'ouvrir les lèvres ou vient juste de les fermer), les yeux légèrement humides et parfaitement sphériques, enfin le travail minutieux des ombres (au coin des paupières inférieures, autour de la narine et sous les lèvres), toutes ces caractéristiques sont typiques du travail de Vinci sur la figure humaine. Et ont – en autres – convaincu les experts qu'ils étaient bien face à l'une de ses œuvres. Malgré cela, elle reste bien mystérieuse (il n'existe aucune documentation datant du vivant de l'artiste à son sujet : lettre de commande, dessin préparatoire...) L'identité du personnage, par exemple, n'a pas pu être établie. On a supposé qu'il s'agissait du duc de Milan (ville où Léonard résidait quand il a peint ce portrait) et même d'une femme ! Avant de découvrir, en 1905, cachés sous des repeints, une main tenant une feuille de musique... Désormais surnommé «Le Musicien», le tableau intéresse davantage les historiens d'art pour la petite révolution qu'il provoqua dans l'art milanais. Avant que le Florentin ne présente ce visage songeur (aux alentours de 1486), les peintres lombards ne concevaient les portraits que de profil. Un héritage des médailles romaines qui avait l'avantage de ne pas montrer le regard des puissants, donc d'entretenir une distance avec le peuple. Mais à la suite de Vinci, ils présentèrent leurs sujets de trois quarts. Les seigneurs et bourgeois milanais y gagnèrent un regard, donc une âme.



«Le Musicien», vers 1486-7, 44 x 32 cm,
Pinacoteca Ambrosiana, Milan, Italie (ill. ci-dessus).



SES ÉGÉRIES

Surprises et mystères des drôles de dames

Elles sont quatre à avoir été peintes par Léonard : «La Dame à l'hermine», «La Belle Ferronneuse», «Ginevra de Benci»... et enfin l'inénarrable «Joconde» (voir page suivante). La première n'a rien de mystérieux. Le modèle a toujours été connu : il s'agit de Cecilia Gallerani, adolescente de 14 ou 15 ans et maîtresse en titre du duc de Milan, Ludovic Sforza. Même la présence de l'animal qu'elle caresse est expliquée : il s'agit d'une hermine, double allusion au nom de la jeune femme («galay», en grec, signifie «hermine») et à son amant (le duc avait été décoré de l'ordre de l'hermine par le roi de Naples). Son attribution à Léonard non plus n'a jamais fait aucun doute. Et comme pour mieux attester cette paternité, en 2007, des empreintes digitales du maître ont été retrouvées sur son décolleté (il avait l'habitude d'utiliser ses doigts pour simuler un grain de peau). Peinte, trois à cinq ans plus tard, mais sur

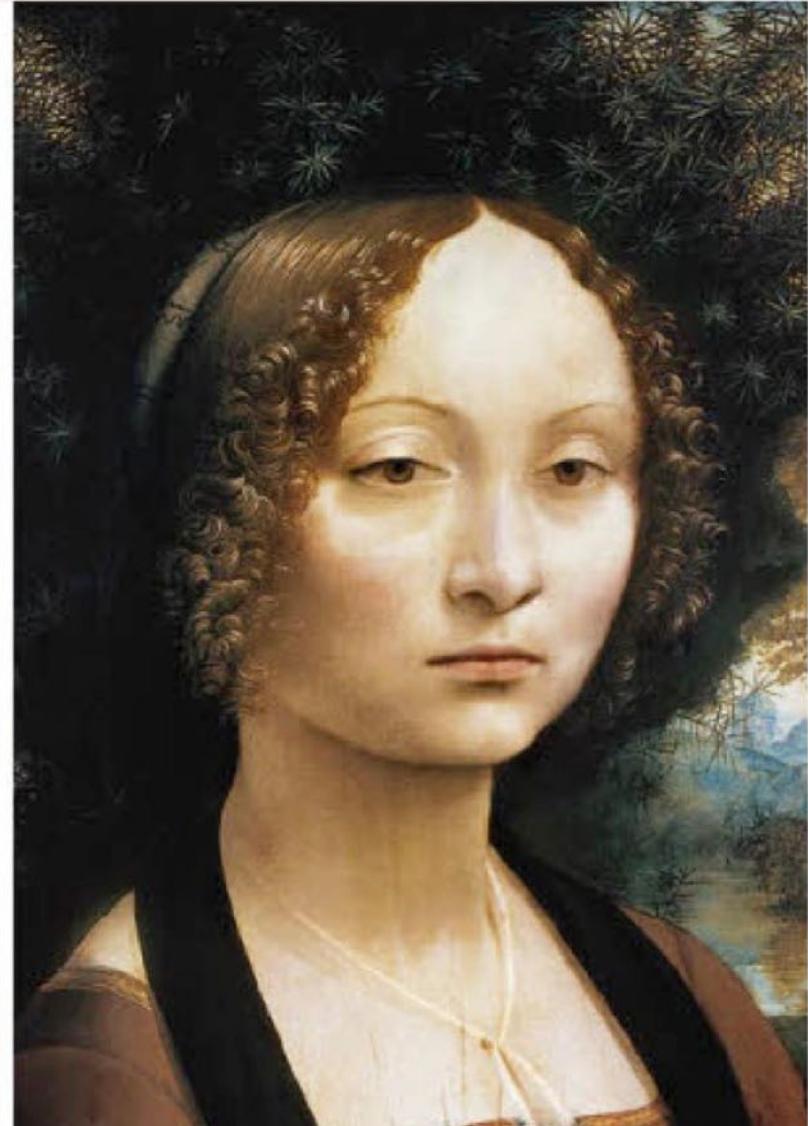
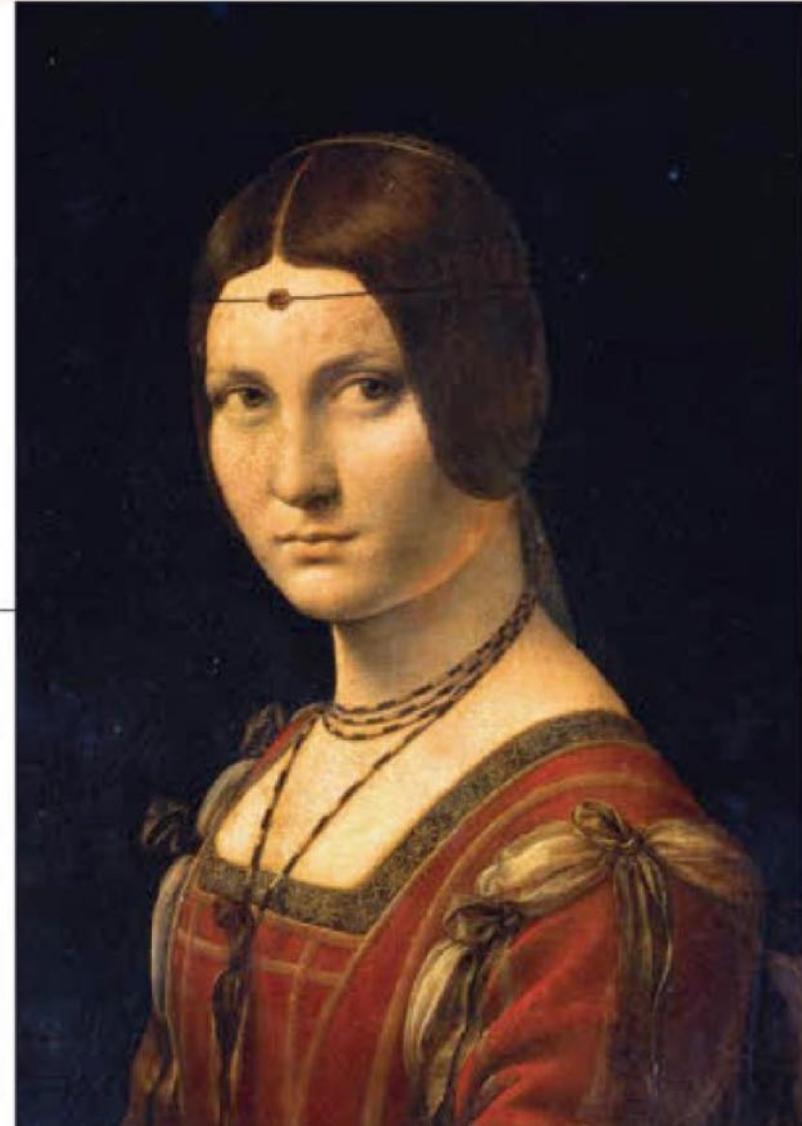
un panneau issu du même arbre, «La Belle Ferronneuse» a une tout autre histoire. Impossible de déterminer qui elle est. Seule chose certaine : ce n'est pas... la Ferronneuse. On l'a assimilée par erreur à cette maîtresse de François I^e lors d'un inventaire au Louvre en 1709. La dernière théorie en date est qu'il s'agirait de Béatrice d'Este, même si l'épouse légitime du souverain de Milan apparaît très différente sur ses effigies officielles. Plusieurs éléments rendent l'identification difficile : lorsqu'il l'a peinte, Léonard avait renoncé à représenter la beauté réelle et cherchait une beauté parfaite (il avait donc sûrement idéalisé les traits de son sujet) et pour ne rien arranger, une main anonyme a escamoté une partie de la mâchoire droite de la jeune femme et recouvert son oreille gauche en agrandissant sa coiffure. La troisième dame, enfin, a un nom, il s'agit de Ginevra de Benci, issue de la haute société florentine. Mais c'est sur le commanditaire de son portrait que porte le mystère : s'agissait-il d'un de ses parents ou de son amoureux platonique, l'ambassadeur de Venise à Florence ? Récemment, des analyses aux infrarouges ont révélé, cachée sous la peinture, la devise du galant vénitien...



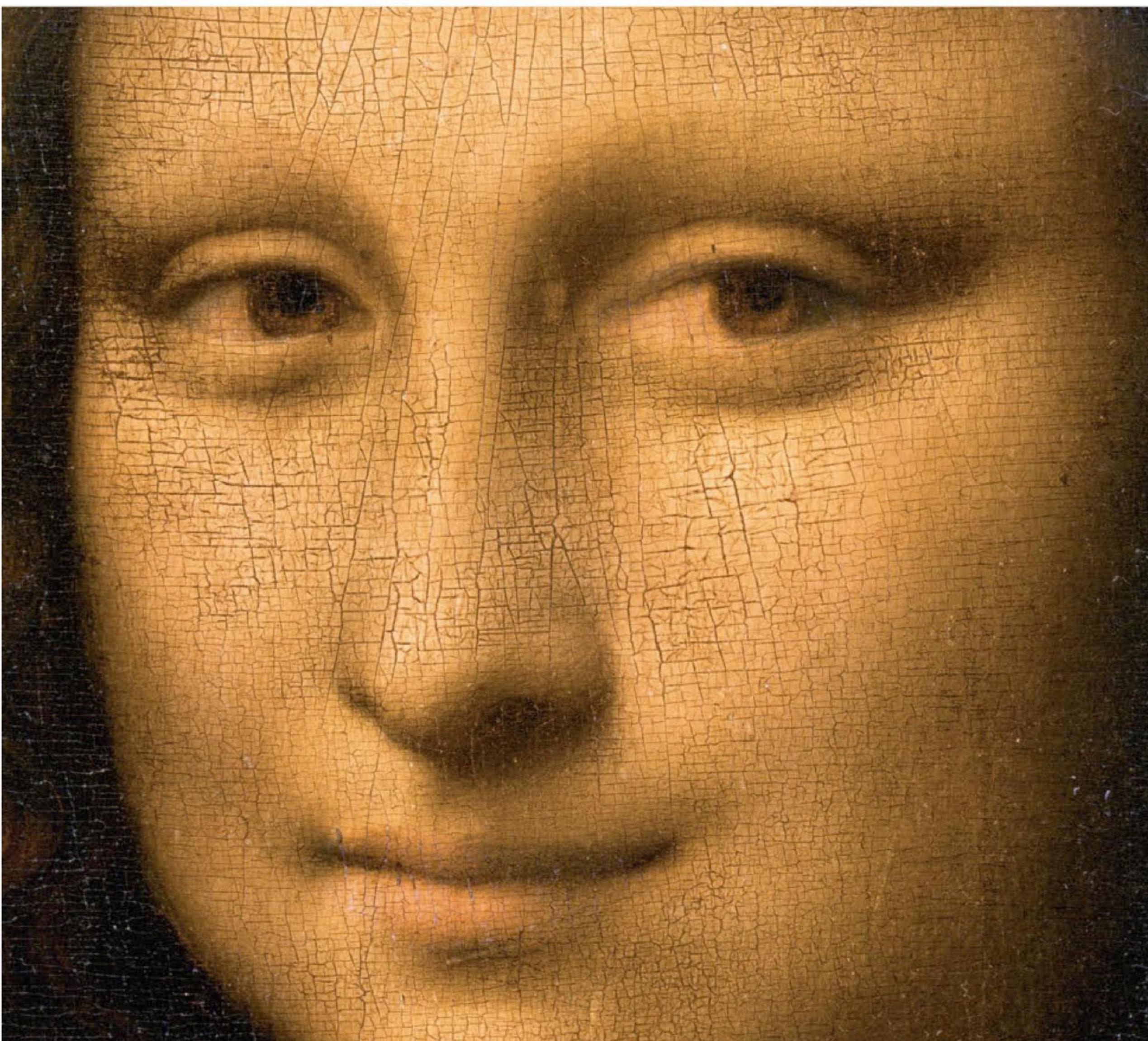
«La Dame à l'hermine», vers 1489-90, 54,8 x 40,3 cm, fondation Czartoryski, Cracovie, Pologne (ill. ci-dessus).

«La Belle Ferronneuse», vers 1493-4, 63 x 45 cm, musée du Louvre, Paris, France.

«Ginevra de Benci», vers 1474, 38,1 x 37 cm, National Gallery of Art, Washington, Etats-Unis.



Le maestro



LA SUPERSTAR

Une voyageuse devenue icône internationale

«La Joconde» n'est plus une œuvre d'art : c'est un objet de culte. Chaque jour, 20 000 visiteurs viennent l'adorer. Depuis Buenos Aires, Shenzhen ou Odessa, touristes un peu distraits ou férus d'art, ils arrivent pour lui faire face. Au final, la majorité passe davantage de temps à lui tourner le dos. Allez, une petite photo avec Mona Lisa en format timbre-poste ! Dire qu'elle aussi fut une grande voyageuse... Léonard lui donna naissance à Florence en 1503. Puis, il l'a emportée partout où on le priait d'aller : Milan, Venise, Rome. En 1516, elle a même traversé les Alpes, à dos de mulet, direction le manoir de Cloux, à Amboise. Balotée par son créateur, elle connut, après sa mort en 1519, le sort vagabond des œuvres des collections royales de France. Installée au château de Fontainebleau par François I^e, elle fut invitée par Louis XIV à rejoindre Paris, au Louvre, qui était encore un palais, puis aux Tuileries. Ensuite, ce fut le château de Versailles, où elle resta confinée jusqu'en 1797, jugée pas assez précieuse pour participer, quatre ans plus tôt, à l'exposition inaugurale du musée du Louvre.

Et quand elle y pénétra enfin, elle en fut temporairement délogée par Napoléon (pour décorer la chambre de Joséphine), puis par les guerres. Devenue trésor national à protéger coûte que coûte, elle connut les souterrains de l'Arsenal de Brest en 1870, Bordeaux puis Toulouse entre 1914 et 1918, et la période 1939-1945 ne fut pour elle qu'une longue errance : Chambord, Amboise, Loc-Dieu, Montauban, mais aussi villages du Quercy, du Lot et des Causses. Sans oublier l'escapade à laquelle elle doit le plus sa célébrité : le 21 août 1911, elle fut volée. Un scandale. Le directeur du Louvre en démissionna. Même le poète Apollinaire (emprisonné plusieurs jours) et le peintre Picasso (longuement interrogé) furent soupçonnés. En fait, la belle passa deux ans à Paris, sous le lit de son ravisseur, un vitrier italien. Puis, après un petit aller-retour à Florence, où le voleur tenta de la revendre - et fut arrêté -, elle regagna le Louvre, qui n'a cessé, depuis lors, de renforcer sa sécurité. Aujourd'hui elle contemple ses admirateurs derrière plusieurs centimètres de vitre blindée.



«Portrait de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo», vers 1503-19, 77 x 53 cm, musée du Louvre, Paris, France (ill. ci-dessus).

SON DOUBLON

Entre ces deux œuvres, un ange a été remis à sa place

Pour quelle raison Léonard aurait-il réalisé deux peintures quasi identiques ? La question intrigue les historiens depuis le XIX^e siècle. Ce génie universel et versatile qui se lassait si facilement d'un seul tableau nous aurait en effet laissé deux «Vierge aux Rochers». La première version (ci-dessous et p. de droite) a été terminée en deux ans «à peine». En revanche, l'artiste a mis dix-sept ans à livrer la seconde (en bas de page). Pourquoi ce deuxième et fastidieux chantier ? Selon l'hypothèse la plus probable, la confrérie qui avait commandé le retable, horrifiée par le premier opus, aurait demandé à Vinci de revoir sa copie. Ce qu'on trouvait presque sacrilège ? Dans cette mise en scène de la rencontre du Christ enfant avec son cousin Jean (à l'extrême gauche du tableau), le peintre avait placé ce dernier au centre de l'attention. Situé plus haut que Jésus, le futur saint Jean Baptiste est coiffé par la main protectrice de la Vierge et montré du doigt par l'ange, qui, de ce geste, coupe toute relation entre la mère et le fils. L'ange invite aussi par son regard le spectateur à observer Jean. Du coup, dans la seconde version, la main de l'ange a disparu et ce dernier regarde désormais dans le vague. Mais ce ne sont pas les seuls changements : le style est différent. Ce qui a amené de nombreux experts à conclure qu'il n'y avait pas deux «Vierge aux rochers» de Vinci, puisqu'ils pensaient que la seconde était une œuvre d'atelier, c'est-à-dire exécutée par des assistants d'après un dessin du maître. Hypothèse contredite récemment : une restauration a montré plusieurs repentirs. Les épaules de la Vierge ont, par exemple, été repositionnées deux fois. Or, quand on calque un dessin, on ne tâtonne pas ainsi. On sait aussi désormais que la confrérie a insisté pour que Vinci revienne à Milan afin de terminer son tableau (alors que, si c'était une œuvre d'atelier, un assistant aurait pu le faire à sa place). Enfin, le changement stylistique s'explique parce que l'ambition de l'artiste avait évolué entre les deux époques. D'abord soucieux d'imiter à la perfection la nature, il s'était finalement tourné vers une quête de beauté idéale.



«La Vierge aux rochers»,
1483-vers 1485, 199 x 122 cm,
musée du Louvre, Paris, France
(ill. ci-dessus).

«La Vierge aux rochers»,
terminée en 1508,
189,5 x 120 cm, The National
Gallery, Londres, Royaume-Uni.

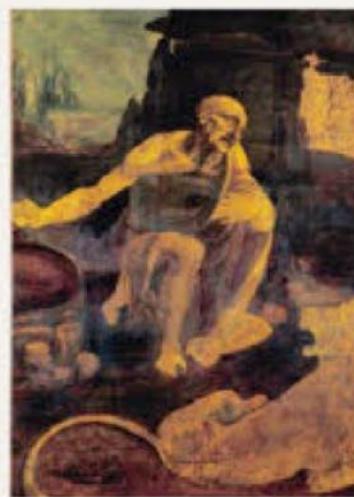




SES INACHEVÉS

Les témoins d'un caractère entier et angoissé

Presque toutes les peintures de Léonard sont incomplètes. Mais ces trois-là le sont davantage que les autres. Instabilité, découragement, difficulté à terminer ce qu'il avait entrepris... A commencer par Freud, qui lui consacra un essai (*«Le Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci»*, éd. Gallimard), le cas Vinci a passionné les psychanalystes. Et, bien souvent, exaspéré ses commanditaires. «Ses expériences mathématiques l'ont tellement détourné de la peinture qu'il ne peut plus supporter le pinceau», écrivit Fra Pietro di Nuvolaria à la duchesse de Mantoue, dont il était le représentant à Florence. La dame se plaignait de n'avoir aucune nouvelle de son portrait. Le maestro avait alors mieux à faire qu'à peindre. Le cas de *«L'Adoration des Mages»* (ci-dessous, à g.) est moins clair. Pourquoi, après avoir consacré un an à structurer une scène aussi complexe, le peintre l'a-t-il abandonnée ? Parce que son traitement du sujet a déplu aux moines qui l'avaient commissionné ? Les scènes de bataille de l'arrière-plan étaient en effet pour le moins iconoclastes. Ou bien par pur dépit ? Cette année-là (1482), tous les grands peintres florentins ont été envoyés décorer la chapelle Sixtine, à une notable exception : Léonard qui, furieux, quitta sa ville. Quelle que soit la raison, ces inachevés sont précieux. Le *«Saint Jérôme»* (ci-contre) montre comment Vinci rendait compte des volumes sans traits apparents. Dans sa main à peine ébauchée, on voit le dessin préparatoire esquissé d'un pinceau discret, puis recouvert d'une sous-couche protectrice. Son cou révèle le travail des ombres avant la pose du glacis (huile très peu concentrée en pigments). Heureusement que ce tableau n'a pas été terminé par un autre, comme *«La Madone au fuseau»* (ci-dessous, à d.), massacrée par une main anonyme qui l'a inscrite dans un paysage grossier ne respectant même pas la perspective induite par les personnages. Son propriétaire, Florimont Robertet, secrétaire d'Etat de Louis XII, avait dû perdre patience...



«Saint Jérôme»,
vers 1488-90, 103 x 75 cm,
Musée Vaticani, Vatican
(ill. ci-dessus).

«L'Adoration des Mages»,
vers. 1480-2, 243 x 246 cm,
Galleria degli Uffizi, Florence, Italie.

«La Vierge au fuseau»,
après 1499, 48,9 x 36,8 cm,
coll. privée, en dépôt
aux National Galleries
of Scotland, Edimbourg,
Royaume-Uni.



SON GRAND GÂCHIS

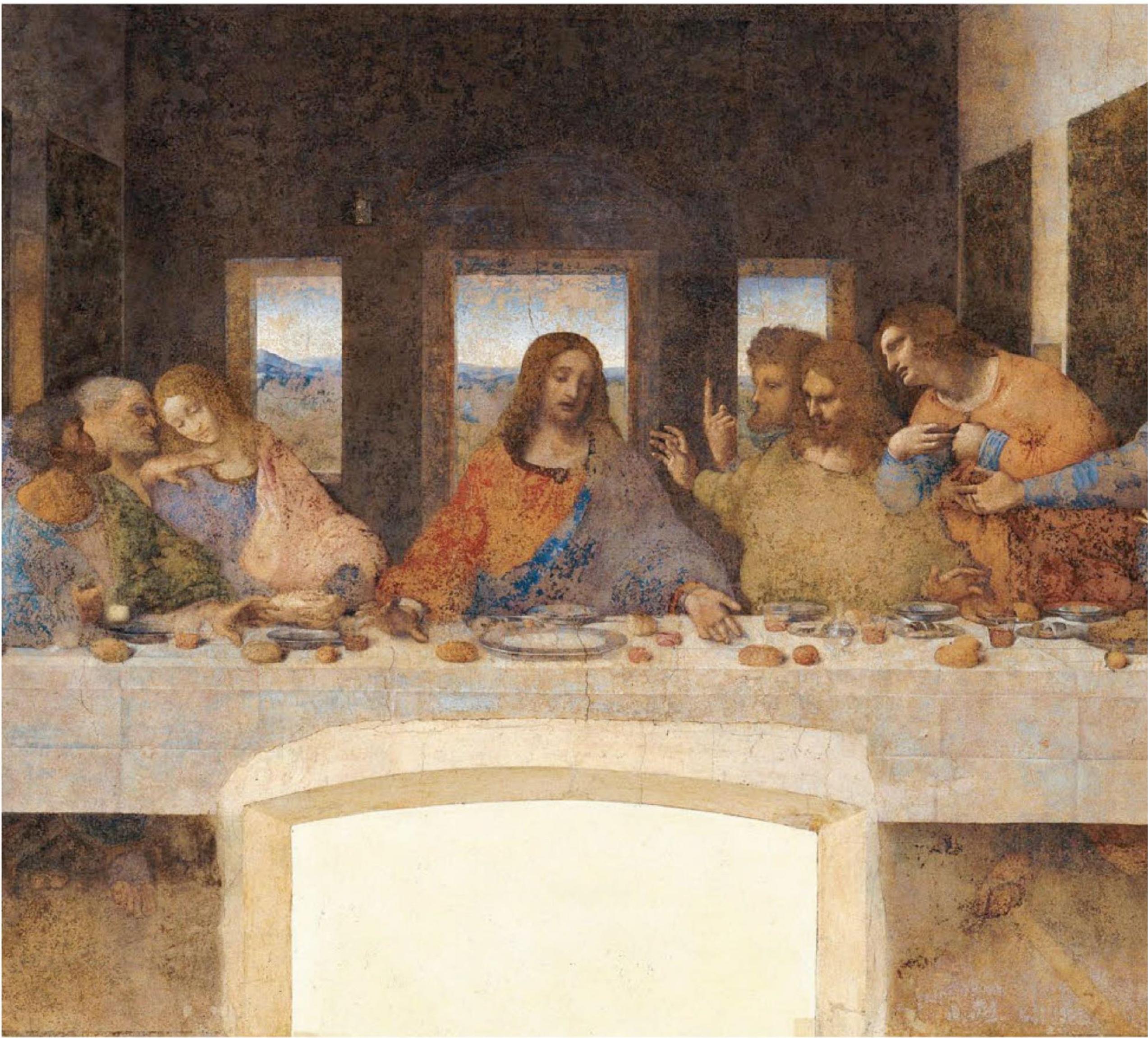
Victime d'une expérience qui tourne mal

C'est, après «La Joconde», l'œuvre la plus célèbre de Léonard de Vinci. Mais aussi la plus abîmée. Pour une fois, ce ne sont ni les restaurations maladroites ni un séjour prolongé dans une cave humide (comme pour «L'Adoration des Mages») qui sont en cause. «La Cène» est dans un piètre état parce que Vinci détestait cette fresque. La technique qui imposait de finir ce qu'on avait programmé en une journée et qui n'autorisait pas les retouches (dès lors que l'enduit était sec, elles se voyaient) était un cauchemar pour lui. Cet éternel insatisfait se faisait un devoir de changer à plusieurs reprises la position d'une main ou l'orientation d'un visage ! Ce pointilleux adorait travailler la subtilité et la transparence des couleurs par juxtaposition de touches de glacis à l'huile : jusqu'à quarante au même endroit, de un à deux micromillimètres d'épaisseur chacune ! Bref, ce que lui demandait son seigneur, le duc de Milan, était inconcevable. Alors il inventa une mixture censée lui permettre les indispensables retouches, que les experts n'ont pas encore pu identifier. Lia-t-il les pigments à la cire, à l'huile, à la résine, à

l'oeuf ? Peu importe, le résultat fut catastrophique. Amorcée en 1492, la fresque fut livrée début 1498 (une des rares commandes qu'il honora entièrement) et, vingt ans plus tard, elle était déjà fichue. Malgré cela elle suscita - et suscite toujours - une admiration unanime. Fort heureusement, le maître avait l'habitude de faire faire plusieurs copies par ses élèves pendant qu'il travaillait à une œuvre, ce qui lui permettait de retrouver un état précédent s'il n'était pas satisfait des derniers changements apportés. Ces tableaux (notamment celui de Giampietrino conservé dans la chapelle du Magdalen College à Oxford) permettent d'apprécier l'intention de Léonard, son sens de la dramaturgie et, surtout, son travail sur les expressions des visages, à jamais disparues des murs du couvent de Santa Maria delle Grazie.



«La Cène», 1492-8, 460 x 880 cm, Santa Maria delle Grazie, Milan, Italie (ill. ci-dessus).



SES DERNIERS CHEFS-D'ŒUVRE

Toujours inventifs et retouchés en permanence

Il mentait, volait et mettait la pagaille dans l'atelier. Piètre apprenti, amant probable et modèle occasionnel, il partagea la vie de Vinci pendant trente ans. Salai, le petit diable, tel que le surnomma Léonard, n'en prêta pas moins son visage à saint Jean Baptiste (en bas à gauche). Dans ce tableau, l'artiste s'est montré une nouvelle fois totalement novateur : il l'a conçu comme un portrait de jeune homme alors que le prophète était d'ordinaire transposé dans un décor désertique, sous les traits d'un enfant ou d'un vieillard. Léonard emporta ce panneau de noyer en France et le retoucha jusqu'à sa mort, en 1519. C'est donc l'un de ses derniers tableaux, au même titre que la «Sainte Anne» (en bas, à droite). Cette composition triangulaire dans laquelle s'entrelacent la Vierge, sa mère et l'Enfant Jésus a occupé le peintre pendant vingt ans. Les recherches entreprises à l'occasion de sa restauration entre 2002 et 2012 (étude des dessins préparatoires, analyse aux infrarouges, etc.) ont mis au jour les questions qu'il s'est posées lors de cette longue genèse : allait-il accompagner le Christ d'un agneau, symbole de son sacrifice, ou de saint Jean Baptiste, chargé d'annoncer sa venue ? Quelle était l'attitude la plus adéquate pour les deux femmes ? La Vierge devait-elle accepter le destin de son fils ou bien chercher à le retenir ? Sainte Anne devait-elle rassurer sa fille ou agir en simple spectatrice ? Un subtil travail de réglage... Enfin, le tableau que nous vous présentons ci-contre est le dernier à avoir été retrouvé et authentifié comme un Vinci (en 2011). Sale, abîmé, défiguré par des restaurations datant probablement du XVII^e siècle, il avait toujours été considéré comme une copie, voire la copie d'une œuvre d'un disciple. Un nettoyage récent a révélé que le visage du Christ avait été carrément transformé.

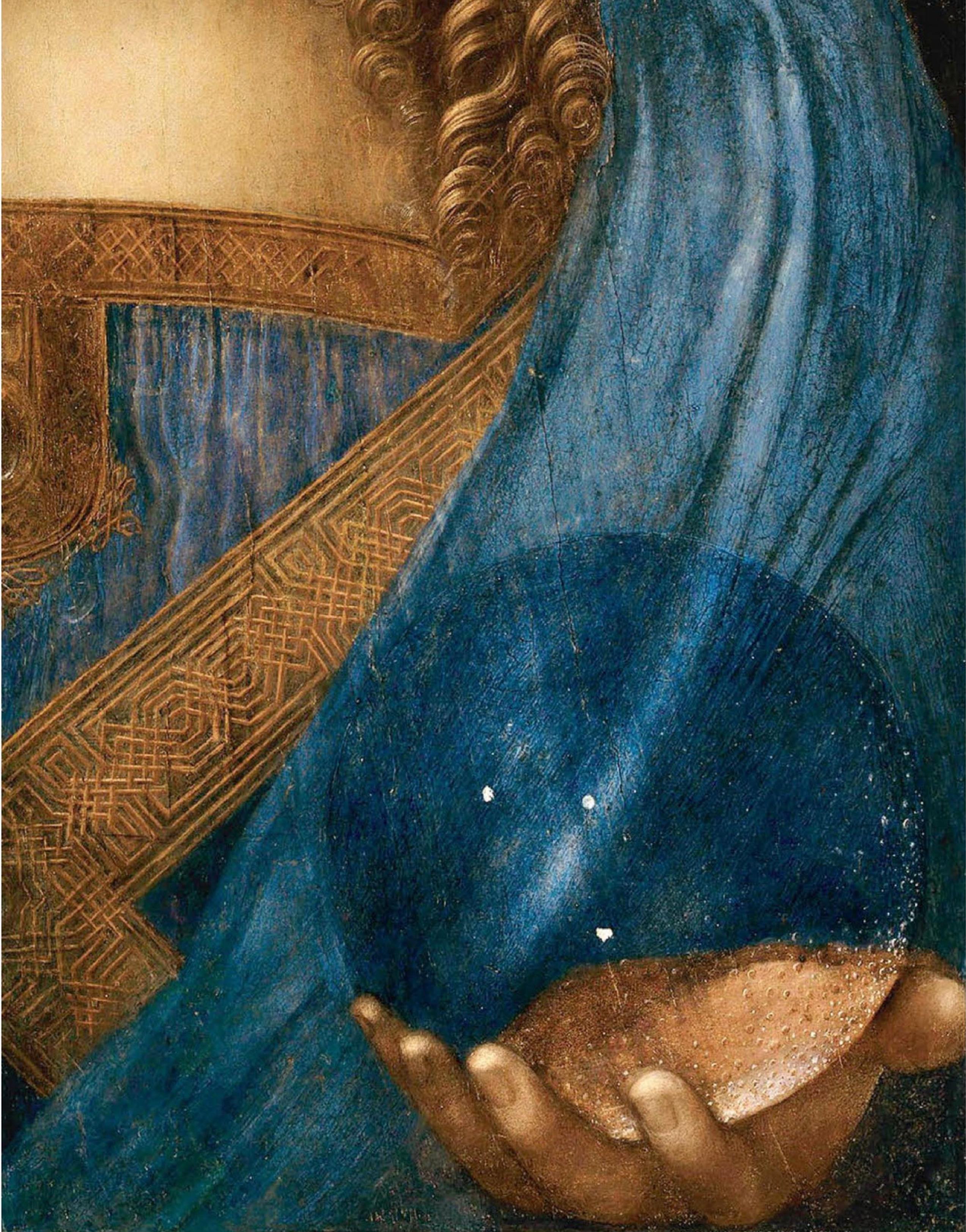


«Salvator Mundi»,
après 1499, 65,5 x 45,1 cm,
coll. privée (ill. ci-dessus).



«Vierge à l'Enfant avec
sainte Anne», vers 1501-1519,
168 x 130 cm, musée
du Louvre, Paris, France.

«Saint Jean Baptiste»,
vers 1500-1519, 69 x 57 cm,
musée du Louvre,
Paris, France.



LES «ENFANTS TERRIBLES»

Pour le bonheur ou le malheur de leur propriétaire

Lors de la dernière exposition consacrée à Léonard de Vinci, «Madonna Litta» créa un petit scandale (p. de droite, en haut à droite). Son attribution au peintre est très débattue : de nombreux experts y voient l'intervention de l'un de ses élèves milanais. Or ce débat d'experts était signalé dans le catalogue de l'exposition, mais pas dans le petit panneau qui accompagnait l'œuvre sur les murs de la National Gallery de Londres. Le musée préteur, l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, aurait-il conditionné la venue de la fragile peinture à cette omission ? Difficile de l'affirmer. Mais l'anecdote prouve à quel point il est important pour un musée d'avoir un Vinci authentique. A contrario, le Louvre, qui en héberge déjà cinq, n'a aucune pudeur à «avouer» que son «Saint Jean Baptiste dans le désert» (en bas) est probablement une œuvre d'atelier «effectuée par un élève sous la conduite du maître», ou que la petite «Annonciation» ci-dessous a peut-être été réalisée par Lorenzo di Credi, qui fut, comme Léonard, un élève de Verrocchio. Même transparence du côté de la National Gallery of Art de Washington qui présente la «Vierge à l'Enfant avec une grenade» (ci-contre, en haut, à gauche) comme un di Credi alors qu'elle est souvent considérée comme une œuvre de Vinci. Mais il faut préciser que le prestigieux musée américain a sa «Joconde» à lui : la jeune et fraîche «Ginevra Benci» (voir p. 101), l'un des quatre portraits féminins signés Vinci.



De gauche à droite et de haut en bas :
«Vierge à l'Enfant et à la grenade»,
1475-1480, 16,5 x 13,4 cm, National
Gallery of Art, Washington, Etats-Unis.

«La Madonna Litta», vers 1491-5,
42 x 33 cm, musée de l'Ermitage,
Saint-Pétersbourg, Russie.

«L'Annonciation», 1475-1478,
16 x 60 cm, musée du Louvre,
Paris, France (ill. ci-dessus).

«Saint Jean Baptiste» ou «Bacchus»,
vers 1510-15, 177 x 115 cm, musée du
Louvre, Paris, France.





Le salon d'honneur du palazzo Vecchio de Florence : voilà trente-six ans que l'ingénieur Maurizio Seracini y traque une fresque perdue de Léonard de Vinci. On le voit ici

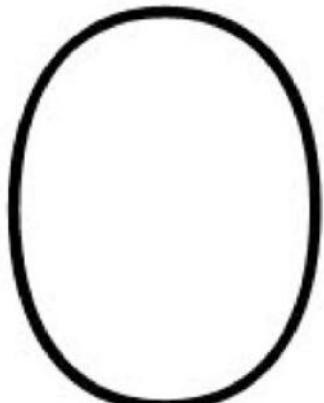
CES ÉNIGMES QUI DÉCHAÎNENT LES PASSIONS



en mars 2012 en train de passer une microcaméra au travers d'une peinture de Giorgio Vasari dans l'espoir de découvrir, cachée derrière, l'œuvre tant recherchée.

La Renaissance italienne a encore ses zones d'ombre. Les tableaux étaient rarement signés, souvent réalisés avec l'aide de disciples, les fresques, parfois masquées par d'autres, et les actes de propriété, perdus... Historiens d'art, ingénieurs et même romanciers épluchent les archives et passent au crible les œuvres grâce à des technologies sophistiquées. Voici cinq «affaires» qui défrayent la chronique du monde de l'art. Et captivent le public.

PAR EVA BENSARD



bstination ou persévérance ? Depuis 1976, Maurizio Seracini, 76 ans, explore sans relâche les murs du palazzo Vecchio, à Florence. Car un soupçon taraude depuis trente-six ans cet ingénieur italien : Et si «La Bataille d'Anghiari», chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, que l'on pensait perdu, n'avait pas disparu ? Et si elle était dissimulée derrière l'une des fresques exécutées en 1563 par Giorgio Vasari ? L'hypothèse n'est pas dénuée de fondements. Carlo Pedretti, expert de Léonard, affirmait en effet en 1968 dans son ouvrage «Leonardo inedito» : «Vasari ne détruisait jamais rien»...

Pour comprendre les données de ce casse-tête florentin, un petit retour en arrière – d'à peine cinq siècles – s'impose. En 1503, Pier Soderini, le chef de la République florentine, commandait à Léonard une fresque pour le salon des Cinq-Cents, le siège du gouvernement.

Le thème retenu fut la victoire, le 29 juin 1440, de l'armée florentine sur les Milanais dans les plaines toscanes d'Anghiari. Cette bataille inspira à Léonard une étude préparatoire qu'a décrite Giorgio Vasari. Ce dernier intervient dans cette histoire à deux titres (il fut le peintre qui recouvrit «La Bataille», mais aussi le biographe prolix de des artistes de la Renaissance). Il parle d'une composition où explosent «la furie et la rage des hommes et des chevaux». Or cette tumultueuse mêlée de cavaliers, décrite comme un chef-d'œuvre dans tous les guides touristiques de l'époque, se serait dégradée du vivant même de l'artiste. Léonard, dont on connaît la soif d'expérimentation, aurait ici été confronté à un échec. «S'étant mis en tête de peindre à l'huile sur le mur, il composa une mixture si épaisse (...) qu'elle vint à couler pendant qu'il peignait, en sorte qu'au bout de peu de temps, il abandonna le travail, voyant se gâter ce qu'il avait commencé», rapporte Vasari. Vinci partit alors sans demander son reste, avec dans son baluchon l'avance rondelette de la commande (150 florins).

Soixante ans plus tard, que restait-il de son ouvrage ? Difficile à dire. Une chose est sûre : à cette époque, Florence avait de nouveaux maîtres, et ces derniers commandèrent à Vasari un décor qui recouvrit tout. Selon Seracini, pourtant, le doute subsiste. Vasari était réputé pour son respect des grands maîtres. N'a-t-il pas fait ériger un mur devant une œuvre de Masaccio pour la protéger, alors qu'il était censé la détruire ? Ce précédent est des plus troublants pour le limier Seracini. Commencée en 1976, sa quête du Léonard perdu l'a mené à ausculter la salle avec un appareillage ultrasophistique, issu des domaines médical et militaire. Le salon fut photographié, sondé, échographié centimètre par

centimètre, sans résultat. Jusqu'à ce que Maurizio Seracini repère, à quinze mètres du sol, sur le mur est, l'inscription «Cerca Trova» («Cherche, et tu trouveras»). Etait-ce un indice laissé par Vasari ? Il voulait y croire. Mais il lui a fallu attendre le début des années 2000 pour voir sa persévérance récompensée. A quelques mètres de l'inscription, un radar qu'il avait spécialement mis au point a alors détecté la présence d'un vide d'au moins deux centimètres de profondeur. Et d'une seconde paroi. Enfin du concret... Au XVI^e siècle, un nouveau mur sur lequel Vasari allait peindre sa bataille fut donc édifié à quelques centimètres du mur d'origine. L'artiste a-t-il préservé la fresque léonardesque ? Cette possibilité commençait à échauffer les esprits. En 2009, avec l'arrivée à la mairie de Florence de Matteo Renzi (34 ans à l'époque), la tension monta encore d'un cran. Flairant l'aubaine médiatique, le jeune et ambitieux édile fit de cette affaire un enjeu, et jura que le Léonard perdu serait retrouvé avant la fin de son mandat. Du coup, pas question de tergiverser : en 2011, une sonde (munie d'une microcaméra) fut infiltrée jusqu'à cette seconde paroi, quitte à percer plusieurs trous dans la fresque de Vasari. Dans le milieu de l'art et du patrimoine, ce fut le tollé. Quelque 400 conservateurs et historiens d'art signèrent une pétition dénonçant un «coup de pub à la Dan Brown», une opération démagogique et dangereuse pour les fresques de Vasari. Vincent Delieuvin, conservateur au musée du Louvre et spécialiste de peinture italienne, partage leur émoi : «On ne peut pas détruire impunément ce décor, l'un des plus importants du maniérisme italien. D'autant que rien ne prouve que le Léonard ait survécu.» Dernièrement, des traces de beige et de rouge ont été repérées sur le second mur. Et des échantillons prélevés et analysés. Lors d'une conférence de presse, en mars 2012, les experts de

Seracini ont affirmé avoir identifié un noir similaire à celui utilisé pour la Joconde. Bingo ? «A la Renaissance, les pigments étaient pour la plupart de même nature, il n'y a donc pas un "noir Joconde", tempère Vincent Delieuvin. Tout cela est trop vague.» Pour Arturo Galansino, assistant conservateur à la National Gallery de Londres, le bien-fondé scientifique de cette opération reste aussi à démontrer. «Si "La Bataille d'Anghiari" existe encore, il ne doit pas en rester grand-chose», affirme-t-il. Mais pour Seracini, le combat continue. «Nous n'en sommes encore qu'aux phases préliminaires de la recherche, mais ces résultats indiquent que nous cherchons au bon endroit», s'est-il réjoui au printemps dernier lors d'une conférence de presse. L'«ingegnere» voudrait à présent détacher des morceaux de la fresque de Vasari pour infiltrer d'autres sondes, projet qui ne manquera pas de déclencher de nouvelles polémiques. ■

«LA BATAILLE D'ANGHIARI» UNE FRESQUE PEUT EN CACHER UNE AUTRE



Ce dessin de Rubens permet de comprendre à quoi ressemblait l'œuvre perdue de Léonard.



Un archéologue a cru percer la signification du tableau de Giorgione (ci-dessous) en le comparant à un bas-relief qui représente Adam et Eve chassés du Paradis (ci-contre). A quelques différences près (Dieu est, par exemple, remplacé par un éclair), leur structure est identique. Le monde de l'art n'a pas été entièrement convaincu par ce parallèle et continue les recherches.

D

es vestiges architecturaux, un ciel orageux, une ville dans le lointain, une femme dénudée qui allaitait un bébé et un jeune homme affublé d'un long bâton. Voici en substance le décor et les protagonistes de «La Tempête». Et aussi les composantes du mystère Giorgione. Car, pendant des siècles, cette œuvre du peintre vénitien a intrigué, passionné et mis en transe les historiens d'art. Des flots d'encre et des dizaines d'interprétations concurrentes ont en effet submergé le petit tableau exposé au musée de l'Accademia de Venise, sans venir à bout de son sujet, l'un des plus énigmatiques de la Renaissance italienne.

Les iconologues, ces chercheurs experts dans l'étude des images, ont pourtant déployé des trésors d'astuces et d'érudition devant tant d'hermétisme. Ils ont suggéré qu'il pouvait s'agir de la famille de l'artiste, de la naissance de Dionysos, de Moïse retrouvé, voire, non sans extravagance, de «la fabuleuse copulation du Ciel et de la Terre»... Mais l'œuvre semblait déjouer toutes les tentatives d'analyse. Certains allèrent jusqu'à supposer qu'elle était indéchiffrable, pour la bonne raison qu'il n'y avait rien à décrypter. En 1978, Salvatore Settis, un jeune professeur d'archéologie (qui fait aujourd'hui autorité dans le monde de l'histoire de l'art italien), tenta à son tour de percer le secret.

Présentée dans un livre («L'Invention d'un tableau», éd. de Minuit), sa version du mystère, la vingt-neuvième à avoir été proposée, est l'une des plus approfondies et argumentées. Et mérite à ce titre qu'on s'y attarde. Pour retrouver le sens de l'œuvre, le scientifique en a recherché d'autres présentant un schéma très proche. Un

bas-relief réalisé pour une église de Bergame, peu avant la naissance de Giorgione (en 1477), retint son attention. Sa structure était absolument semblable à la toile de Venise. Or ce panneau sculpté raconte les déboires d'Adam et Eve tout juste chassés du Paradis. Sur la gauche, Adam, houe en main, s'apprête à «gagner le pain à la sueur de son front». Tandis qu'Eve, qui tient dans ses bras le petit Caïn, a «enfanté dans la douleur». La scène condense, à la fois, la malédiction divine – Dieu, au centre, admoneste le couple pécheur – et l'expulsion du Paradis. Dès lors, l'énigme Giorgione semblait être résolue. Car, dans le tableau, tout correspond à la sculpture. A quelques détails près : Dieu notamment est remplacé par la foudre (qui est une image de sa toute-puissance). «Méditation silencieuse sur les paroles divines et sur le destin d'Adam et Eve, sur notre destin», selon les termes de Settis, le sujet de «La Tempête» semblait enfin d'une clarté limpide. Mais cette solution, si séduisante soit-elle, n'a pas mis un terme aux exégèses. Tous les cinq ans, ou presque, un connaisseur en propose une nouvelle, montrant qu'en histoire de l'art, la recherche est un perpétuel recommencement. Ces dernières années, on a ainsi suggéré qu'il pourrait s'agir de Mars et Venus, d'une allégorie de la Pauvreté et de la Richesse, ou d'une famille de Tziganes. Avec, à chaque fois, la conviction d'avoir retrouvé la clef de lecture égarée. Pour Enrico Maria dal Pozzolo, spécialiste de Giorgione, cette obsession séculaire des historiens d'art pour «La Tempête» est d'ordre... psychologique. Comme il l'écrivit dans sa récente monographie («Giorgione», éd. Actes Sud, 2009) : «Le caractère énigmatique de la scène a eu pour effet de défier la capacité herméneutique d'innombrables observateurs, déclenchant chez eux une sorte de syndrome du détective.» ■

«LA TEMPÊTE» DE GIORGIONE L'ENQUÊTE EST AU POINT MORT



Moïse retrouvé ? Joseph et Marie ?
Une méditation sur Adam et Eve ?

Profil de statue, regard lointain, «La Belle Princesse» reste impassible, indifférente à l'ouragan qui, depuis plusieurs années, se déchaîne autour d'elle. La jeune femme au regard vert, tracée à l'encre et à la craie sur du parchemin, affole en effet le monde de l'art. Car ce dessin aussi raffiné qu'un tableau, dont on ignorait l'existence jusqu'à sa mise à l'encan par la maison de ventes aux enchères Christie's il y a quatorze ans, pourrait bien être un Léonard de Vinci. C'est du moins l'intime conviction de son heureux propriétaire, le collectionneur canadien Peter Silverman. Achetée pour 19 000 dollars, l'œuvre pourrait en valoir 150 millions...

La saga de «La Bella Principessa» débute en janvier 2007 dans l'Upper East Side, quartier huppé de Manhattan. Se définissant comme un «chasseur de chefs-d'œuvre» – il a notamment découvert trois Van Dyck et un Raphaël –, Silverman est à l'époque mandaté par des amateurs fortunés chez l'antiquaire new-yorkaise Kate Ganz. Cette visite lui réserve une surprise inattendue. «Sur un petit chevalet, au centre d'une table, était posé le portrait d'une femme qui me hantait depuis déjà neuf ans», écrit-il dans le livre où il raconte son odyssée, «La Princesse perdue de Léonard de Vinci» (éd. Arte/Télémaque, 2012). Le dessin lui avait échappé en 1998 lors de sa mise à l'encan chez Christie's. Issu d'une collection privée suisse, il était à l'époque catalogué comme «allemand, début du XIX^e siècle». Mais, pour l'œil expérimenté de ce connaisseur, l'erreur était grossière. Pas question, donc, de laisser passer cette seconde chance. En cet hiver 2007, Silverman repart avec le portrait sous le bras, grisé et surtout très excité.

Se pourrait-il qu'il s'agisse d'un original de la Renaissance ? Mieux : de l'œuvre d'un grand maître ? Son intuition est confortée par Mina Gregori, experte reconnue de l'art florentin, et par Catherine Goguel, spécialiste de dessin italien et ancienne conservatrice au Louvre. Tandis que la première décèle dans le petit dessin, pas plus grand qu'une feuille A4, un portrait du XV^e siècle, la seconde lance cette remarque lourde de sens : «Il semble que ce soit l'œuvre d'un artiste gaucher.» De minuscules hachures parallèles, tracées de la main gauche, ombrent en effet le profil. Or le gaucher le plus célèbre de la Renaissance n'est autre que Léonard. Quand à ses élèves, qui furent nombreux, ils étaient tous droitiers. Peter Silverman est abasourdi. Tiendrait-il entre ses mains le treizième portrait du génie italien ? D'autres experts réputés viennent nourrir ses espoirs.

Avant de tirer des conclusions trop hâtives, d'indispensables vérifications s'imposent. Il faut tout d'abord s'assurer que le dessin est bien une œuvre vieille de cinq siècles. Un infime échantillon est prélevé sur le vélin, pour une datation au carbone 14. L'analyse confirme l'ancienneté du parchemin. Mais, à l'heure où les faussaires redoublent d'ingéniosité et travaillent sur des toiles et des supports historiquement irréprochables pour tromper les experts, on n'est jamais trop prudent. Le collectionneur confie alors son précieux portrait à Lumière Technology. Basé à Paris, ce laboratoire indépendant cherche à percer les secrets les mieux gardés des œuvres grâce aux nouvelles technologies photographiques. Avec leur caméra à très haute définition (jusqu'à

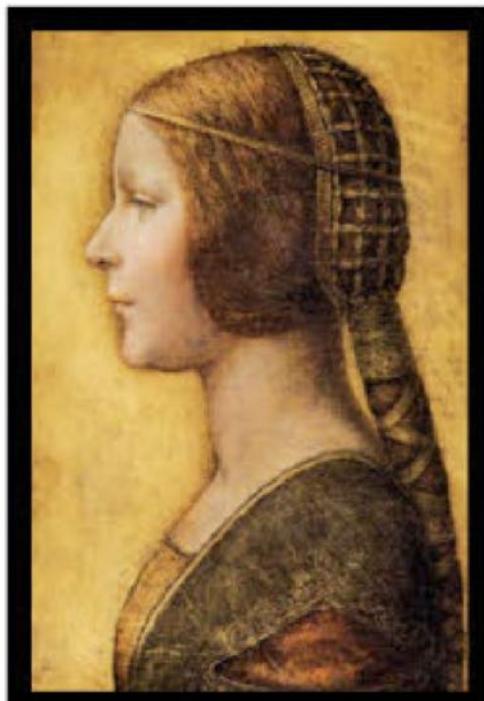
240 millions de pixels), qui peut grossir une œuvre avec une précision inégalée, et leurs images multispectrales, qui la décomposent comme un millefeuille, ces scientifiques décèlent des détails au delà du visible... Pour «La Belle», les résultats sont édifiants : ses proportions respectent scrupuleusement les règles anatomiques chères à Vinci. La coiffure et la robe reprennent l'un de ses motifs favoris, le noeud. Et l'œil est traité avec une minutie extrême, comparable à celle observée dans un autre portrait du maître : «La Dame à l'hermine». Enfin, trois trous d'aiguille sont localisés le long de la bordure gauche, preuve qu'il provient d'un livre ou d'un manuscrit... Mais lequel ? Il existe plus de 300 000 incunables dans le monde.

La coiffure de la jeune inconnue, une natte typique de la cour milanaise à la fin du XV^e siècle, les met sur une nouvelle piste : celle de Bianca Sforza, la fille illégitime du duc de Milan, Ludovic Sforza, pour lequel Léonard a travaillé de 1487 à 1499. Mariée à 13 ans, en 1496, la jeune femme mourut peu après. Mais peut-être fut-elle immortalisée à l'occasion de ses noces, une pratique courante à l'époque ? Les

recherches s'orientent alors vers les «Sforziade», recueils réalisés à la gloire des Sforza. Il en subsiste quatre versions. L'une d'elles est, de loin, la plus intéressante pour nos enquêteurs : elle fut en effet réalisée pour le mari de Bianca, le commandant Galeazzo Sanseverino. Le délicat profil de sa jeune épouse aurait-il pu être détaché de ce manuscrit, puis conservé la Bibliothèque nationale de Pologne ?

Pour en avoir le cœur net, en décembre 2010, Silverman et son épouse s'envolent pour Varsovie. Et là, coup de théâtre : «Sous nos yeux ébahis se trouvait ce qui semblait être le chainon manquant (...) : les restes d'une page coupée et retirée, en vélin et de la même couleur jaune foncée que "La Bella Principessa"». Miracle ? Pour l'infatigable détective,

«LA BELLE PRINCESSE» UN LÉONARD SURGI DE NULLE PART ?



Une chose est sûre, cette jeune femme s'appelle Bianca. Mais qui l'a peinte ?



Pour prouver que le portrait a bien été dessiné par Léonard, son propriétaire a fait analyser le parchemin par voie multispectrale, une technologie qui permet d'isoler virtuellement les couches de peinture. «Un peu comme si, dans un morceau joué par un orchestre, on pouvait entendre un seul instrument», explique Pascal Cotte, qui a dirigé les recherches au laboratoire Lumière Technology. Ces analyses ont permis d'en savoir plus sur la technique de l'œuvre, et de confirmer que les hachures ont toutes été réalisées de la main gauche. «Or Vinci était le seul artiste gaucher de la cour des Sforza», poursuit l'ingénieur. Mais tous les experts ne sont pas convaincus.

l'authenticité du dessin ne fait plus aucun doute. Mais que penser de son attribution à Léonard ? Sur cette épingleuse question, la bataille entre experts fait rage. Pour nombre de conservateurs de musée, la prudence est de mise. Primo, avancent-ils, les hachures exécutées de gauche à droite ne prouvent rien en soi, car elles pourraient être le fait d'élèves de Léonard, ou d'un copiste postérieur (cela s'est déjà vu). Secundo, on ne connaît aucun autre dessin du maître sur parchemin. Enfin, le plus déconcertant (et rédhibitoire pour nombre de spécialistes) reste la fixité de ce portrait. «Un profil de médaille, trop classique et trop archaïque pour la fin de la période milanaise de Léonard», estime Arturo Galansino, ancien conservateur à la National Gallery de Londres. Même analyse du côté de Carlo Marani (un des éminents spécialistes de Léonard), qui parle dans «Les

Dossiers de l'Art» (n° 195) d'un visage «statique et sans vie», dont l'exécution n'a pas le rendu fondu et vibrant, à certains endroits à peine esquissé, qui est la «signature» du maître.

Devant tant de réticences, le portrait a été exclu de l'exposition phare consacrée aux années milanaises de Léonard de Vinci, à la National Gallery de Londres, en novembre 2011. La princesse est-elle victime d'un ostracisme sans nom, comme l'a dénoncé avec dépit son propriétaire ? «Cette œuvre ne fait pas l'unanimité chez les chercheurs. En tant que musée, nous avions le devoir de rester très prudents», justifie Arturo Galansino. «Bianca», quoi qu'il en soit, n'a pas dit son dernier mot. Bien à l'abri dans un coffre en Suisse, elle pourrait jouer les trouble-fête en 2019, au cours des événements qui célébreront les cinq cents ans de la mort du grand maître italien. ■

Ta question divise les connaisseurs de Botticelli, et particulièrement les romanciers : une simple mortelle aurait-elle pu inspirer sa Vénus, vision céleste et intemporelle de la beauté ? Avec ses longs cheveux blonds flottant au vent, ses chairs nacrées et son corps de statue, la femme nue sortie des eaux qui illumine le plus célèbre des tableaux du peintre incarne la perfection d'un monde divin. Mais pour certains, cette déesse existera bel et bien. Elle s'appelait Simonetta Vespucci, et ne vécut que vingt-trois ans, emportée par la tuberculose en 1476. Cette mort prématurée ne fit qu'ajouter à la gloire de cette «muse», qui fit chavirer le cœur des puissants et des artistes dans la Florence de Laurent le Magnifique. «Il revint à l'infortunée Simonetta de personnaliser l'idéal de la beauté tronquée dans la fleur de sa jeunesse», écrit l'historienne de l'art Cristina Acidini Luchinat, experte de la Renaissance, dans «Botticelli, poète du détail» (éd. Flammarion, 2011). Née en 1453 à Gênes, Simonetta épousa à 16 ans Marco Vespucci (le cousin du navigateur qui donna son nom à l'Amérique, Amerigo Vespucci) et vint le rejoindre à Florence. Elle y fut l'héroïne d'une saison aussi brève que fastueuse de fêtes publiques et privées, et mourut un an à peine après le tournoi donné en son honneur par Julien de Médicis. On raconte en effet que le jeune frère de Laurent le Magnifique s'éprit de la «bella Simonetta», allant jusqu'à la faire représenter sur sa bannière lors de ce fameux tournoi, avec cette devise : «La sans pareille.» Peint par Botticelli, cet étendard a malheureusement disparu.

Mais d'autres œuvres ont conservé le souvenir de l'avenante jeune femme. «La splendeur éphémère de cette fugitive météorite (...) fut telle que les traits de son visage, exposés aux citoyens de la ville dans son cercueil, suivi d'un solennel cortège funèbre, continueront à inspirer les écrivains et les artistes», explique encore Cristina Acidini Luchinat. Le musée Condé, à Chantilly, conserve notamment un portrait réalisé par Piero di Cosimo, qui immortalisa, à la demande de Julien, son amant inconsolable, le front bombé, les lèvres charnues et le nez légèrement allongé de la belle disparue. Quelques portraits peints par Botticelli, comme celui du Städel'sches Kunstinstitut de Francfort, en Allemagne, sont également considérés comme des images idéalisées de Simonetta. Et «la sans pareille» semble faire maintes apparitions à titre posthume, comme dans «Le Printemps», de Botticelli, où elle aurait prêté ses traits aux Trois Grâces mais aussi à la figure allégorique du Printemps (musée des Offices, Florence). «La Naissance de Vénus», peinte environ huit ans après la

mort de la belle égérie, pourrait bien relever du même subterfuge. L'écrivain et académicien Philippe Beaussant en est convaincu. «Regardez tous les tableaux que Botticelli a peints au long de sa vie : toutes les femmes qui sont venues sous son pinceau (...) se ressemblent. On dirait des sœurs. Savez-vous pourquoi ? C'est parce qu'elles sont toutes une image rêvée de Simonetta. Il n'a jamais peint qu'elle, ou son souvenir», écrit-il dans «Le Rendez-vous de Venise». Sophie Chauveau, un autre écrivain, s'est inspirée de ce tableau (et de bien d'autres de l'artiste) pour écrire «Le Rêve Botticelli» (éd. SW-Télémaque, 2005). Sa thèse est inattendue. Invitée à s'en expliquer, elle tient à nous prouver que, au contraire, la Vénus n'est pas Simonetta. «C'est impossible, assure-t-elle. Beaucoup d'artistes l'ont peinte, et elle est très reconnaissable. Elle a un visage mutin et un air de garce, qui n'ont rien à voir avec la grâce éthérée de la Vénus. Alors j'ai imaginé qu'il pouvait s'agir d'Alessandra Lippi, la filleule de Sandro Botticelli.»

L'existence de la jeune femme est avérée. Elle fut le fruit des amours scandaleuses de Filippo Lippi, le maître de Botticelli, et d'une religieuse, Lucrezia Buti. Placé dès son plus jeune âge au couvent, où il prononça ses voeux, Lippi s'éprit en effet, à 46 ans, d'une nonne, qu'il enleva lorsqu'il découvrit qu'elle était enceinte. De cette union pas très catholique naquirent deux enfants : Filippino, qui deviendra par la suite peintre, et Sandra (ou Alessandra), prénommée ainsi en hommage à son parrain Sandro Botticelli. «Lucrezia Buti est la Vierge au nez retroussé que l'on retrouve dans beaucoup de compositions de Lippi. En voyant, dans certains tableaux de Botticelli, une jeune femme lui ressemblant un peu, j'ai pensé : cela pourrait être Sandra», raconte l'écrivain Sophie Chauveau.

Divagation de romancière ? Qui sait...

Des visages comme celui de «La Vierge à la grenade», de Botticelli (visible au musée des Offices de Florence), ressemblent trait pour trait à notre Vénus, et ont une douceur plus prononcée que les portraits de Simonetta.

L'hypothèse selon laquelle il s'agirait de Sandra est d'ailleurs aussi apparue outre-Atlantique dans un autre ouvrage romancé, «The Painter's Daughter. The Story of Sandro Botticelli and Alessandra Lippi», sous la plume de Carolyn Street LaFond (2002). A la satisfaction de Sophie Chauveau. «C'est avec une fierté narquoise que j'ai découvert, au moment où j'écrivais mon livre, l'ouvrage de cette Américaine. Autant vous dire que cela m'a confortée dans mon intuition», s'amuse-t-elle. Modèle privilégié de son parrain, la jeune fille devient, sous la plume de Sophie Chauveau, sa muse, son amante, et... la mère de son enfant. Mais là, aucun doute sur le caractère fictif du récit. ■

LA VÉNUS DE BOTTICELLI

LE MODÈLE ÉTAIT PRESQUE PARFAIT



Rêve ou réalité ? Trois romanciers ont mis cette beauté diaphane au cœur de leur fiction.



«Le Printemps», «La Naissance de Vénus», «La Madone à la Grenade»... Les visages se ressemblent, comme on le voit dans ces œuvres. Qui servit de modèle ? Simonetta, la reine de beauté éphémère de Florence ? Ou Sandra, la filleule du peintre ? En cherchant une esthétique idéale, Botticelli a brouillé les pistes.

Tn saint ! C'est ce qu'il faut être pour ne pas ciller. Suspendus entre ciel et mer, des démons armés de bâtons martyrisent Antoine l'Ermite et tiraillent sans ménagement sa barbe, ses rares cheveux et son habit...

Peinte sur un petit panneau de bois (47 x 35 cm), cette scène illustrant les supplices du vieil ascète serait l'œuvre de Michel-Ange. Mieux : elle serait sa toute première. C'est en tout cas la conclusion à laquelle est arrivé, en 2009, Keith Christiansen, conservateur du département des peintures européennes au Metropolitan Museum of Art de New York. Cette révélation a fait grand bruit, tant les peintures du maître de la Sixtine sont des objets rares : fresques exceptées, on peut les compter sur les doigts d'une seule main.

Quels sont les indices qui ont mis Keith Christiansen et ses acolytes sur la piste de Michel-Ange ? L'œuvre est de celles que l'on cherche depuis des siècles. Les premiers à en faire mention sont les contemporains de l'artiste, voici plus de quatre cents ans. Qu'il s'agisse de Giorgio Vasari ou d'Ascanio Condivi, qui est la source la plus complète sur l'artiste, les deux «chroniqueurs» parlent d'une «Tentation de saint Antoine» que Michel-Ange aurait peinte alors qu'il était adolescent. Le jeune apprenti, qui n'avait pas plus de 12 ou 13 ans, faisait à l'époque ses armes dans l'atelier d'un des plus grands peintres de Florence, Domenico Ghirlandaio. Mais, aux dires de ses biographes, il surpassait les autres élèves (et même son maître) par la virtuosité de son dessin. Le jeune homme illustra ses dons précoce en reproduisant une gravure exécutée par un artiste allemand. «Il produisait des fruits chaque jour plus divins, comme il le montra clairement dans une copie qu'il fit d'une estampe de Martin Schongauer (...), une planche qui représentait des diables tourmentant saint Antoine», écrit Giorgio Vasari. De cette gravure, le jeune prodige tira donc une admirable peinture en couleur, que l'on traque depuis cette époque.

Qu'est-elle devenue ensuite ? Sa trace, perdue pendant des siècles, resurgit au XIX^e siècle dans la collection du sculpteur français Henry de Triqueti. Passée entre plusieurs mains, l'œuvre, présentée en 1960 aux enchères comme un Michel-Ange, ne trouva pas preneur... avant de réapparaître, en 2008, dans une vente de la prestigieuse maison Sotheby's à Londres. Mais s'agissait-il de celui dont parlent Vasari et Condivi ? Les experts ne le pensaient pas. Pour eux, on avait affaire à une œuvre de l'atelier de Domenico

Ghirlandaio, voire, au mieux, à une peinture de Francesco Granacci, ami et compère de Michel-Ange (une thèse défendue par Paul Johanides, l'un des spécialistes les plus renommés de l'artiste). Etiquetée, par conséquent, «atelier de Ghirlandaio», «La Tentation» fut achetée en juillet 2008 par un marchand américain. Un choix des plus avisés, puisque la peinture a depuis été revendue fort cher (on parle de six millions de dollars) au Kimbell Art Museum, musée de Fort Worth, au Texas, où il est désormais présenté comme... le premier Michel-Ange connu.

Ce rebondissement inattendu, on le doit au Metropolitan Museum. Le prestigieux musée new-yorkais, qui était aussi sur les rangs pour acheter le tableau, n'avait pu enchérir à hauteur du Kimbell. Mais il a mis ses compétences au service de la restauration de l'œuvre, et de son étude approfondie. Qu'en est-il ressorti ? Un large faisceau de preuves en faveur de l'attribution à Michel-Ange, selon le conservateur du «Met», Keith Christiansen. Une fois les vernis vieillis enlevés, ses équipes ont tout d'abord découvert des couleurs d'une fraîcheur insoupçonnée, dont les tonalités acides (bleu lavande, vert pomme, rose saumon) semblaient annoncer le chromatisme de la chapelle Sixtine.

Le nettoyage de l'œuvre a ensuite permis de distinguer, au niveau des rochers, un maillage serré de hachures tracées à la plume. Or cette technique est typique des débuts de l'artiste. Enfin, les radiographies ont mis en évidence de nombreux changements dans le dessin préparatoire (appelés aussi «repentirs»), signes, d'après Christiansen, non pas de maladresse, mais plutôt de tâtonnements du génie pour prendre ses distances vis-à-vis de son modèle. Alors, œuvre autographe ou de l'atelier, comme le soutiennent d'autres spécialistes de l'artiste toscan ?

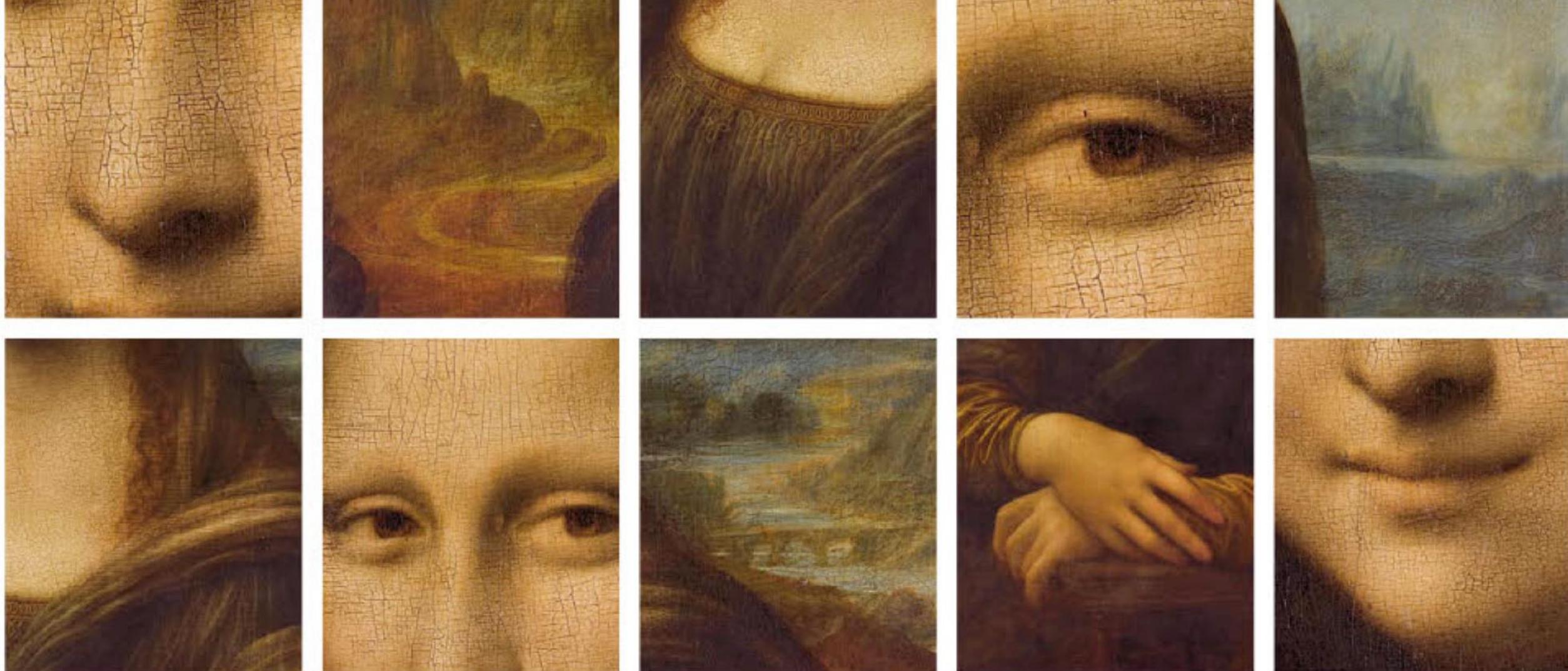
Pour le Metropolitan Museum of Art, une preuve ultime met un terme aux interrogations. Il s'agit d'un détail crucial repéré sur la créature de gauche, grotesque avec son ventre recouvert d'écaillles, son dos hérisse de piquants et sa trompe d'éléphant. Or, toutes ces hybridations figurent dans la gravure de Martin Schongauer, sauf... une : les écailles de poisson. La restauration du panneau les a révélées, très nettement représentées avec leurs reflets argentés. Or que nous dit Condivi ? Que pour peindre les figures démoniaques de «La Tentation de saint Antoine», Michel-Ange alla à la «pescheria» étudier les poissons, l'imbrication de leurs écailles et même la couleur de leurs yeux. Et qu'il les représenta dans son tableau. Élémentaire... ■

«LA TENTATION DE SAINT ANTOINE»

MICHEL-ANGE
TRAHI PAR UN MONSTRE



Ce n'est qu'en 2009 que l'on a pu prouver la paternité du tableau.



Les dix questions que tout le monde se pose sur la Joconde

1 S'appelait-elle vraiment Mona Lisa ? Oui, si l'on en croit Giorgio Vasari. Le biographe rapporte que Léonard fit le portrait d'une belle dame florentine, Mona (c'est-à-dire Madame) Lisa del Giocondo, qui était l'épouse d'un riche marchand d'étoffes. Pour Vincent Delieuvin, conservateur au Louvre, cette information est digne de foi : «Vasari était quelqu'un de très bien renseigné. Et il vivait dans la même ville que les Giocondo.» Des recherches récentes ont par ailleurs montré que le père de Léonard, un notaire renommé, était un voisin des parents de Lisa et avait le mari de celle-ci pour client. Léonard connaissait donc très probablement le marchand et son épouse.

2 Pourquoi tant de mystère autour du modèle ? Parce qu'on n'a aucune preuve formelle de son identité. Le portrait, qui était déjà à l'époque d'une très grande valeur, n'est mentionné dans aucun document florentin : ni dans le testament du mari, Francesco del Giocondo, ni dans ses livres de comptes... Sans doute parce que l'œuvre ne fut jamais livrée à son commanditaire. Léonard l'a, pense-t-on, emportée avec lui en France.

3 Et s'il s'agissait de Pacifica Brendano ? C'est la thèse actuellement défendue par l'historien Roberto Zapperi. Un contemporain de Léonard, Antonio de Beatis, note en effet dans son journal de voyage avoir vu dans l'atelier du peintre à Fontainebleau (Léonard était alors à la cour de François I^e) le «portrait d'une certaine dame florentine», fait à la demande de Julien de Médicis. Pour Zapperi, la Joconde n'est donc pas Lisa del Giocondo, mais plutôt Pacifica Brendano, la maîtresse de Julien. Mais pour Vincent Delieuvin, le récit de Beatis n'est pas contradictoire avec celui de Vasari : «Léonard a peut-être achevé le portrait de Lisa del Giocondo pour Julien, qui fut son mécène à Rome».

4 ... ou même d'un homme ? L'incertitude autour du modèle a donné lieu aux hypothèses les plus farfelues : autoportrait de Léonard, image de travesti... «L'idée de la beauté léonardesque est très androgynie. Mais l'hypothèse du portrait masculin est fantasiste», tranche Vincent Delieuvin. Dernière trouvaille en date : celle d'un pseudo-expert, Silvano Vincenti. D'après lui, ce visage est celui de Salaï, élève (et amant ?) du maître. Ce dernier aurait même

(toujours selon lui) laissé des indices, en peignant dans les yeux de la Joconde un «L» pour Leonardo et un «S» pour Salaï. Il s'agit tout au plus de petites craquelures dans la peinture, a rétorqué le Louvre.

5 Pourquoi sourit-elle ? Il apparaît comme l'un des éléments les plus énigmatiques du tableau. Pourtant, le sourire est très présent dans les peintures de Léonard. Ici, il revêt sans doute un double sens. «La Gioconda», en Italien, signifie en effet «la joyeuse», «l'heureuse».

6 Est-elle enceinte ? Le modèle porte le «guarnello», un voile de gaze transparent qui était d'usage chez les femmes enceintes... mais aussi chez les jeunes mères. C'était le cas de Lisa del Giocondo, qui venait d'accoucher de son troisième enfant au moment de la réalisation de son portrait.

7 Pourquoi semble-t-elle si vivante ? Dès le XVI^e siècle, les chroniqueurs restèrent pantois devant le réalisme de ce visage. «Les yeux ont ce brillant, cette humidité que l'on observe dans la vie», «le nez (...) est vraiment celui d'une personne vivante»,

s'extasiait Vasari. Cette prouesse doit beaucoup au sfumato de Léonard, technique qui consiste à fondre les contours et à dégrader très finement les teintes.

8 Elle n'a pas de sourcils ! Vasari décrit pourtant minutieusement leur épaisseur et leur courbure. S'agit-il d'une erreur du biographe ? La question a beaucoup intrigué. Jusqu'à ce qu'en 2008, la caméra à très haute résolution (4 000 pixels par mm²) du laboratoire de Lumière Technology décèle des coups de pinceau dans la zone de l'arcade sourcilière.

9 Que tient-elle dans sa main gauche ? Là encore, la réponse a été donnée par les ingénieurs de Lumière Technology, qui ont révélé grâce aux infrarouges la présence d'une pelisse sur les genoux de la dame.

10 Pourquoi est-ce le tableau le plus célèbre au monde ? Le nom de Vinci et la majesté du portrait (sorte de madone laïque) y sont pour beaucoup. Mais un événement inattendu a fait le reste : le vol du tableau, en 1911 (et sa redécouverte en 1913). La campagne médiatique qui s'en est suivie a donné à l'œuvre une notoriété mondiale.



MANTEGNA À MILAN
«Le Christ mort»,
v. 1480-1490.
Ce gisant peint offre
un glaçant effet
de perspective.



RAPHAËL À DRESDE
«La Madone Sixtine»,
1513-1514. Les plus
célèbres putti (angelots)
de la Renaissance ne sont
qu'un détail du retable.



DI COSIMO À CHANTILLY
«Simonetta Vespucci»,
v. 1485. Ce portrait
est l'une des
pièces maîtresses
du musée Condé.

Les musées

UN TOUR DU MONDE DES CHEFS-D'ŒUVRE

Pour une cure de Renaissance, direction Florence, Rome, Milan, Naples... Là, les tableaux et les fresques s'admirent dans les musées, mais aussi dans leurs écrins d'origine, les églises, les couvents et les palais. Au cours des siècles, nombre de peintures et de sculptures ont passé les frontières. Elles ont trouvé refuge à Paris, où le Louvre cumule incontournables («La Joconde») et petites perles, mais aussi à Berlin (où elles ont échappé à la Seconde Guerre mondiale), jusqu'à Saint-Pétersbourg et même New York. **PAR GRÉGOIRE JEANMONOD**



MASACCIO À NAPLES
«La Crucifixion», 1426.
Une œuvre qui illustre
à merveille la transition
entre l'art byzantin et
celui de la Renaissance.



**GHIRLANDAIO
À NEW YORK**
«Francesco Sassetti
(1421-1490) et son fils
Teodoro», v. 1487. Le lien
filial rendu tangible.



BOTTICELLI À PARIS
«Vénus et les Trois Grâces
offrant des présents à
une jeune fille», v. 1483 -
1485. Une merveille
méconnue du Louvre.

France

PARIS

MUSÉE DU LOUVRE.
«La Joconde», mais aussi...
François I^e, affilié à la maison ducale de Savoie et passionné par la culture transalpine, fut à l'origine de la collection Renaissance italienne du Louvre, enrichie après lui par les rois successifs, les saisies révolutionnaires, les conquêtes napoléoniennes et d'importantes donations. Aujourd'hui, le musée fait référence tant pour la qualité que pour la quantité de ces œuvres. Inutile de se précipiter vers «La Joconde», toujours assaillie. La galerie italienne et les salles adjacentes contiennent bien

d'autres trésors : une «Sainte Anne» pleine de tendresse, par Léonard ; «La Belle Jardinière», une Vierge champêtre par Raphaël ; «Le Parnasse», où s'aiment Mars et Vénus, par Mantegna ; et «La Bataille de San Romano», avec ses chevaliers en armure, par Uccello. Autres chefs-d'œuvre, souvent délaissés par les visiteurs : deux fresques de Botticelli miraculeusement conservées, exposées dans un recoin, et les «Esclaves» de Michel-Ange, dans la galerie de sculptures, peut-être non achevés mais si expressifs. Pour visiter le musée dans les meilleures conditions, il y a toujours la possibilité d'y accéder en nocturne chaque mercredi et vendredi.
> louvre.fr

MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ. Du charme et de l'élegance. Mariés en 1881, le riche Edouard André et la peintre Nélie Jacquemart ont passé leur vie à réunir des œuvres, achetées notamment au fil de leurs voyages en Italie. Leur luxueux hôtel particulier parisien, dont la visite ressemble à un voyage dans le temps, comporte un petit «musée italien» où l'on peut admirer une paisible «Vierge à l'Enfant», de Botticelli, un saisissant «Ecce Homo», de Mantegna, ou encore le combat sans merci entre saint Georges et le dragon par Uccello. Ne pas manquer «Le Martyre de saint Sébastien», un petit bas-relief en bronze signé Donatello. La lumière tamisée des salles,

sans nuire à la contemplation des œuvres, crée une atmosphère propice à la rêverie. Une délicate enclave florentine dans le Paris haussmannien.
> musee-jacquemart-andre.com

CHANTILLY

MUSÉE CONDÉ. Les Grâces en leur château. A la fin du XIX^e siècle, le duc d'Aumale, Henri d'Orléans, fit don de son château et de sa collection à l'Etat pour que soit créé un musée, à condition que l'accrochage ne soit jamais modifié. C'est donc selon la mode de l'époque, dans une juxtaposition de cadres serrés les uns contre les autres, qu'est exposée une centaine d'œuvres Renaissance ●●●

Les musées



••• signées Lippi, Fra Angelico ou Piero di Cosimo, auteur de l'énigmatique portrait «Simonetta Vespucci». Raphaël, quant à lui, occupe une place importante, puisque ce musée est le seul de France avec le Louvre à posséder trois de ses œuvres : «La Madone de la maison d'Orléans», «La Vierge de Lorette» et «Les Trois Grâces», un petit tableau d'une finesse immense.
www.musee-conde.fr

STRASBOURG

MUSÉE DES BEAUX-ARTS.
Un héritage allemand.

Quand l'Alsace était allemande, après la débâcle de 1870, l'empereur Guillaume confia au directeur des musées de Prusse, Wilhelm von Bode, la tâche de constituer une collection pour la ville de Strasbourg. Spécialiste de la Renaissance, il constitua un fonds d'œuvres italiennes auxquelles se sont ajoutées depuis des toiles léguées par des mécènes locaux. Un «Portrait de jeune femme» au visage avenant par Raphaël, une «Vierge à l'Enfant et deux anges» par Botticelli et une ténébreuse «Judith et sa servante», du Corrège, comptent parmi les clous de cette collection, constituée à l'origine par un conservateur germanique pour un musée de l'Empire allemand.
musees.strasbourg.eu

AJACCIO

PALAIS FESCH

Une histoire corse. Si le musée d'Ajaccio peut se vanter de posséder le plus prestigieux fonds d'art italien de France après le Louvre, toutes époques confondues,

c'est parce qu'il a bénéficié du legs du cardinal Joseph Fesch, éminent collectionneur et oncle du Corse le plus célèbre de l'histoire : Napoléon. Dans ce palais du Second Empire, on contemple une «Vierge à l'Enfant soutenu par un ange sous une guirlande» aux couleurs pastel, de Botticelli, et une «Vierge à l'Enfant avec saint Jérôme et une sainte martyre» aux teintes très sombres par Cosmè Tura. Mais aussi une inquiétante «Magicienne», de Dosso Dossi, et un stoïque «Saint François recevant les stigmates» par Lorenzo di Credi.
musee-fesch.com

Italie

AREZZO

BASILIQUE SAN

FRANCESCO. **La Croix et la manière.** Piero della Francesca a peint ici son morceau de bravoure : un cycle de fresques sur la légende de la vraie Croix. Sur les murs du chœur de l'église, hauts de plus de sept mètres, il a narré l'histoire de la plus illustre relique de la chrétienté – la Croix où Jésus fut crucifié – en appliquant les principes de perspective, fondateurs de l'art renaissant. De plus, comme pour rendre son récit plus accessible aux fidèles, il l'a transposé dans des paysages toscans identifiables : à la place de Jérusalem et de l'Orient, ce sont Arezzo et sa campagne qu'il a décrits. La reine de Saba et le roi Salomon sont donc les acteurs d'une pièce qui illustre les innovations techniques et esthétiques de la Renaissance toscane.
pierodellafrancesca.it

> pierodellafrancesca.it

FLORENCE

GALERIE DES OFFICES.

Une synthèse idéale.

Ils sont tous là : Botticelli, Michel-Ange, Léonard, Raphaël, Lippi, Uccello, Mantegna... Difficile d'oublier que c'est à Florence que tout a commencé. Cette profusion de chefs-d'œuvre, c'est aux Médicis qu'on la doit. Depuis 1765, les salles, qui abritaient jadis l'appareil administratif de cette famille régnant sur Florence, accueillent les toiles acquises par centaines au fil des générations. On s'attarde bien entendu devant les incontournables, comme l'énigmatique «Printemps» et la sensuelle «Naissance de Vénus», de Botticelli, ou l'osé «Tondo Doni», de Michel-Ange, dans lequel la Sainte Famille se tient devant une assemblée d'hommes nus. Il serait dommage de dédaigner des tableaux moins adulés, et aussi admirables, comme «L'Adoration des Mages», de Léonard, émouvante œuvre inachevée. Visiter les Offices, c'est s'offrir le meilleur panorama de la Renaissance italienne. Et ceux qui y ont déjà goûté auront des surprises en y retournant, puisque de nouvelles salles viennent d'ouvrir, pour exposer des œuvres jusqu'alors entreposées dans les réserves.
uffizi.firenze.it/musei/?m=uffizi

MUSÉE DU BARGELLO.

La sculpture à l'honneur.

Parce que la renommée de la peinture de la Renaissance ne doit pas faire oublier la splendeur de sa sculpture, ce musée qui lui est consacré mérite une mention spéciale. Ici «Bacchus», de Michel-Ange, chancelle sous l'effet du vin,

tandis que l'androgyne «David», de Donatello, rencontre celui de Verrocchio, adolescent au port altier. La visite s'apprécie d'autant plus que les sculptures sont exposées dans l'ancien palais du Podestat (premier magistrat), le plus vieil édifice public de Florence, décor parfait pour ce spectacle de bronze et de marbre.
uffizi.firenze.it/musei/?m=bargello

MUSÉE SAN MARCO.

Une retraite spirituelle.

Fra Angelico, à la fois moine et peintre, vivait au XV^e siècle dans ce monastère désormais devenu musée. Sous l'impulsion de Cosme de Médicis, il a laissé dans les allées autour du cloître et dans les cellules du couvent de nombreuses fresques qui témoignent de la spiritualité de son œuvre. La douceur de «L'Annonciation» et la majesté de «La Descente de Croix», par exemple, font de la visite un pur moment de sérénité.
uffizi.firenze.it/musei/?m=sanmarco

GALERIE DE L'ACADEMIE

Modèles de choix pour jeunes artistes.

C'est ici, dans une immense alcôve dessinée ad hoc, qu'est conservée l'une des plus célèbres sculptures du monde : l'athlétique «David» de Michel-Ange. A lui seul, il justifierait la visite. Il est néanmoins en bonne compagnie puisque plusieurs «Esclaves» du même Michel-Ange, ainsi que des œuvres de Botticelli, Ghirlandaio et Lippi sont exposées dans ce musée à l'histoire insolite. En effet, la collection est née au XVIII^e siècle à l'initiative



Avant d'aller au Louvre (à gauche), imprimez le parcours «Renaissance italienne» depuis le site Internet du musée. En 1 h 30, il donne un excellent aperçu des collections. A Milan, c'est dans le réfectoire du couvent, jouxtant l'église Santa Maria delle Grazie (à droite), que Léonard a peint sa fameuse «Cène».

du grand-duc de Toscane, fondateur de l'Académie de dessin de Florence, qui estimait que les élèves devaient pouvoir copier à loisir des œuvres des maîtres de la Renaissance.
> uffizi.firenze.it/musei/?m=accademia

ÉGLISE SANTA MARIA DEL CARMINE. Les larmes d'Adam et Eve. Cette église du XIII^e siècle abrite, dans l'une de ses chapelles, des fresques qui ont marqué l'histoire de l'art. Rejoignant son ami et ainé Masolino en charge du chantier, Masaccio a en effet peint, entre 1424 et 1428, le terrible «Adam et Eve chassés du Paradis», où toute la souffrance de l'humanité à venir semble peser sur le couple originel, et le «Palement du tribut», chef-d'œuvre de clarté narrative où les personnages se meuvent et interagissent avec naturel. Fini le temps des figures figées dans un hiératisme désincarné : ici, c'est la peinture qui prend vie sous nos yeux, et une page de son histoire qui se tourne.
> [museicivici.fiorentini.it/brancacci](http://museicivici.fiorentini.it;brancacci)

BASILIQUE SANTA MARIA NOVELLA. Un trio de maîtres. Masaccio, Ghirlandaio, Uccello : ces trois fresquistes de renom ont laissé ici une trace de leur génie. Le premier a peint dans la nef «La Trinité», inaugurant les préceptes de perspective récemment édictés avec une voûte peinte en trompe-l'œil. Le second a décrit la vie de la Vierge et de saint Jean-Baptiste avec une précision fascinante dans les physionomies, décors et

costumes. Le troisième a livré dans le couvent des scènes de la vie de Noé, orchestrant le chaos du Déluge avec la rigueur d'une composition millimétrée. Ces fresques, réalisées à quelques décennies d'intervalle, illustrent trois aspects du renouveau pictural de la Renaissance.
> chiesasantamarianovella.it

MANTOUE CHÂTEAU SAN GIORGIO. Un laboratoire fabuleux. Si la peinture illusionniste est une science, alors la chambre des Epoux du château Saint-Georges fut l'un de ses plus grands laboratoires. Peintre officiel du marquis Louis III Gonzague, Mantegna a livré dans cette pièce du donjon une chronique familiale hors du commun : les épisodes marquants de l'histoire des Gonzague sont peints en trompe-l'œil sur tous les murs, comme si le visiteur était avec les personnages sur une terrasse ouverte entourée de colonnes. Aujourd'hui encore, le résultat surprend par la maîtrise de la perspective et l'ingéniosité des compositions.
> cameradeglisposi.it

MILAN PINACOTHÈQUE DE BRERA. Les rapines des grognards. Napoléon a pillé l'Italie, mais, ironie de l'histoire, c'est à lui que Milan doit ce musée. En effet, il trouve son origine dans les saisies effectuées par les troupes impériales dans les églises et les palais du nord du pays : certaines œuvres furent expédiées dans les musées

français, les autres ont formé, à l'initiative de Napoléon, le noyau de cette collection. En font partie le glaçant Christ peint en raccourci allongé sur son lit de mort par Mantegna, et le «Retable Montefeltro», par Piero della Francesca, d'où se dégage une sérénité digne de la Vierge et des saints qui l'entourent.
> www.brera.beniculturali.it

ÉGLISE SANTA MARIA DELLA GRAZIE. A table avec le Christ. Ici est conservée la seule fresque connue de Léonard. C'est dans le réfectoire du couvent jouxtant l'église que le maître a peint sa fameuse «Cène», à la fin du XV^e siècle. Les clercs pouvaient ainsi manger à la table du Christ, ou presque... Malheureusement, Léonard avait fabriqué sa peinture selon un procédé de son invention et, preuve que même les génies ne sont pas à l'abri d'une erreur, la fresque a mal résisté au temps. Les campagnes de restauration et les bombardements en 1943 n'ont fait qu'empirer l'état de ce chef-d'œuvre. Pour le protéger, les visites sont limitées et conditionnées par une réservation préalable.
> grazieop.it/cenacolo_di_leonardo

NAPLES MUSÉE DE CAPODIMONTE. Un patrimoine familial. Charles VIII, roi de Naples et de Sicile, héritier de la famille ducale de Parme, a fait construire cet édifice au XVIII^e siècle pour accueillir l'immense collection d'œuvres et d'objets d'art familial. Fierté du sud de l'Italie, cette collection

comporte entre autres le portrait du jeune Francesco Gonzague par Mantegna, la «Crucifixion» de Masaccio, dont le fond doré rappelle l'art byzantin ; l'élégante «Antea», du Parmesan, ainsi que plusieurs travaux de Raphaël, Botticelli ou Bronzino. Des chefs-d'œuvre à observer dans un musée au charme tout napolitain, avec ses parquets anciens et ses murs défraîchis, heureusement préservé de l'hyper-fréquentation touristique.
> polomusealenapoli.beniculturali.it

ORVIETO LE DÔME. Apocalypse now. Moins célèbre que «Le Jugement dernier» de Michel-Ange, la vision de l'Apocalypse livrée ici par Luca Signorelli est tout aussi terrifiante. Cadavres ramenés à la vie et créatures démoniaques : rien ne manque dans la chapelle San Brizio pour pousser au repentir les fidèles d'autrefois et les visiteurs d'aujourd'hui. Achevant un cycle commencé par Fra Angelico, Signorelli et ses assistants ont passé deux ans à illustrer la fin du monde selon les Evangiles, en cinq épisodes, de l'Antéchrist à l'Enfer. Michel-Ange lui-même s'en serait inspiré dans la chapelle Sixtine.
> opsm.it/duomo

ROME MUSÉES DU VATICAN. Le Saint-Siège des arts. Les papes de la Renaissance ont été de très importants commanditaires pour les artistes, et la richesse des Musei Vaticani en ***

Les musées



... est la preuve. Mais que les choses soient claires : la visite de la chapelle Sixtine, constamment bondée de touristes, risque de décevoir tant on aura du mal à apprécier dans ces conditions la fameuse voûte et «Le Jugement dernier», de Michel-Ange, ainsi que les fresques de Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli et du Pérugin qui ornent les murs. Mieux vaut garder son énergie pour parcourir les Chambres (Stanze) de Raphaël, où ce dernier a peint des fresques aussi remarquables que «L'Ecole d'Athènes», en hommage aux penseurs de l'Antiquité, et pour arpenter les salles de la Pinacothèque qui abrite une immense collection. Le déchirant «Saint Jérôme», de Léonard, le fastueux «Couronnement de la Vierge» par Lippi, ou la délicate «Madone de Foligno», de Raphaël, méritent bien notre attention. > mv.vatican.va

BASILIQUE SAINT-PIERRE. **La «Pietà» sous haute protection.** Le plus grand édifice catholique du monde, dont la construction fut confiée à plusieurs architectes successifs, fut achevé au XVII^e siècle. Cela explique que la plupart des œuvres qu'il abrite soient postérieures à la Renaissance. Cependant, il renferme l'une des plus majestueuses sculptures jamais créées à cette période, humblement disposée dans un recoin discret de l'immense nef : la «Pietà» de Michel-Ange. Protégée par une vitre blindée depuis qu'un déséquilibré l'a agressée à coups de marteau en 1972, la gracieuse Vierge peut se

lamenter en toute sécurité sur le corps de son fils. L'émotion demeure. > vaticanstate.va

GALERIE BORGHESE. **Le cardinal et ses belles.** Le cardinal Scipione Borghese avait décidément un goût assuré. Sa collection, commencée au début du XVII^e siècle et agrandie par ses descendants jusqu'à devenir l'une des plus riches du pays, a été achetée par l'Etat au début du XX^e siècle pour être exposée au public. Ici réside un cortège de femmes élégantes : la mystérieuse «Dame à la licorne», de Raphaël, l'impudique «Danaé», du Corrège, la très chaste «Léda», de Ghirlandaio, et une copie de celle de Léonard à l'érotisme patent, dont l'original a disparu. Détail qui ne gâche rien : ces œuvres sont conservées dans un somptueux décor de marbre et d'or. > galleriaborghese.it

LA FARNESINA. **Des fresques du sol au plafond.** Au début du XVI^e siècle Agostino Chigi, banquier du pape, a fait construire à quelques pas du Tibre cette magnifique villa, dont il confia la décoration à des artistes à la hauteur de sa richesse. Après avoir maintes fois évité le pillage, l'édifice recèle encore des fresques remarquables : les scènes des «Métamorphoses» d'Ovide par Sebastiano del Piombo, et celles de «La Vie d'Alexandre le Grand» par le Sodoma, mais surtout le «Triomphe de Galatée» par Raphaël, ballet de créatures aquatiques et célestes. Ces œuvres et bien

d'autres ornent les murs, plafonds, coins et recoins de la demeure : y pénétrer, c'est s'immerger dans les couleurs de la Renaissance. > villafarnesina.it

URBINO
GALERIE NATIONALE DES MARCHES. L'héritage du duc. Cette collection de premier plan est conservée dans le palais ducal de Frédéric III de Montefeltro, qui l'a commencée au XV^e siècle avec des artistes de sa cour. Ainsi, Piero della Francesca, intime du duc, a laissé ici deux de ses œuvres les plus admirables : la songeuse «Madonna di Senigallia» et une «Flagellation du Christ» à la mise en scène sophistiquée. Font aussi partie de la collection «Miracle de l'hostie profanée» en six épisodes par Uccello, le gracieux portrait dit «La Muette» par Raphaël et «La Cité idéale», manifeste de l'urbanisme renaissant dont la paternité n'est pas établie. Mais l'intervention la plus insolite est celle de Botticelli, puisqu'il a dessiné les délicieuses marqueretteries en trompe-l'œil du studiolo, cabinet particulier du duc. > palazzoducaleurbino.it

Royaume-Uni

LONDRES
NATIONAL GALLERY. **Artistiquement vôtre.** Preuve de l'intérêt séculaire des intellectuels anglais pour la Renaissance italienne, cette collection est

comparable en taille et en qualité à celles des Offices ou du Louvre. Née d'une collection privée rachetée par l'Etat au début du XIX^e siècle, c'est surtout sous l'impulsion de sir Charles Eastlake, directeur du musée à partir de 1855, que le département de l'art de la Renaissance s'est agrandi. Il occupe aujourd'hui une vingtaine de salles dont la visite est rendue agréable par de hauts plafonds, un parquet impeccable et une lumière zénithale. «La Vierge aux rochers», de Léonard, version jumelle de celle du Louvre, partage cette demeure luxueuse avec «Vénus et Mars» alanguis (Botticelli), «Vénus et Cupidon» aux contorsions luxurieuses (Bronzino) et «La Madone d'Ansiedi» (Raphaël). > nationalgallery.org.uk

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. **Un trésor en carton.** Ce musée fut créé par le prince Albert et la reine Victoria en 1856 pour accueillir une collection d'objets et de meubles. Outre quelques œuvres de Botticelli, Donatello, Pollaiuolo et de nombreux dessins, les pièces maîtresses du département Renaissance sont les cartons de Raphaël. Ces sept peintures de près de cinq mètres de large, réalisées à l'huile et à la gouache, devaient servir de modèle à un ensemble de tapisseries commandées au peintre par le pape Léon X en 1515. Relatant avec emphase des épisodes de la vie des saints Paul et Pierre, ils sont entrés dans les collections royales en 1623. > www.vam.ac.uk



HAMPTON COURT. Les Triomphes de la reine.

Ce château royal du XVI^e siècle abrite dans l'une de ses luxueuses galeries le cycle des «Triomphes de César», par Mantegna. Neuf toiles de près de trois mètres de long qui évoquent les cérémonies romaines célébrant les victoires du général sur les Gaulois. Originellement commandées par la famille Gonzague pour son palais de Mantoue, ces œuvres lui ont été achetées en 1629 par Charles I^{er} d'Angleterre. L'ensemble, qui appartient encore aux collections royales, aurait pu être cent fois dispersé au fil de l'histoire : précieusement conservé à Hampton Court, il offre aujourd'hui une occasion rarissime de contempler une série de cette importance quasi complète (manque une dixième toile, disparue).

> [hrp.org.uk/
HamptonCourtPalace](http://hrp.org.uk/HamptonCourtPalace)

Allemagne

BERLIN

GEMÄLDEGALERIE. Une collection malmenée.

L'ensemble d'œuvres de la Renaissance du musée berlinois a failli voler en éclats lors de la Seconde Guerre mondiale. Menacé par les bombardements en 1945, dispersé après la victoire des Alliés, séparé entre les deux Allemagnes pendant plus de quarante ans, il n'a retrouvé son unité qu'après la chute du Mur. Un «Saint Sébastien» impassible, de Botticelli, la licencieuse «Léda et le cygne» par le Corrège et les exquises Madones «Terranuova»,

«Diotallevi» et «Colonna», de Raphaël, font donc aujourd'hui partie d'une collection qui, après avoir connu bien des péripéties, compte parmi les plus importantes d'Europe.

> [smb.museum/smb/
sammlungen](http://smb.museum/smb/sammlungen)

DRESDE

GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER.

Les putti superstars. Deux angelots songeurs levant distrairement les yeux au ciel. Cette représentation fait tellement partie de l'imagerie de l'art occidental qu'on en ignore parfois l'origine. Elle est en fait un détail d'une toile majestueuse de Raphaël : «La Madone Sixtine». Cette Vierge Marie et ces putti célébrissimes, les Dresdois les doivent à l'ambitieuse politique d'acquisitions menée au XVIII^e siècle par Auguste II de Pologne et son fils Auguste III, mais aussi à la bonne volonté des responsables soviétiques qui, après les avoir conservés pendant dix ans comme butin de guerre, ont décidé leur restitution. A la Gemäldegalerie, elle règne sur un département Renaissance qui comprend entre autres le dernier panneau des «Scènes de la vie de saint Zénobe», par Botticelli, et une «Sainte Famille» en clair-obscur par Andrea Mantegna.

> skd.museum

MUNICH

ALTE PINAKOTHEK.

Un Bavarais italophile. Débutée au XVI^e siècle par le duc de Bavière et transmise de génération en génération

dans la famille ducale, cette collection comptait à l'origine surtout des œuvres des écoles du Nord. Ce n'est qu'à partir de 1805 que Louis I^{er} de Bavière, passionné d'art et amoureux de l'Italie, a acquis des œuvres telles qu'une «Pietà» de Botticelli à la dramaturgie emphatique, ou une austère «Résurrection du Christ» par Fra Angelico. Deux siècles plus tard, enrichie de toiles aussi remarquables que «La Madone à l'oeillet», d'un Léonard débutant, et une «Sainte Famille», de Raphaël, à la composition pyramidale rigoureuse, la collection fait la renommée méritée de cet élégant musée aux galeries spacieuses et lumineuses.

> pinakothek.de/alte-pinakothek

Pologne

CRACOVIE

MUSÉE CZARTORYSKI.

«L'Hermine» rescapée. À partir de la fin du XVIII^e siècle, la princesse Isabelle Czartoryska et ses enfants ont réuni un important ensemble de peintures dans leur palais de Pulawy. Malheureusement, un siècle et demi après sa naissance, cette collection a été pillée par les nazis qui ont saisi plus de 800 œuvres et objets. Par chance, la pièce maîtresse est toujours là, intacte : il s'agit de l'un des plus beaux portraits de Léonard, «La Dame à l'hermine», de trois quarts, au sourire discret et au geste raffiné. Et si le musée recèle peu d'œuvres notoires de la Renaissance italienne, celle-là vaut à elle seule le détour.

> muzeum-czartoryskich.krakow.pl

A Berlin, la Gemäldegalerie (à gauche) a judicieusement regroupé les «Vierge à l'Enfant» de sa collection sur le même mur. Quant aux neuf toiles des «Triomphes de César», de Mantegna, elles flamboient derrière la façade un peu austère d'Hampton Court, à Londres (à droite).

Etats-Unis

BOSTON

ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM.

Un havre de beauté.

Née en 1840, la riche héritière Isabelle Stewart Gardner, convaincue que son jeune pays devait être stimulé par des cultures anciennes, a passé trente ans à parcourir le monde pour réunir des objets dans le musée qui porte son nom. «La Tragédie de Lucrèce», de Botticelli, où l'agitation des soldats contraste avec la rectitude du décor, une touchante «Pietà», de Raphaël, et une «Jeune Femme» de profil et au regard volontaire par Uccello font la gloire de ce musée, installé dans une villa imitant l'architecture des palais vénitiens du «cinquecento» avec cour à colonnade et fenêtres en ogive. Intimiste et soigné.

> gardnermuseum.org

NEW YORK

METROPOLITAN MUSEUM.

La Vierge globe-trotteuse.

Issus de collections privées, légués, donnés ou simplement en dépôt, la plupart des chefs-d'œuvre du musée ont connu un parcours rocambolesque. C'est le cas de la «Vierge à l'Enfant en majesté avec des saints», de Raphaël. Réalisée en Toscane, l'œuvre a voyagé en Suède chez la reine Christine, en France chez le duc d'Orléans, à Rome dans la puissante famille Colonna, en Sicile, en Espagne... avant de traverser l'Atlantique en 1901 dans les bagages du financier John Pierpont Morgan. Léguée •••



Dans ce bâtiment contemporain, la National Gallery of Art, à Washington, abrite la seule peinture de Léonard de Vinci visible en Amérique.

●●● au Metropolitan en 1913, elle côtoie aujourd'hui des Botticelli, Lippi et Mantegna, ainsi que «Francesco Sassetta et son fils», tableau où Ghirlandaio a traduit dans un regard l'intensité du lien filial.
> metmuseum.org

WASHINGTON NATIONAL GALLERY OF ART. Dollars & Léonard.

Ici sont conservés une «Adoration des Mages» par Botticelli ; un flegmatique «Judith et Holopherne», de Mantegna ; un «Saint Georges et le dragon» par Raphaël ; une «Vierge de l'humilité» par Fra Angelico... La plupart appartenaient à deux des fondateurs de la galerie, magnats de la finance et de l'industrie du début du XX^e siècle : le banquier Andrew W. Mellon, père du musée, et Samuel H. Kress, propriétaire d'une chaîne de magasins. D'autres mécènes ont permis des acquisitions, dont une œuvre de jeunesse de Léonard, la seule toile du maître sur le territoire américain.
> ngm.gov

Russie

SAINT-PÉTERSBOURG

MUSÉE DE L'ERMITAGE.

Toiles de maître au mètre. Compte tenu de la démesure de l'Ermitage, son département Renaissance italienne paraît réduit. Mais beaucoup de maîtres de premier plan y sont représentés : Léonard avec sa «Madone Benois», œuvre de jeunesse, Raphaël avec sa petite «Madone Connestabile» absorbée par la lecture d'un livre, Botticelli avec un «Saint Jérôme pénitent» à la lumière du crépuscule, ou encore Michel-Ange avec son «Garçon accroupi» qu'il destinait à la chapelle des Médicis à Florence. Autre curiosité : la «Loggia de Raphaël», copie spectaculaire de la galerie décorée par Raphaël et ses élèves au Vatican, réalisée au XVIII^e siècle à la demande de l'impératrice Catherine II. Fresques, bas-reliefs, grotesques, ornements divers : le résultat est étourdissant.
> hermitagemuseum.org

CRÉDITS PHOTOS

Couverture : Scala, Florence.

Edito : p. 03 : Derek Hudson.

Sommaire : p. 04 (de h. en b. et de g. à d.) : Scala, L. Monlau, Scala, Domingie & Rabatti/La Collection, E. Lessing/AKG-images ; p. 05 (de h. en b. et de g. à d.) : Raffael/Leemage, Vatican Museums, J.-G. Berizzi/RMN, Artothek/La Collection, National Geographic/Ansa/Maxppp, S. Sonnet/hemis.fr

Et les canons de la beauté ont explosé :

p. 06-07 : R.-G. Ojeda/RMN ; p. 08 : H. Lenain/hemis.fr ; p. 09 : R.-G. Ojeda/RMN-Grand Palais ; p. 10-11 : Scala, Florence x 2 ; p. 12 : Scala ; p. 13 : H. Lewandowski/RMN ; p. 14-15 : Scala ; p. 16-17 : Scala x 14 ; p. 18-19 : Scala ; p. 20-21 : Scala x 2 ; p. 22-23 : Scala x 2 ; p. 24-25 : Scala ; p. 26-27 : Scala x 2 ; p. 28-29 : Scala ; p. 30 : Scala ; p. 31 : Roger-Viollet ; p. 32-33 : Scala x 2 ; p. 34 (de h. en b. et de g. à d.) : Leemage x 2, Domingie & Rabatti/La Collection x 2 ; p. 35 : Scala.

En ce jour de printemps 1415 à Florence...

p. 36-41 : L. Monlau.

Michel-Ange, le divin acariâtre : p. 42 :

Raffael/Leemage ; p. 45 (à g.) : Electa/Leemage, et (à d.) : Osservatore Romano/AP/SIPA ; p. 47 (à g.) : Rue des Archives, et (à d.) : A. Alborno/hemis.fr ; p. 49 (à g.) : Bridgeman, (en h. à d.) Domingie & Rabatti/La Collection ; (en b. à d.) : ImageSource/REA.

Magistrale Sixtine : p. 51 : Electa/Leemage ; p. 52 : Electa/Leemage x 2 ; p. 53-55 : Vatican Museums ; p. 56 (en b.) : AGF/Leemage ; p. 57 (en h.) : E. Lessing/AKG, (en b.) : Artothek/La Collection ; p. 58-59 : Electa/Leemage.

L'art, précieux allié du pouvoir :

p. 60-61 : Scala ; p. 62-63 : Leemage x 4 ; p. 64 (à g.) : Domingie & Rabatti/La Collection, (à d.) : Electa/Leemage ; p. 65 : La Collection x 2.

Les trésors insoupçonnés du Louvre :

p. 66-67 : M. Bellot/RMN-Grand Palais ; p. 68-69 : J.-G. Berizzi/RMN-Grand Palais ; p. 70-71 : M. Bellot/RMN-Grand Palais x 2 ; p. 72-73 : G. Blot/RMN-Grand Palais ; J.-G. Berizzi/RMN-Grand Palais ; p. 74-75 : M. Bellot/RMN-Grand Palais ; G. Blot/RMN-Grand Palais ; p. 76-77 : M. Bellot/RMN-Grand Palais ; T. Le Mage/RMN-Grand Palais ; p. 78 : T. Le Mage/RMN-Grand Palais ; p. 79 (à g.) : M. Bellot/RMN-Grand Palais ; (en h. à d.) : J.-G. Berizzi/RMN-Grand Palais ; (en b. à d.) : M. Beck Coppola/RMN-Grand Palais.

Le temps des Annonciations : p. 80 (de h. en b. et de g. à d.) : Domingie & Rabatti/La Collection, Bridgeman, Scala x 4 ; p. 81 (de h. en b. et de g. à d.) : Artothek/La Collection, Raffael/Leemage x 2, Electa/Leemage, Scala, Domingie & Rabatti/AKG-images ; p. 82 : Domingie & Rabatti/La Collection ; p. 83 : Scala x 2.

Quand l'artiste est devenu homme-orchestre : p. 84-85 : E. Lessing/AKG-images ; p. 86 : O. Battaglini/AKG-images ; p. 87 : Electa/Leemage ; p. 88 : V. Arcomano/Alamy/hemis.fr ; p. 89 : The Granger Collection/Rue des Archives ; p. 90 : Bridgeman ; p. 91 : Costa/Leemage ; p. 92 : Leemage ; p. 93 : M. Borgese/hemis.fr

Tous les Vinci du monde : p. 94-95 : Domingie & Rabatti/La Collection x 2 ; p. 96 (de h. en b. et de g. à d.) : Bridgeman, Artothek/La Collection x 2 ; p. 97 Bridgeman ; p. 98-99 : Scala x 2 ; p. 100 : Artothek/La Collection ; p. 101 (de h. en b. et de g. à d.) : Artothek/La Collection x 2, Iberfoto/Photoaisa/Roger-Viollet ; p. 102-103 : Artothek/La Collection x 2 ; p. 104 (en h.) : Artothek/La Collection, (en b.) : Courtesy The National Gallery, London ; p. 105 : F. Raux/RMN-Grand Palais ; p. 106 : De Agostini Picture/AKG-images ; p. 107 (de h. en b. et de g. à d.) : De Agostini Picture/AKG-images, Domingie & Rabatti/La Collection, Gettyimages/AFP ; p. 108-109 : AKG-images x 2 ; p. 110 (de h. en b. et de d. à g.) : Corbis, E. Lessing/AKG-images, R.-G. Ojeda/RMN-Grand Palais ; p. 111 : Corbis, P. 112 (en h.) : H. Lewandowski/RMN-Grand Palais, et (en b.) : Scala ; p. 113 (de h. en b. et de g. à d.) : Courtesy The National Gallery of Art, Washington, Artothek/La Collection ; p. 113 (b) : Corbis.

Ces énigmes qui déchaînent les passions : p. 114 : A. Alborno/hemis.fr ; p. 115 : National Geographic/Ansa/Maxppp ; p. 116 : M.

Bellot/RMN-Grand Palais ; p. 117 : Electa/AKG-images x 2 ; p. 118-119 : Lumière Technologie x 2 ; p. 120 : Scala ; p. 21 (de g. à d.) : Scala x 2 et Bridgeman ; p. 122 : Scala ; p. 123 : M. Urtado/RMN-Grand Palais x 10.

Un tour du monde des chefs-d'œuvre : p. 124 (de g. à d.) : Scala, Artothek/La Collection, Josse/Leemage ; p. 125 (de g. à d.) : Bridgeman, The Metropolitan Museum of Art/RMN-Grand Palais, Bridgeman ; p. 126 : S. Sonnet/hemis.fr ; p. 127 : Aisa/Leemage ; p. 128 : M.

Borgese/hemis.fr ; p. 129 : A. Rain/EPA/Maxppp ; p. 130 : ViewPictures/hemis.fr

Ce numéro est vendu seul à 12,90 €, ou accompagné du DVD «Le Temps des Titans» pour 4,90 € de plus. Vous pouvez vous procurer ce DVD seul au prix de 4,90 € (frais de port offerts pour les abonnés à GEO / 2,50 € pour les non-abonnés) en envoyant vos coordonnées complètes sur papier libre accompagnées d'un chèque à l'ordre de GEO à : GEO - 62069 ARRAS Cedex 09. Offre limitée à un exemplaire par foyer, valable en France métropolitaine, dans la limite des stocks disponibles.

GEO ART

RÉDACTION : 13, rue Henri-Barbusse, 92624 Gennevilliers Cedex
Standard : 01 73 05 45 45. Fax : 01 47 92 66 75.
(Pour joindre votre correspondant, composez le 01 73 05 + les 4 chiffres suivant son nom.)

Rédacteur en chef : Eric Meyer.

Secrétariat : Claire Brossillon (6076), Corinne Barouger (6061).

Rédacteur en chef adjoint : Jean-Luc Coetalem.

Directrice artistique : Delphine Denis.

Rédaction : Anne Cantin.

Secrétaire de rédaction : Vincent de Lapomarede, avec Laurence Maunoury.

Maquette : Françoise Coulbois, Christelle Martin.

Iconographie : Nathalie de Besombes, Laurence Tardy-Pubellier.

Ont contribué à la réalisation de ce numéro :

Eva Bensard, Grégoire Jeanmonod, Rafael Pic, Christiane Rance et Volker Saux.

Fabrication : Stéphane Roussiès (6340) et Jérôme Brotons (6282).

Magazine édité par

GROUPE PRISMA MEDIA

13, rue Henri-Barbusse, 92624 Gennevilliers Cedex
Société en nom collectif au capital de 3 000 000 €, d'une durée de 99 ans, ayant pour géant Gruner + Jahr Communication GmbH. Ses trois principaux associés sont Média Communication S.A.S., Gruner und Jahr Communication GmbH, France Constanze-Verlag GmbH & Co KG.

Directeur de la publication : Rolf Heinz

Editeur : Martin Trautmann

Directrice marketing : Delphine Schapira

Chef de groupe : Audrey Boehly.

Directrice exécutive Prisma Pub : Aurore Domont (6505).

Directrice commerciale adjointe : Chantal Follain de Saint Salvy (6448).

Directrice commerciale adjointe (Opérations spéciales) : Géraldine Pangrazzi (4749).

Directrice de publicité : Virginie de Berneude (4981).

Responsables de clientèle : Evelyne Allain Tholy (6424), Constance Dufour (6423), Alexandre Vilain (6980).

Responsable back office : Céline Baude (6467).

Responsable exécution : Paqui Lorenzo (6493).

Directeur du marketing publicitaire et éditoriales : Nicolas Cour (5323).

Directrice marketing client : Jelka Holler (5320).

Directeur commercialisation réseau : Serge Hayek (5677).

Direction des ventes : Bruno Recurt (5676).

Secrétariat (5674).

Photogravure : ARTO

Systèmes Groupe Sego.

Imprimé en France : IMAYE

Groupe AGIR GRAPHIC

© Prisma Média 2012. Dépôt

légal : mars 2012. Diffusion

Presstalis - ISSN : 1956-7855.

Création : janvier 2012.

Numéro de Commission

paritaire : 0913 K 83550.

LES EXPERTS QUI NOUS ONT AIDÉS

FLORENCE ALAZARD, historienne, maître de conférences au Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'université de Tours. **SOPHIE CHAUVEAU**, écrivain, auteur de «Le Rêve de Botticelli» (éd. Folio). **Dominique Cordellier**, conservateur au département des arts graphiques du musée du Louvre. **PASCAL COTTE**, directeur du laboratoire de recherches Lumière Technology. **Thierry Crépin-Leblond**, directeur du musée national de la Renaissance à Ecouen.

VINCENT DELIEUVIN, conservateur du département des peintures du musée du Louvre. **Arturo Galansino**, assistant conservateur à la National Gallery de Londres. **Claudio Giorgione**, conservateur au Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci.

Paul Joannides, professeur d'histoire de l'art à l'université de Cambridge. **Édouard Pommier**, auteur de «Comment l'art devient l'art» (éd. Gallimard).

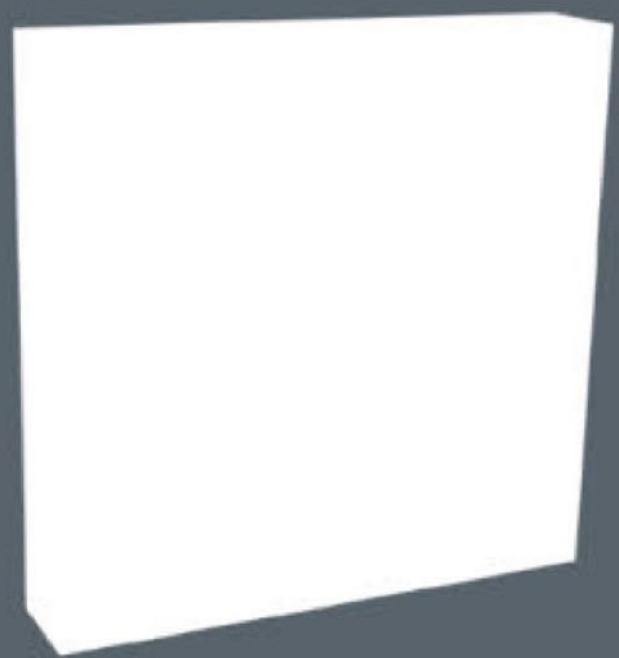


GEO

De la préhistoire au XX^e siècle,
un tour du monde en 52 œuvres d'art



Découvrez le monde autrement
avec la nouvelle collection de calendriers GEO.



Disponibles en librairies et rayons livres.



HYBRIDE & DIESEL

CHANGEZ D'ÉPOQUE



CITROËN DS5 HYBRID4

Des lignes hors du commun, des performances technologiques inédites et une élégance rare, Citroën DS5 est conçue pour repousser les limites de l'expérience automobile. Pour preuve, sa remarquable technologie Full Hybrid Diesel avec 200 ch⁽¹⁾, quatre roues motrices, crée l'exploit d'émettre seulement 91 g⁽²⁾ de CO₂/km. Basculez dans un monde nouveau avec Citroën DS5.

Bonus Écologique jusqu'à 4 000 €*

CRÉATIVE TECHNOLOGIE



Modèle présenté : Citroën DS5 Hybrid4 Airdream Sport Chic avec options. (1) La puissance de 200ch est disponible en mode sport, en cumulant la puissance des deux motorisations jusqu'à 120 km/h. (2) Avec jantes 17". * Décret du 30/07/12. Full Hybrid = Totalement hybride.

CONSOMMATIONS MIXTES ET ÉMISSIONS DE CO₂ DE CITROËN DS5 HYBRID4 AIRDREAM : DE 3,5 À 3,9 L/100 KM ET DE 91 À 102 G/KM.