

GEO HISTOIRE

H O R S - S É R I E

Novembre - décembre 2023

LA RENAISSANCE ITALIENNE



SCIENCES ET IDÉES
Ils ont montré
la voie

Une relecture de
l'Antiquité

FLORENCE, ROME, VENISE
**Rivales dans l'art
et le pouvoir**

BEL 11,5 € - CH 17 CHF - CAN 16,99 CAD - DE 11 € - LU 11,5 € - PT 11,5 € -
DOM Bateau 11,5 € - MA 11,5 MAD - IN 28 110 - Zone GP Bateau 1600 XPF.

PM PRISMA MEDIA CPPAP

L 15601 - 17H - F: 9,90 € - RD III



CAHIER SPÉCIAL LÉONARD DE VINCI | De la Toscane à Amboise, itinéraire d'un génie

Offrez-lui un monde de passions avec ses magazines préférés !



Tous vos magazines sont sur prismashop.fr
Profitez de -15% supplémentaires
directement via le QR code suivant !



LA GUERRE DE L'ART

C'est une exception de l'histoire. Quand partout, en Ukraine, en Syrie, au Yémen, en Afghanistan, les conflits ont inexorablement dégradé le patrimoine historique et étouffé la création artistique, les rivalités entre cités-États aux XV^e et XVI^e siècles en Italie l'ont au contraire industrialisée, comme on crée des usines d'armement. Les familles régnautes de Naples et de Rome, les Borgia, Farnèse, Della Rovere, les Sforza à Milan, les Médicis à Florence ont, pour faire briller leur nom et leur cité, financé les artistes de la Renaissance italienne, transformant pour toujours les idées, l'art et les sciences. Au moment même où Nicolas Machiavel écrivait *L'Art de la guerre*, c'est une guerre de l'art que se menaient en réalité les princes-mécènes. En s'arrachant les meilleurs artistes, ils leur ont permis de faire passer la peinture en trois dimensions, encourageant la modernisation des styles, l'audace dans les constructions et les représentations. Botticelli et Brunelleschi à Florence, Michel-Ange et Raphaël à Rome, Léonard de Vinci à Milan... Tous bénéficièrent de ces largesses et contribuèrent à cette révolution, qui s'appuyait sur l'humanisme, exhumé de l'Antiquité. Ils replacèrent l'homme au centre des œuvres, y compris religieuses, en osant la laideur comme la perfection. Tout à coup, la magie de la perspective a fait entrer le réel dans les représentations. Dans un cadre très contraint de travail sur commande pour les puissants, les artistes se sont octroyé une grande liberté d'interprétation, multipliant les audaces, clins d'œil, références, quitte à se faire rattraper, parfois, par la patrouille. Comme lorsque Léonard dut peindre une deuxième version de sa *Vierge aux rochers*, pour ramener le regard vers l'enfant Jésus que le commanditaire jugeait trop éclipsé. Dans ce hors-série, GEO Histoire revient sur ces deux siècles qui ont tout changé, et vous guide dans les œuvres et les coulisses de la Renaissance italienne. ■

MYRTILLE DELAMARCHE, RÉDACTRICE EN CHEF



Myrtille Delamarche

SOMMAIRE



8

6 CHRONOLOGIE

CES SIÈCLES QUI ONT CHANGÉ
LE VISAGE DU MONDE

Aux XV^e et XVI^e siècles, l'Italie a été au centre
d'une révolution artistique, mais aussi
architecturale, scientifique, philosophique...

8 UNE NOUVELLE ÈRE

ET LES CANONS DE LA BEAUTÉ ONT EXPLODÉ

Botticelli, Michel-Ange, Vinci, Raphaël... Ces
génies ont bouleversé l'art occidental en remplaçant
l'homme et son destin au centre du monde.

36 LA GENÈSE

EN CE JOUR DE PRINTEMPS 1415 À FLORENCE...

En mettant en place les bases de la perspective,
l'architecte Filippo Brunelleschi a inauguré un
système novateur de représentation du monde.

46 L'INSPIRATION

UN LIVRE SUBVERSIF SORTI DE L'OUBLI

De la nature des choses, un long poème écrit au
premier siècle avant notre ère par Lucrèce, fut
trouvé presque par hasard en 1417. Ses idées
– atomiques ! – enflammèrent vite les esprits.



36

48 LE CONTEXTE

L'ART, PRÉCIEUX ALLIÉ DU POUVOIR

Dans une Italie minée par les intrigues et les rivalités,
les artistes étaient un formidable outil de propagande
et de glorification pour d'ambitieux autocrates.

58 LA CARTE

LE SUBTIL ÉQUILIBRE DES CITÉS-ÉTATS

Durant la Renaissance italienne, la péninsule était
divisée en une mosaïque d'États indépendants. Une
situation géopolitique qui exacerbait les querelles
et aiguisait l'appétit des puissances étrangères...

60 LE MÉCÈNE

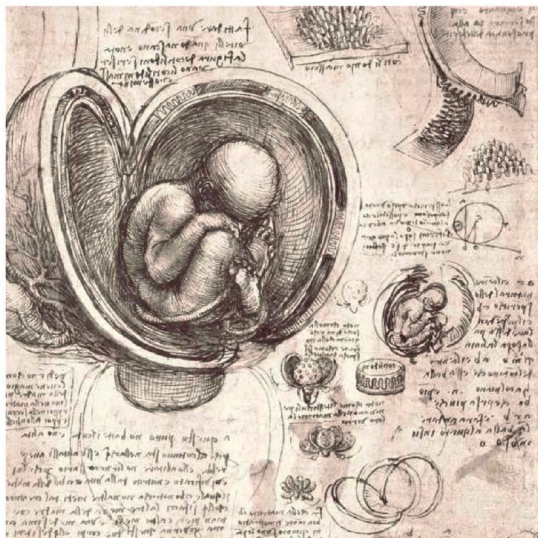
LAURENT LE MAGNIFIQUE,
HABILE PRINCE DES ARTS

Grand esthète, Laurent de Médicis, maître *de facto*
de Florence de 1469 à 1492, s'appuyait sur les
artistes pour faire oublier la tyrannie de son règne.

62 L'ARTISTE ABSOLU

MICHEL-ANGE, LE DIVIN ACARIÂTRE

Torturé, entier, obsessionnel... Le Florentin
était l'archétype de l'artiste absolu, sacrifiant
tout, absolument tout, à ses chefs-d'œuvre.



alg-images

106

70 LES TALENTS ET LES SAVOIRS DES PHILOSOPHES ET ARTISTES HOMMES-ORCHESTRES

Pas de barrières pour les artistes visionnaires de la Renaissance. Ils pouvaient être tout à la fois peintres, sculpteurs, architectes, hydrauliciens, astronomes...

82 DOSSIER : LÉONARD DE VINCI ITINÉRAIRE D'UN GÉNIE

84 LÉONARD L'INCOMPRIS

Sa relation avec les Médicis, la puissante famille régnante de Florence, fut toujours compliquée. Il dut donc s'exiler à Milan pour connaître la gloire.

86 LE PETIT MUSÉE DU GRAND MAÎTRE

La peinture n'était qu'un de ses multiples domaines de prédilection... Mais en une vingtaine de tableaux seulement, il s'imposa parmi les plus grands.

106 AU PLUS PRÈS DE LA VÉRITÉ DES CORPS

Pour tenter de percer le mystère de la vie, le maître n'hésitait pas à disséquer des cadavres. Ses planches anatomiques – d'un réalisme prodigieux – sont restées inédites jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.



Bridgeman Images (x2)

128

118 LE CRÉPUSCULE DE VINCI

Invité par François I^{er}, l'artiste, alors âgé de 64 ans, s'installa à Amboise en 1516. Il lui restait moins de trois ans pour parachever sa légende...

128 L'ENTRETIEN

«LA CRÉATION ÉTAIT CONTRAINT, MAIS LES ŒUVRES, EMPREINTES DE LIBERTÉ...»

Le professeur Jean-Yves Boriaud, spécialiste de la Renaissance, revient sur cette période hors norme, où les artistes avaient beau travailler sous contrat, avec des missions précises, ils sortaient souvent du cadre...

134 POUR EN SAVOIR PLUS

Livres, exposition, film, BD...

Notre sélection pour continuer à explorer les deux siècles d'or de la Renaissance italienne.

En couverture : Saint Jean Baptiste, de Léonard de Vinci.
Crédit photo : H. Lewandowski/ RMN-GP.

▼ **TRECENTO****1397****CRÉATION DE LA BANQUE MÉDICIS**

Jean de Médicis (1360-1429) fonde à Florence l'institution financière qui porte son nom. Grâce à cela, cette famille de commerçants devient la plus puissante de la ville. La peste noire et la faillite de nombreux concurrents facilitent en outre son ascension.

▼ **QUATTROCENTO****1420****CHANTIER DU DÔME DE FLORENCE**

Un concours est lancé pour la construction de la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore. Filippo Brunelleschi est choisi : la construction durera seize ans, sans recours au moindre échafaudage, mais avec un système de poulies capable de hisser jusqu'à sept tonnes de matériel. Ces réalisations ont nécessité des connaissances techniques avancées et ont influencé l'architecture européenne ultérieure. L'édifice sera finalement consacré par le pape Eugène IV en 1436.

1434**COSME L'ANCIEN DE RETOUR D'EXIL**

Fils de Jean de Médicis, Cosme (1389-1464) revient à Florence après avoir été ostracisé par ses rivaux, la puissante famille Albizzi. Il fait juger ses adversaires et maintient la ville d'une poigne de fer sous des apparences républicaines. Mais il devient aussi un mécène important. Florence domine alors l'essentiel de la Toscane.

1439**CONCILE DE FLORENCE**

Bien que principalement une réunion religieuse, le Concile de Florence rassemble des érudits et des penseurs de diverses disciplines. Cela a conduit à un échange d'idées et de connaissances entre l'Orient et l'Occident, contribuant à la diffusion des connaissances scientifiques.

1441-1442**FRA ANGELICO AU COUVENT**

Antonin de Florence, archevêque de la ville, commande à Fra Angelico des fresques pour son couvent de San Marco, dont une monumentale *Crucifixion et saints*. Chaque cellule du couvent est ornée d'une œuvre du peintre et de ses assistants.

CES SIÈCLES QUI ONT CHANGÉ LE VISAGE DU MONDE

1447**ÉLECTION DU PAPE NICOLAS V**

Tommaso Parentucelli, devenu le pape Nicolas V, est un grand mécène des arts et de la culture à Rome, et il contribue à l'embellissement de la ville.

1453**UN SOUFFLE VENU D'ORIENT**

Constantinople étant tombée, savants et intellectuels byzantins affluent dans la péninsule italienne, dont Bessarion, qui légua ensuite sa collection de manuscrits à la bibliothèque de Venise.

1459**PIENZA, MODÈLE D'URBANISME**

Pienza, une ville proche de Sienne, est transformée par le pape Pie II pour devenir un exemple de la planification urbaine de la Renaissance.

1468-1469**PREMIÈRES IMPRIMERIES D'ITALIE**

Les Allemands Jean et Wendelin de Spire établissent une imprimerie à Venise et éditent des auteurs de l'Antiquité. Filippo Cavagni da Lavagna fonde quant à lui une imprimerie à Milan. Cette technologie se développera ensuite rapidement en

Italie et jouera un rôle majeur dans la diffusion des idées de la Renaissance.

1470**VINCI AU SERVICE DES SFORZA**

À 18 ans, Léonard de Vinci s'installe à Milan, où il travaille en tant qu'artiste et ingénieur pour la famille Sforza, notamment pour Ludovic, dit le More, qui, au pouvoir à partir de 1494, soutiendra les artistes et les intellectuels de la Renaissance.

1474**L'ÂGE D'OR D'URBINO**

Federico da Montefeltro dirige le duché d'Urbino. Sous son règne, la ville deviendra un important centre culturel et artistique.

1480-1492**UN GRAND MÉCÈNE À FLORENCE**

La paix revenue à Florence, Laurent de Médicis développe le mécénat et finance Verrocchio, Botticelli, Lippi, Michel-Ange... Il agrandit la bibliothèque familiale initiée par Cosme. Il soutient penseurs et philosophes (Jean Pic de la Mirandole, Marsile Ficin...) et contribue à l'essor du courant néoplatonicien.

1486**PUBLICATION DU DISCOURS SUR LA DIGNITÉ DE L'HOMME**

Jean Pic de la Mirandole, philosophe né à Mirandola, exprime dans ce texte l'idée que l'homme a la capacité de choisir son propre destin et de se rapprocher de la divinité grâce à sa liberté intellectuelle.

1492**DÉCOUVERTE DE L'AMÉRIQUE PAR CHRISTOPHE COLOMB**

Le navigateur génois, au service du royaume d'Espagne, stimule la curiosité intellectuelle, ouvre de nouvelles voies pour le commerce, la science et la philosophie. Et ce sont les imprimeurs italiens, à la pointe de la révolution de l'imprimerie, qui diffusent ses récits de voyage.

1498**SAVONAROLE EST EXÉCUTÉ**

L'aura de Jérôme Savonarole, frère dominicain et prédicateur populaire, qui a négocié avec le roi de France et installé un gouvernement théocratique à Florence (1494-1498), décline auprès des habitants, lassés par quatre années de restrictions et

de puritanisme (il a ainsi organisé un «bûcher des vanités» en 1497 pour détruire des œuvres d'art et des instruments de musique). Accusé d'hérésie, Savonarole est excommunié par le pape Alexandre VI, puis brûlé sur la place de la Seigneurie. Après lui, la République florentine perdure.



Michel-Ange,
David, 1501-1504
184 x 176 cm,
Galerie de
l'Académie,
Florence, Italie.

Photo SCALA, Florence. Dist. RMN-Grand Palais / image Scala

▼ CINQUECENTO

1504

LE DAVID, SYMBOLE DE FLORENCE

Sculptée en dix-huit mois par Michel-Ange, la statue de 5,2 m est érigée devant le palais Vecchio, à Florence : pour le gonfalonier (équivalent d'un chef du gouvernement) d'alors, Pier Soderini, elle représente la République déterminée face aux despotes.

1503

À ROME, JULES II DEVIENT PAPE.

Durant son règne (1503-1513), Jules II encourage et parraine de nombreux artistes de la Renaissance. La même année, Léonard de Vinci commence à peindre *La Joconde*, à Florence.

1508-1512

NAISSANCE D'UN CHEF-D'ŒUVRE

Michel-Ange réalise les fresques de la chapelle Sixtine du Vatican, à Rome.

1512

FIN DE LA RÉPUBLIQUE FLORENTINE

Après l'exil, les Médicis reviennent au pouvoir, avec l'appui du pape Jules II.

1513

L'ŒUVRE MAJEURE DE MACHIAVEL

Secrétaire de la Seconde Chancellerie dans la République florentine, Nicolas Machiavel (1469-1527) a été déchu de sa charge en 1512. Emprisonné puis exilé, le diplomate rédige *Le Prince*, traité sur la manière de prendre le pouvoir et de le conserver.

1513-1521

SOUS LA TUTELLE PONTIFICALE

Fils de Laurent le Magnifique, Jean de Médicis (1475-1521) est élu pape en 1513 et prend le nom de Léon X. Comme son père, il devient un grand mécène et soutient, entre autres, Raphaël, qui peint son portrait.

1516

CRÉATION DU GHETTO DE VENISE

Au Cannareggio, la communauté juive est contrainte par le Sénat de vivre séparée du reste de la ville. Pourtant, son activité, florissante, contribue à la richesse culturelle de la Sérénissime.

1527

SAC DE ROME

Les soudards de l'empereur Charles Quint occasionnent des destructions majeures, interrompant la construction de la basilique Saint-Pierre (qui

reprendra en 1534) et précipitant la fin de la Renaissance romaine.

1545-1563

LE CONCILE DE TRENTE

Les artistes devront s'adapter aux nouvelles exigences d'une Église catholique qui s'est réformée.

1549

UN PALAIS POUR LA DUCHESSE

Épouse de Cosme I^{er}, Éléonore de Tolède fait du palais Pitti (construit par un banquier au siècle précédent) la résidence des Médicis. L'architecte Vasari le reliera seize ans plus tard au palais Vecchio, lieu de pouvoir, par un corridor discret.

1564

D'UN GÉNIE L'AUTRE

L'année où Michel-Ange meurt, à Rome, Galilée naît à Pise. Futur mathématicien, géomètre, physicien et astronome, il sera l'un des fondateurs de la méthode scientifique moderne. Ses observations astronomiques et ses travaux en physique révolutionneront la compréhension de l'univers.

1566

EN MUSIQUE ET SOUS LE SOLEIL

Andrea Gabrieli, prolifique compositeur, est nommé organiste à la basilique Saint-Marc de Venise.

1582

UN CALENDRIER PLUS PRÉCIS

Le calendrier grégorien s'appuie sur les travaux du Polonais Copernic (1473-1543) qui a proposé le modèle héliocentrique du système solaire.

▼ SEICENTO

1600

LE PROCÈS DE GIORDANO BRUNO

Le philosophe et astronome Giordano Bruno est brûlé vif à Rome pour ses idées, dont certaines ont des implications sur la conception de l'univers et la place de la Terre dans celui-ci.

1609

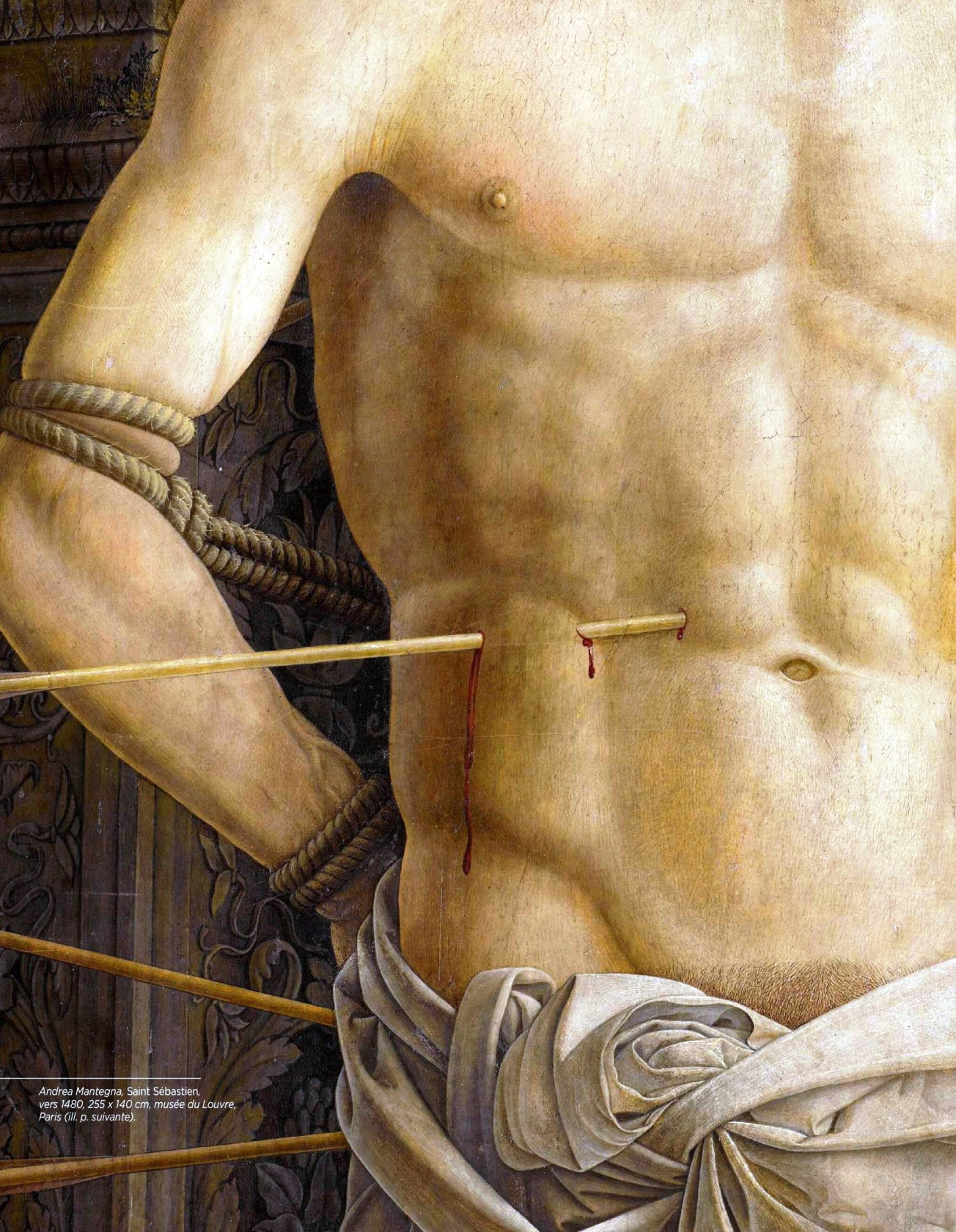
LE CIEL DÉVOILÉ PAR GALILÉE

Le savant montre au Sénat de Venise une lunette astronomique permettant de voir des étoiles invisibles à l'œil nu.

1610

MARIE DE MÉDICIS, REINE DES ARTS

Régente de France, la fille de François I^{er} de Médicis y encouragera les arts.



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



ET LES **CANONS** DE LA **BEAUTÉ** ONT EXPLOSÉ

QUINZE ŒUVRES POUR SUIVRE LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE DANS LEUR QUÊTE DE L'ART IDÉAL

LES XV^E ET XVI^E SIÈCLES VOIENT 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 UNE «RE-NAISSANCE» : L'HOMME ET SON DESTIN SONT REPLACÉS AU CENTRE DU MONDE, ET 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. D'UN BOUT À L'AUTRE DE LA PÉNINSULE, ILS Y PARVIENNENT CHACUN À LEUR MANIÈRE, COMME LE MONTRENT LES CHEFS-D'ŒUVRE QUE NOUS VOUS PRÉSENTONS ICI.

PAR ANNE CANTIN

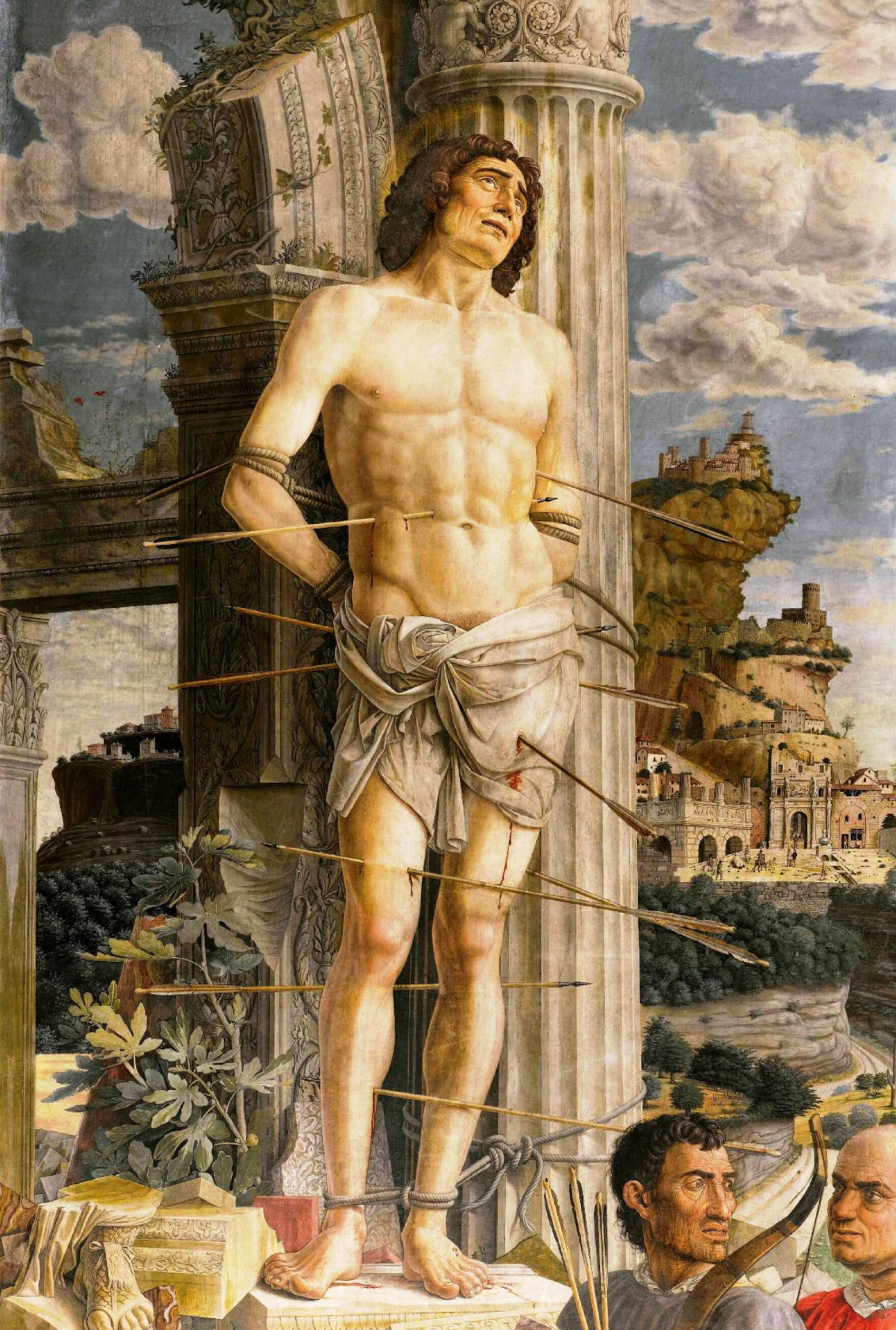
On s'inspire de **l'Antiquité** pour créer un monde nouveau

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 frêle, 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'Église) à l'assaut de ces ruines, monde païen à jamais révolu.

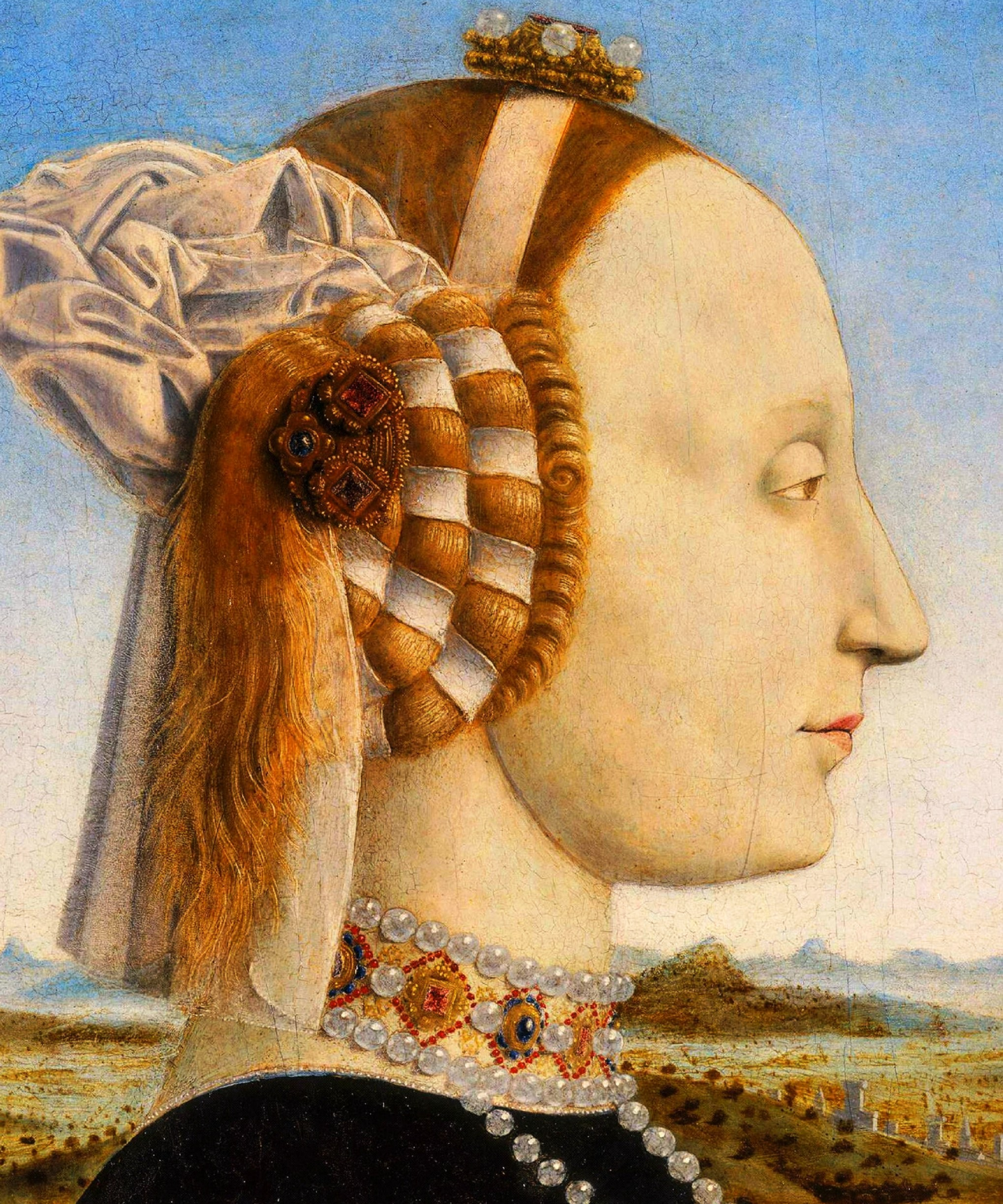


Giovanni Canavesio, *Saint Sébastien*, peint entre 1485 et 1490 dans un style encore médiéval, chapelle Saint-Sébastien, Saint-Étienne-de-Tinée (Alpes-Maritimes).

H. Lemaire / henniss.fr



R. G. Ojeda / RINA-Grand Palais (musée du Louvre)





PIERO DELLA FRANCESCA - Portrait of the Duke of Urbino - Oil on wood, 1472, 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Florence, Italy

Piero della Francesca, Portrait du duc et de la duchesse d'Urbino, vers 1472, 47 x 33 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie (ill. p. suivante).



Photo SCALA, Florence — Courtesy of the Ministero Beni e Atti Culturali e del Turismo, Dat. BPN-GP / Image Scala

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 bourgeoise 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 motive les artistes de la Renaissance. Car, s'ils visent l'harmonie, ils se font aussi un devoir de représenter fidèlement l'être humain. Ils ont 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 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 a fini par se faire tailler l'arête du nez. Parbleu, elle gênait son champ de vision !







Artistes de cour, certes. Mais **pas serviles** pour autant

L'artiste de la Renaissance se trouve face à un dilemme. Il est protégé par les puissants, pour lesquels il représente un intérêt stratégique (son génie prouve qu'ils sont des mécènes avisés). Et il a même de quoi se prendre pour l'un d'entre eux, tant ces hauts personnages, toujours en compétition, se battent pour s'adjoindre ses services. Mais il est aussi tributaire de leur bon vouloir, de leur fortune politique. Peintre favori de Laurent de Médicis, Sandro Botticelli ne manque donc pas de faire allégeance. Il le fait souvent avec discrétion, en émaillant ses œuvres de symboles que seul un spectateur érudit peut décrypter. Mais ici, avec cette *Adoration des Mages*, il signe 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, quoiqu'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 rappelle au monde qu'il est l'égal de son ami et maître... voire légèrement supérieur.

Sandro Botticelli, *L'Adoration des mages*, vers 1475, 111 x 134 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie.



Pythagore, philosophe et mathématicien.



Zoroastre, prophète ; ou bien Strabon, géographe.



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

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. À gauche, Platon, l'idéaliste, s'interroge sur les raisons du monde. À droite, Aristote, le rationaliste, cherche à en comprendre le fonctionnement. Dans cette immense fresque de 440 x 770 cm, 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 légués à la civilisation occidentale. Ils ont fondé des écoles de philosophie, comme Épicure, ou inventé des théorèmes mathématiques révolutionnaires, tel Pythagore (ici 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 correspond aux souhaits du pontife qui veut célébrer l'accord entre la Foi et la Raison. Mais en plus de servir les ambitions de son commanditaire, le peintre poursuit un but personnel : revendiquer pour les artistes le statut d'intellectuel. Son Platon a les traits de Léonard de Vinci. Euclide ressemble fort à l'architecte Bramante, compas en main. Raphaël apparaît lui-même dans la fresque. Quant à l'Héraclite 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, L'École d'Athènes, 1508-1511, 440 x 770 cm, Chambre de la Signature, Musées du Vatican, Rome, Italie.



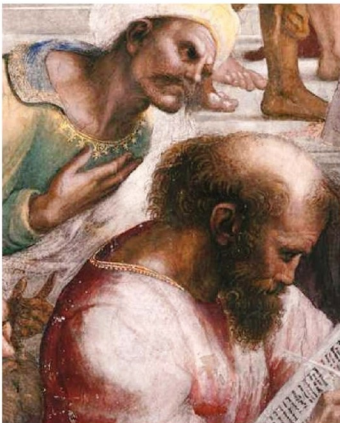
Aristote, fondateur de l'école péripatéticienne.



Alcibiade, disciple de Socrate.



Diogène, philosophe de l'école cynique.



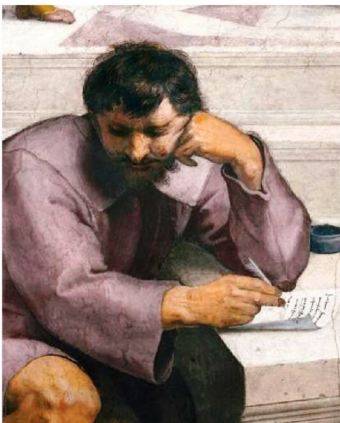
Averroès, philosophe, commentateur d'Aristote.



Épicure, fondateur de l'épicurisme.



Socrate, philosophe, maître de Platon.



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



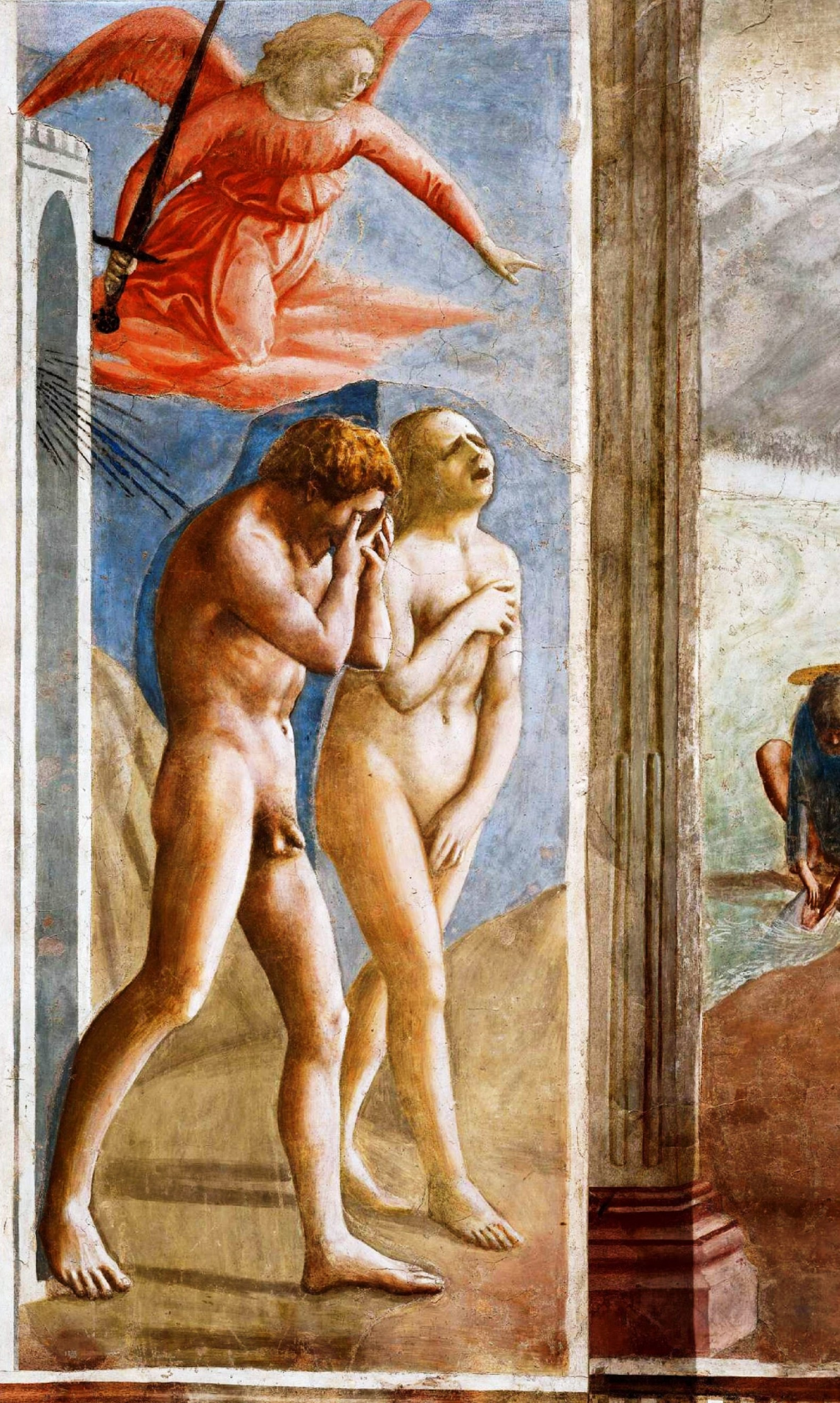
Euclide, mathématicien (sous les traits de Bramante).



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

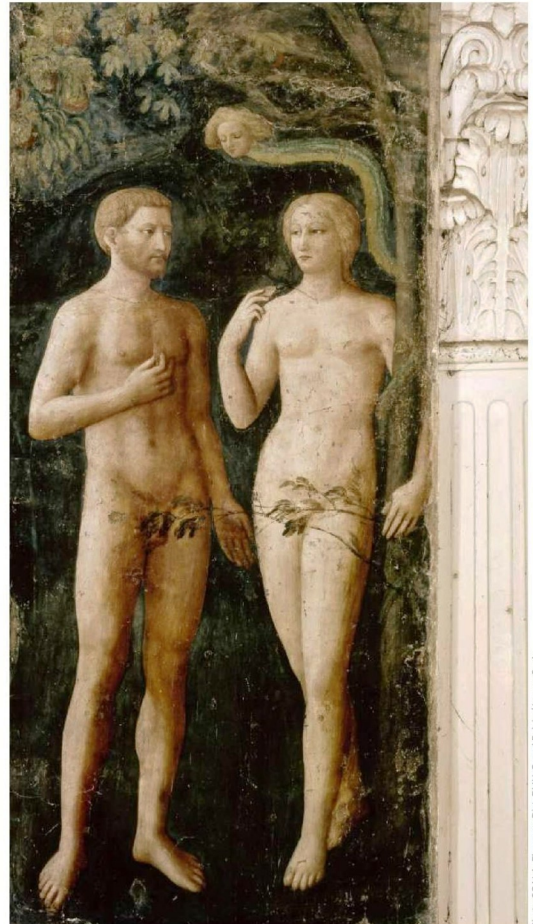
Masaccio, Adam et Ève
chassés du Paradis, vers 1425,
chapelle Brancacci, Santa Maria
del Carmine, Florence,
Italie (ill. p. suivante).





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 l'église Santa Maria del Carmine, 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 est amorcée en 1424 par le peintre doué, mais conservateur, Masolino da Panicale. De son pinceau élégant, il donne à la désobéissance d'Adam et Ève la sagesse d'une enluminure (à droite). Statiques, les deux fau-
tifs 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 vient le rejoindre. Le peintre offre au regard du spectateur une autre scène : les premiers hommes chassés du Paradis. Mais, révolutionnaire, il les lui livre plutôt en pâture (à gauche). Rendue hideuse par sa détresse, Ève n'est que complainte. 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 rend un visage et un corps vivants. En artiste de son temps, il perçoit l'humain non pas comme une marionnette créée par Dieu, mais comme une entité autonome. De quoi séduire un jeune homme qui vient copier son *Adam et Ève*, et reprendra plus tard sans vergogne leur posture dans une fresque. Le jeune homme, c'est Michel-Ange. La fresque, celle de la chapelle Sixtine.

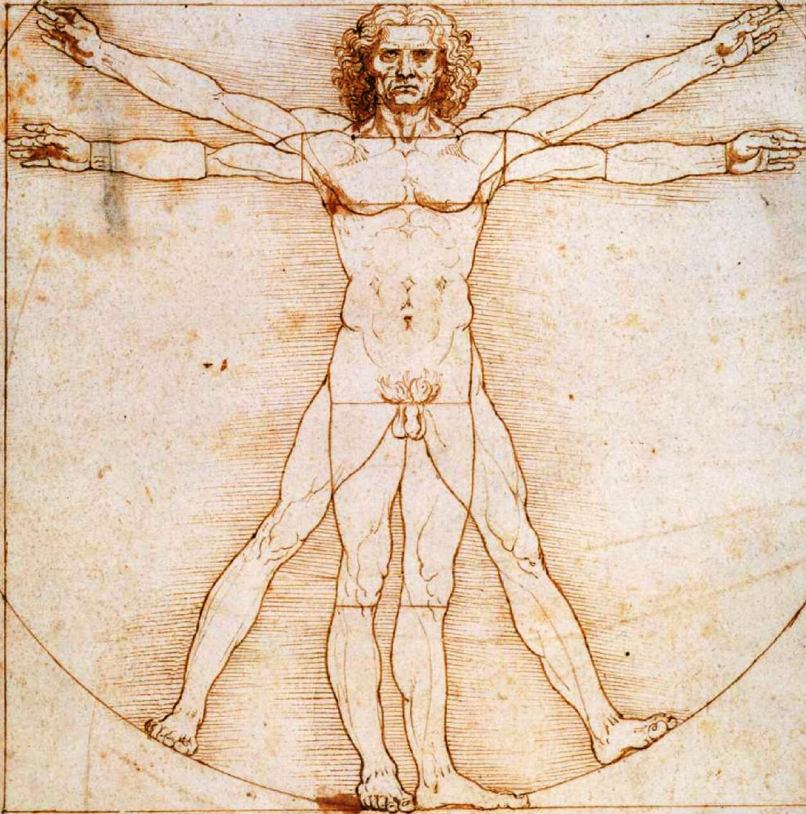


Masolino da Panicale, La Tentation d'Adam et Ève, vers 1425, chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence, Italie.

Photo SCALA, Florence. Dat. RMN-Grand Palais / Image Scala

121
A

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript, located at the top of the page. The text is written in a dark ink and appears to be a list or a series of notes related to the drawing below.



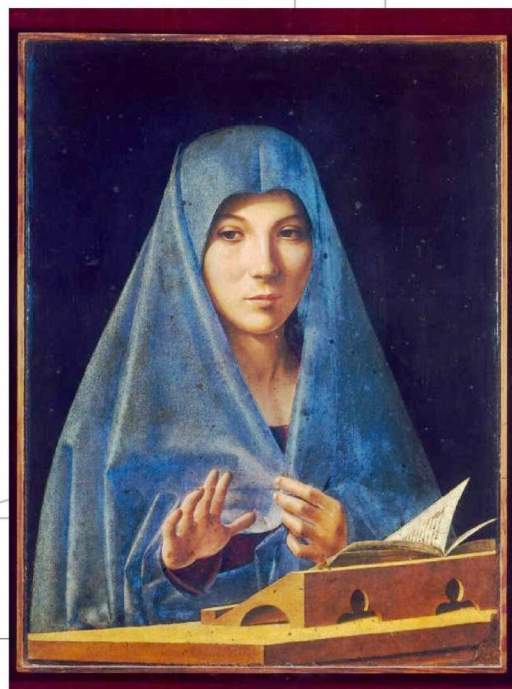
Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript, located below the drawing. The text is written in a dark ink and appears to be a list or a series of notes related to the drawing above.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript, located at the bottom of the page. The text is written in a dark ink and appears to be a list or a series of notes related to the drawing above.

Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript, located at the bottom right of the page. The text is written in a dark ink and appears to be a list or a series of notes related to the drawing above.

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. À la Renaissance, elle n'est connue que d'un cercle restreint de savants. Mais pour eux, ce dessin d'anatomie est d'une importance capitale. Subjugués par l'harmonie qu'ils jugent idéale des statues antiques, alors tout juste exhumées, et des ruines gréco-romaines qui émaillent leurs villes, les artistes italiens du XV^e siècle se replongent dans les traités de géométrie et d'architecture de l'Antiquité. Ils redécouvrent les théorèmes d'Euclide (à partir desquels ils élaborent la perspective) et le nombre d'or qu'ils appellent «divine proportion». Passer la beauté au crible des mathématiques est donc chose courante, comme le montre le tableau de droite, basé sur un triangle (le voile de Marie) et un ovale (son visage) parfaits. Voilà pourquoi les écrits de Vitruve sont au centre de toutes les discussions. Ce théoricien du I^{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 résout le problème sur lequel tous s'escriment, 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.

Léonard de Vinci, Étude des proportions du corps humain selon Vitruve, 1490, Galeries de l'Académie, Venise, Italie.

Photo SCALA, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Image Scala



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



Paolo Uccello, La Bataille de San Romano, vers 1440-1450, 182 x 323 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie.



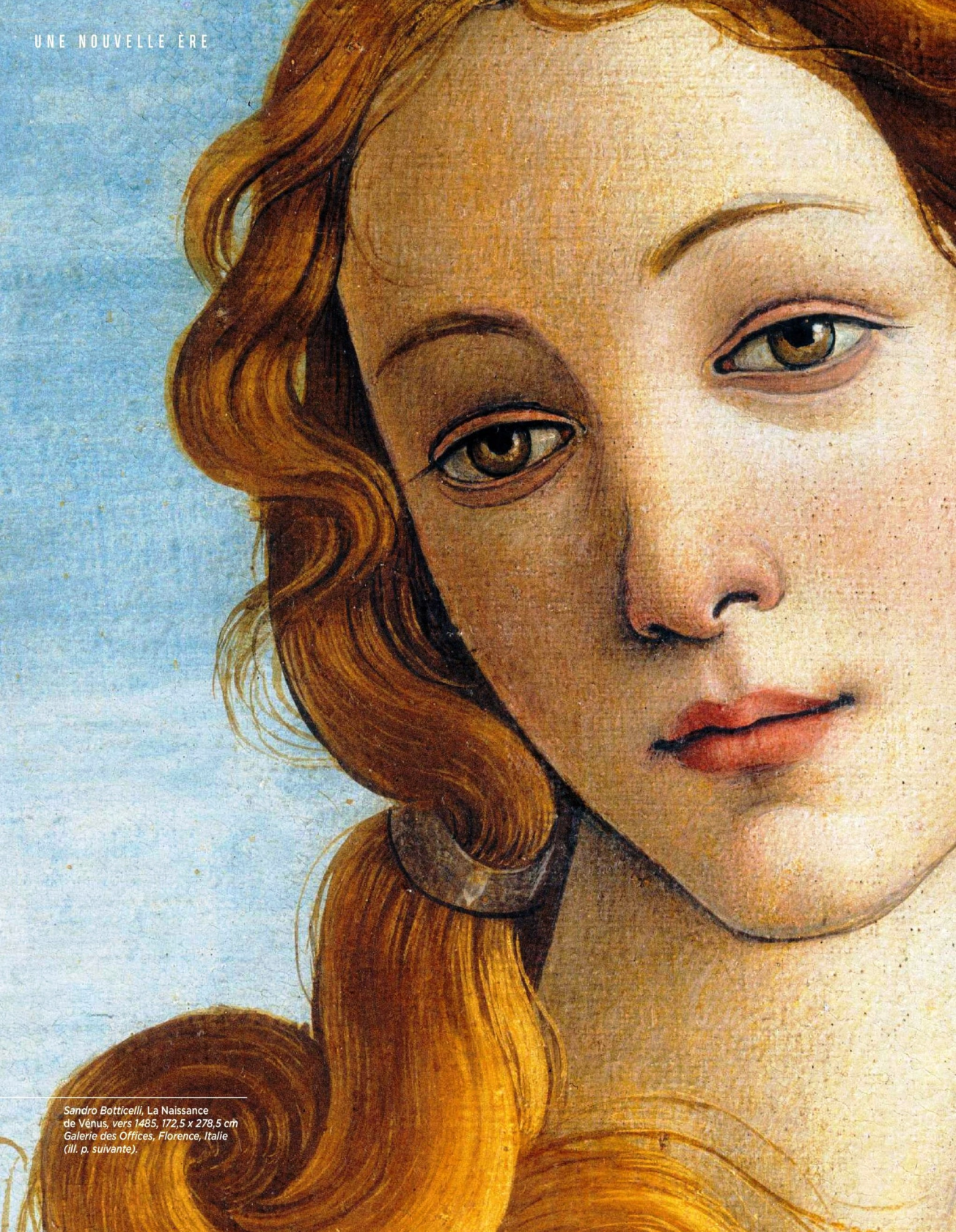
Photo SCALA, Florence — Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo, Dtd. RPN-Grand Palais / Image Scala



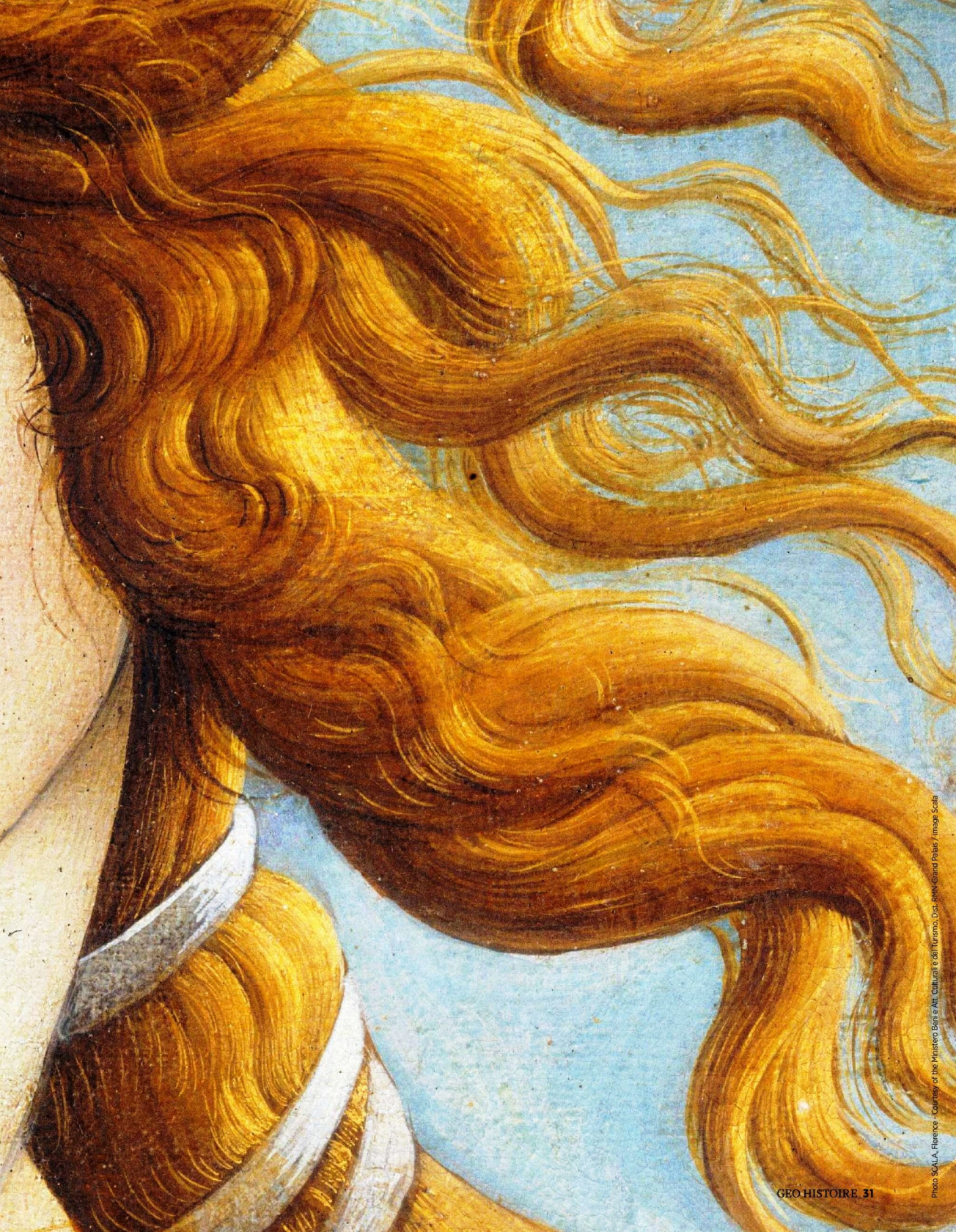
La perspective dynamite l'image. Le monde apparaît tel qu'il est, en trois dimensions

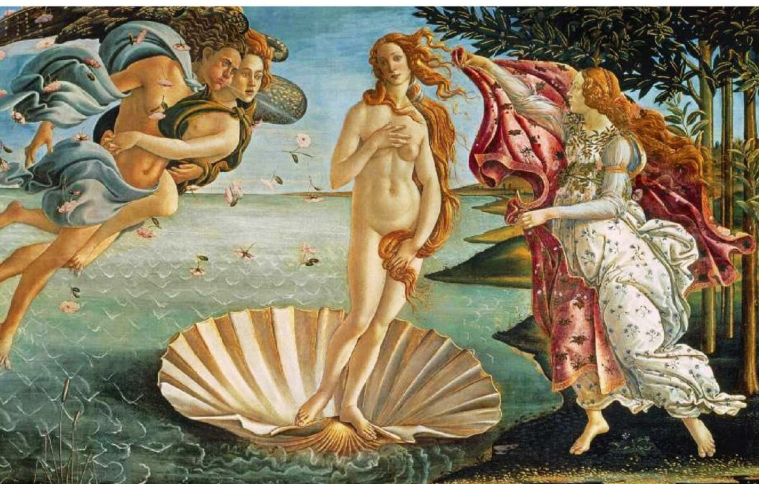


Tant que leurs tableaux avaient pour seul but de montrer un monde divin, les peintres italiens ne se posaient pas «la» grande question : comment représenter la troisième dimension sur une surface plane ? Ce sont les Florentins qui, les premiers, cherchent à montrer le monde réel, des personnages de chair dans un paysage ou une architecture crédibles. Ils élaborent une perspective basée sur des lignes convergeant vers un point de fuite. L'auteur de la *Bataille de San Romano*, Paolo Uccello, en est l'un des plus fervents expérimentateurs. Observez comment les lances brisées au sol dessinent un damier 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 de bois). À partir du milieu du XV^e siècle, la perspective essaime dans toute la péninsule. Originaire de Mantoue, Andrea Mantegna la pratique en virtuose. Et pour l'oculus (à g. et p. précédentes) peint sur un plafond du palais ducal de la ville, il fait preuve d'un art consommé du raccourci.



Sandro Botticelli, La Naissance
de Vénus, vers 1485, 172,5 x 278,5 cm
Galerie des Offices, Florence, Italie
(Ill. p. suivante).





Bridgeman Images

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

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'entend Sandro Botticelli. Ami intime du seigneur tout-puissant de Florence, Laurent de Médicis, le peintre a codifié une esthétique un peu rêveuse, qu'il applique à 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 sinueux 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) est presque un dogme d'État à Florence. Le précepteur des Médicis, Marsile Ficin, philosophe et traducteur des penseurs de l'Antiquité, a développé une doctrine néoplatoniste visant à établir 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 sont-ils censés refléter leur beauté intérieure, et donc la force de la foi.

Robert Vohland



*Andrea del Verrocchio,
Dame au bouquet,
vers 1475, musée du Bargello,
Florence, Italie.*





Bridgman Images

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

Dans les années 1430, les fidèles des églises florentines assistent à une petite révolution. Les polyptyques où sont contés des épisodes bibliques, panneau après panneau, sont 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), doivent abandonner cette narration linéaire pour concentrer lieux, personnages et actions dans un même espace. Pour la première fois dans l'histoire de l'art apparaît une notion à laquelle se confrontent encore et toujours les artistes d'aujourd'hui : la composition. Raphaël est celui qui opère avec le plus de naturel cette synthèse complexe. Ici, on comprend le sens de son récit grâce au mouvement qu'il imprime 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 l'atteste l'échelle. Repartant en sens inverse, l'œil découvre alors le chagrin de Marie, puis accompagne le groupe qui transporte le cadavre exsangue et, enfin, distingue, à l'extrême gauche, l'entrée de la grotte qui va servir de sépulture à Jésus de Nazareth. Un condensé magistral.



Photo SCALA, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Image Scala

Giovanni Baronio, Scènes de la vie du Christ, XIV^e siècle, 52,5 x 34,5 cm, Galerie nationale d'art ancien, Rome, Italie.

Raphaël, Déposition, 1507, 184 x 176 cm, Galerie Borghèse, Rome, Italie.



EN CE JOUR DE PRINTEMPS 1415 À FLORENCE,

QUELQUES BADAUDS SE
POUSSENT DU COUDE
SUR LA PLACE DU DÔME.

Devant eux, à bonne distance du baptistère, un homme de 38 ans gesticule, fait quelques pas en avant, puis revient, sautille. De temps en temps, il regarde au travers d'un panneau de bois percé en son milieu, puis brandit un miroir.

**QUE FAIT DONC FILIPPO
BRUNELLESCHI, SCULPTEUR,
PEINTRE ET ARCHITECTE ?**



Au cœur de Florence, la cathédrale Santa Maria del Fiore – le fameux Dôme – flanquée de son campanile, est édifiée entre 1296 et 1436.

IL VÉRIFIE LES LOIS MATHÉMATIQUES QU'IL A ÉLABORÉES POUR DESSINER LES MONUMENTS. POUR CELA, IL A CONÇU UN PROCÉDÉ QUI PROVOQUE LES RAILLERIES DES PASSANTS, MAIS ENTHOUSIASME SON AMI DONATELLO,

AVEC POUR OUTILS UN MIROIR ET UNE PLANCHETTE SUR LAQUELLE IL A CROQUÉ LE BAPTISTÈRE, EN TENANT COMPTE DE LA LIGNE D'HORIZON, DU POINT CENTRAL ET DE LIGNES CONVERGENTES.

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 théorisés 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 a-t-elle lieu à Florence ? C'est que la ville a 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 pressenti 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'Église, pour devenir, par le biais de quelques-unes 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 Âge). Les faillits 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 poli-

tiques 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 incombait 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, mais ce fut leur prénom ! Léonard, par exemple, en eut l'audace cent ans plus tard.

Dès le XIV^e siècle, les savants sont venus prêter main-forte aux marchands florentins. Pour les aider dans leurs voyages vers les confins du monde, ils ont créé un centre de cartographie où collaboraient les meilleurs mathématiciens du temps. Au siècle suivant, l'un d'entre eux, Paolo Toscanelli, 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 travaillent-ils pour les marchands, et les artisans rencontrent-ils les écrivains qui, eux, évoquent leur grand maître, Pétrarque (1304-1374). Du poète né de parents florentins, célèbre pour le recueil *Canzoniere* et son amour pour sa muse, Laure de Sade, ils louent la vision du monde qui place l'homme au centre de l'univers, une pensée qui débouchera sur l'humanisme. Pétrarque leur a aussi transmis sa soif d'une splendeur italienne reconquise, celle qui plonge ses racines dans l'Antiquité. Il leur a appris à scruter leur passé glorieux et les promesses de l'avenir – une notion nouvelle dans la société figée du Moyen Âge. Il les a convaincus que la Toscane, plus encore ●●●

Face au Dôme, le baptistère est édifié sur un plan octogonal. La construction de sa « porte du Paradis » en 1401 fut un acte fondateur de la Renaissance : devant elle, Filippo Brunelleschi put vérifier sa théorie de la perspective.





Moment RP/ Getty Images



●●● Florence, avait son rôle à jouer dans cette *renovatio*. Ainsi, en moins de cent ans, la civilisation marchande florentine a-t-elle élaboré un *modus vivendi* original, une sorte de compromis entre les interdits du christianisme et certains de ses comportements. Au XIV^e siècle, la ville elle-même a bénéficié de cette ouverture. On a rasé les sombres et hautes tours qui abritaient les nobles pour construire des palais à loggias où la vie se jouait au balcon – 60 donjons carrés tout le long des remparts avaient disparu, et tout autant dans le cœur de la cité. Il ne subsiste, 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 est consacré jusqu'à sa mort. Au passage du siècle, Florence a déjà élaboré une architecture et un urbanisme dans une scénographie symbolique et visionnaire. Tous ses monuments, palais et loggias, cathédrale et maisons des métiers, ont été bâtis entre 1290 et 1400, avec un plan d'urbanisme 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 ont voulu qu'on y reconnaisse le prestige et l'identité de la république de Florence. Ils ont affirmé leur volonté de faire de la ville une splendeur. Ils la rêvaient à la fois nouvelle Rome, et nouvelle Jérusalem. Et c'est ainsi, resplendissante, qu'elle a franchi le seuil du XV^e siècle.

En 1430, toute cette beauté, toute cette pensée enclose dans une cité coupent le souffle à un jeune homme de 26 ans. Il est entré pour la première fois de sa vie dans Florence, la cité symbolisée par un lys rouge et un lion, le Marzocco. Sa ville, que l'exil auquel sa famille a été condamnée lui a jusque-là interdit de connaître. Il est né à Gênes, a vécu à Venise et a étudié avant d'entrer dans les ordres où il s'occupait de correspondances diplomatiques et de décrets papaux. Il est riche de revenus ecclésiastiques et, par bonheur, le pape Martin V vient de lever l'exil des siens. Aussi Leon Battista Alberti (1404-1472) est-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 Fiore, 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

DERRIÈRE CETTE PASSION DE BÂTIR, IL Y A UN NOM ILLUSTRE : COSME DE MÉDICIS

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 finesses, 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 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 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'Antiquité 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 a une ambition : Florence. De retour dans sa cité en 1434 après un an d'exil au lieu des dix auxquels l'a condamné son puissant rival Albizzi, il a décidé de radicaliser encore davantage sa prise de pouvoir. Ce qu'il fait insidieusement. Ses armes : le mécénat, ses jeux d'influences, sa puissance financière et une démagogie ●●●

Ce bronze de Lorenzo Ghiberti, une scène de l'Ancien Testament – Josué et les Hébreux traversant le Jourdain à sec –, orne la porte du Paradis, à l'entrée est du baptistère.





●●● efficace et attentive. À 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, a fait emprisonner son ennemi personnel, Albizzi. Il a contraint 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 a décidé de prendre le contrepied. Il a invité 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 oppose 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 donne les moyens. Il a introduit la technique de la peinture à l'huile, et encouragé l'art sobre et rigoureux initié, un siècle plus tôt, par Giotto. Ce peintre n'a-t-il pas été le premier à donner à l'homme, dans ses œuvres, la place centrale de l'univers ? La facture inspirée de Giotto gagne en puissance ce qu'elle perd en luxe. Elle répond aux désirs de Cosme de Médicis puisqu'elle s'allie à la morale de sobriété de la *res publica*, alors que le gothique international était l'apanage des cours princières. La perspective possède aussi, aux yeux du mécène, un atout inestimable – elle renforce la position privilégiée que Giotto a donnée à l'homme. Avec elle, l'individu est au centre de tout.

Ce que Côme de Médicis, «Père de la patrie» pour le peuple et prince munificent pour son entourage, a 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 est née. Pour autant, elle n'a pas surgi de la seule invention de la perspective par Brunelleschi et de sa théorisation par Alberti. Une série d'événements, providentiels pour Cosme de Médicis, va 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 attire dans la cité les plus grands maîtres de son temps, convaincu que l'art était sa meilleure ●●●

LE STYLE FLORENTIN ? UNE «TOSCANITÀ» SUBTILE, LOIN DES ORS ET COULEURS GOTHIQUES



Ce palais, avec sa sobre cour à péristyle d'inspiration romaine, fut construit pour Cosme de Médicis, fasciné par la civilisation antique. Il fut racheté aux Médicis en 1659 par la famille Riccardi.



Palazzo Medici Riccardi / DR



... arme de propagande. Mais il a aussi à cœur d'inviter dans ses murs tous ceux que l'époque tenait pour influents, politiquement et économiquement. Or, la cité de Ferrare vient de refuser l'énorme délégation qui se déplace, en cet été 1437, depuis Constantinople jusqu'à l'Italie, pour y tenir le concile de réconciliation entre les Églises grecque et latine. Parmi les 700 personnes qui ont pris place dans le convoi, il y a l'empereur byzantin Jean VIII Paléologue et le pape Eugène IV. Cosme ouvre ses palais, ses coffres, ses tables, et invite la prestigieuse cohorte de princes, de nobles et de savants à goûter aux charmes de Florence, ainsi qu'à mesurer l'écho de sa puissance. Au milieu de la cour byzantine, à titre de délégué laïc de Byzance, se trouve le grand et vieux philosophe George Gémiste, dit Pléthon (vers 1355-1452). Cet ardent défenseur de Platon séduit Cosme de Médicis et, en quelques heures, le convainc de la suprématie de la philosophie grecque. Aussitôt, Cosme crée une Académie platonicienne, dont il confie la direction à l'érudit Marsile Ficin (1433-1499). Puis il commande la traduction des œuvres de Platon, de Plotin, des poètes grecs et romains néoplatoniciens. Il dépoussière Homère et Ovide, Virgile et Aulu-Gelle. Retrouve les traités d'architecture de Vitruve que traduira et commentera Alberti. Ainsi, très vite, dans Florence où déjà, un siècle plus tôt, une chaire de grec a été instaurée, les étudiants affluent pour écouter les cours de Pléthon. Avec lui, ils étudient cette nouvelle philosophie que la scolastique médiévale avait étouffée. Malgré son âge – il est alors octogénaire – Pléthon reste 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 platonicienne de Florence se façonne ainsi l'homme de la Renaissance. Un individu ouvert d'esprit, avide de connaissance, curieux du monde, libéré des modèles de pensée imposés par l'Église et la scolastique. Jean Pic de la Mirandole (1463-1494), Laurent le Magnifique (1449-1492) et le poète Ange Politien (1454-1494) qui lance, du haut de ses vers, «C'est dans votre ville, ô Florentins, que la culture, morte en Grèce, s'est réveillée», comptent parmi ces personnalités. Avec le directeur de l'école, Marsile Ficin, ils élaborent ce que la postérité appellera le néoplatonisme médicéen, soit les concepts du beau et du sublime à partir des écrits grecs. Là se construit une vision hiérarchique de l'univers, où le sensible symbolise l'intelligible. L'art, hier chrétien, devient apollinien : fondé sur l'idée de beauté et de lois nées de l'harmonie naturelle. En toute logique, cette conception fait de l'artiste un être visité par la grâce, qui

doit transformer 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 renaitre plus que de révolutionner, les philosophes humanistes florentins – Marsile Ficin, tout comme Pic de la Mirandole – entreprennent de fonder la pensée platonicienne dans le dogme chrétien. Ils posent la théorie selon laquelle la beauté des choses découle de la splendeur divine, abolissant les limites

entre le sacré et le profane. Cette voix 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* consacre 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'Ève et de sa culpabilité, qui inspirera les peintres à venir. Cosme de Médicis, qui est devenu l'homme le plus riche d'Europe, meurt 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 son petit-fils Laurent, dit le Magnifique (1469-1492). Avec ce dernier, Florence atteint son apogée artistique. La flamboyance de son art et de sa pensée entraîne les cités italiennes dans une rivalité sans pareille – Sienne, Rome, Pise, Lucques et enfin Venise. L'art reste 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 éblouir en nous éblouissant. C'est qu'ils portent avec eux la fameuse *toscanità* 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

À Florence, le quartier de l'Oltr'Arno abrite un trésor, la chapelle Brancacci, dans l'église Santa Maria del Carmine. Des fresques que l'on doit à trois maîtres de la Renaissance, Masolino, Masaccio, puis Lippi.



S. Vannini/ De Agostini Picture Library/ Bridgeman Images

UN LIVRE SUBVERSIF SORTI DE L'OUBLI

C

'est un trésor conservé parmi 11000 manuscrits rares à la bibliothèque Laurentienne du monastère San Lorenzo à Florence, conçue par Michel-Ange pour les Médicis. Un ouvrage à la couverture de cuir rouge patinée par les siècles et incrustée de métal, que les experts, historiens ou philologues ne sont autorisés à feuilleter qu'avec des gants de latex. Ce livre aurait pourtant pu être perdu à jamais, et l'histoire de l'humanité suivre un autre cours...

Hiver 1417. Poggio Bracciolini, dit le Pogge, frappe à la porte d'un monastère, quelque part dans le sud de l'Allemagne, à la recherche de manuscrits rares. Frêle, le visage glabre, vêtu simplement et seulement escorté d'un compagnon, rien ne laisse deviner sa condition de notable florentin. Deux ans plus tôt, en mai 1415, cet ancien secrétaire apostolique à Rome s'est soudainement retrouvé sans emploi, lorsque son «patron», Jean XXIII, en raison de sa vie «odieuse et impudique», a été déposé et son nom rayé de la liste des papes par le concile de Constance. Le Pogge aurait alors pu retourner en Toscane, où il aurait récupéré une charge digne de sa condition. Mais il a préféré se reconvertir en chasseur de livres.

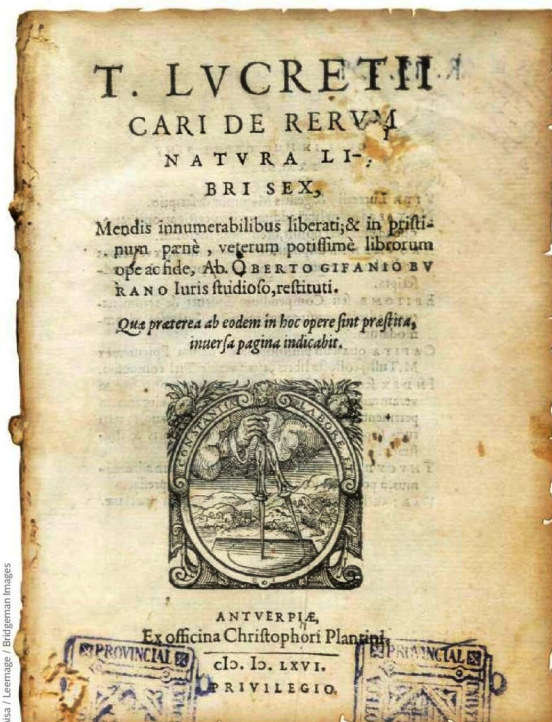
La traque des manuscrits anciens a été lancée par l'humaniste italien Pétrarque dans les années 1330. Sillonnant l'Europe à la recherche d'ouvrages des grands auteurs de l'Antiquité copiés par des moines des premiers siècles, celui-ci a ainsi découvert à Liège, en Belgique, une version de *Pro Archia* (*Pour Archias*), de Cicéron, et reconstitué la monumentale *Histoire de Rome* de Tite-Live. Un siècle plus tard, la fièvre n'est pas retombée. Les chefs-d'œuvre surgis du passé sont recherchés, copiés, commentés, étudiés... Où dénicher-on ces perles rares ? Dans les bibliothèques des monastères, qui, pendant des siècles, sont seules à avoir conservé, protégé et recopié les livres de théologie, les recueils de prières aux riches enluminures,

EN 1417, UN ÉRUDIT FLORENTIN RETROUVE UN OUVRAGE DU POÈTE LATIN LUCRÈCE ÉCRIT AU I^{ER} SIÈCLE AVANT J.-C. LES IDÉES - ATOMIQUES - CONTENUES DANS CE TEXTE ANTIQUE ENFLAMMERONT BIENTÔT LES ESPRITS DE LA RENAISSANCE ITALIENNE.

mais aussi d'antiques ouvrages païens, discours de philosophie, poésie ou traités de médecine. Interdits aux visiteurs, les lieux sont étroitement surveillés par les moines. Certains livres sont même protégés par des sorts, comme le montre l'avertissement adressé à un éventuel voleur retrouvé sur la page de garde d'un parchemin : «Que le livre se transforme en serpent dans sa main et le morde. Qu'il soit atteint de paralysie et que tous ses membres soient brisés.» La malédiction se poursuit en promettant au malfaiteur des vers qui lui dévoreront les entrailles et, bien évidemment, les flammes de l'enfer à perpétuité. De sorte que même le laïc le plus sceptique hésiterait à passer outre semblables prédictions.

Latiniste brillant, fin connaisseur des us et coutumes de l'Église et doté d'un charisme naturel, Poggio Bracciolini ne manque pas d'atouts pour gagner la confiance d'un abbé, et convaincre le moine bibliothécaire de le laisser fouiller dans ses rayonnages les plus secrets. C'est ainsi qu'en janvier 1417, dans ce monastère isolé des Alpes (le Pogge n'a jamais révélé l'endroit exact), il fait la découverte la plus importante de sa carrière de chasseur de livres : un long texte rédigé aux alentours de 50 avant J.-C. par un poète et philosophe appelé Lucrèce, et intitulé *De rerum natura*, c'est-à-dire *De la nature des choses*. Le Pogge admire par-dessus tout Cicéron. Aussi n'ignore-t-il

L'ÉGLISE TENTA,
EN 1549, D'INTERDIRE
L'OUVRAGE «OBSCÈNE
ET MALFAISANT»



De la nature des choses, écrit révolutionnaire du poète latin Lucrèce rédigé vers 50 av. J.-C., fut copié et imprimé au XV^e siècle grâce à un humaniste florentin, le Pogge.

sans doute pas cette missive du grand orateur romain à son frère Quintus, daté du 2 février 54 avant J.-C. : «Les poèmes de Lucrèce sont bien comme tu le dis : le génie y brille et, par ailleurs, l'art y est grand.»

Lucrèce est un poète latin du I^{er} siècle avant notre ère, et *De la nature* est son œuvre unique. Il y décrit le monde selon les visions du philosophe grec Épicure (342-270 avant J.-C.). À une époque où règne l'Inquisition, où le bûcher s'enflamme pour un rien, son contenu est... explosif. *De la nature* est un texte ardu : un poème de 7400 hexamètres non rimés, comme ceux d'Ovide ou de Virgile, d'une beauté lyrique stupéfiante. C'est surtout une longue réflexion sur le sens de la vie, la mort, la société, le monde. Lucrèce y explique que toute chose sur terre est un assemblage de particules élémentaires invisibles à l'œil nu, appelées atomes. Ces atomes, en mouvement perpétuel sans but ni fin, s'agglomèrent pour former des corps de plus en plus volumineux. Les astres dans le ciel sont constitués d'atomes, tout comme les grains de sable sur la plage. Il en résulte que les corps célestes ne sont pas des divinités. Les hommes n'occupent pas la place privilégiée dans un univers créé autour d'eux, comme l'affirment les religions. L'âme humaine,

constituée du même matériau que son corps, est mortelle comme lui. Il n'y a donc pas de vie après la mort, ni enfer, ni paradis... En découvrant cet ouvrage, le Pogge ordonne immédiatement à son scribe, avec la permission des moines, d'en réaliser un double pour le ramener à Florence. Il prête ensuite cet exemplaire à son ami, l'érudit florentin Niccolò Niccoli, qui à son tour en fait faire une copie qui sera à l'origine de toutes les éditions du texte de Lucrèce imprimées aux XV^e et XVI^e siècles. Ce poème et ces idées, endormies depuis mille ans, commencent ainsi à circuler de nouveau, participant à l'un des plus grands bouleversements de l'histoire de l'humanité et à l'émergence d'une ère nouvelle.

Mais l'ordre établi ne se laissera pas abattre sans résistance. En décembre 1516, un siècle après la découverte faite par le Pogge, un synode (un groupe de responsables influents du clergé) florentin jugera l'ouvrage «obscène et malfaisant» et en prohibera l'impression. Mais il est trop tard : une édition a déjà vu le jour à Bologne, une autre à Paris.

En 1549, il est proposé de mettre *De la nature* dans la liste des ouvrages interdits aux catholiques (cette liste ne sera abolie qu'en... 1966). Deux hommes d'Église puissants, le cardinal Marcello Cervini, futur pape Marcel II, et Michel Ghislieri, commissaire général de l'Inquisition et futur Pie V, s'y opposeront pourtant. Les poèmes de Lucrèce, décrétés auteurs païens, pourront être lus, mais juste comme des fables.

LES IDÉES DE LUCRÈCE INSPIRERONT LA DÉCLARATION D'INDÉPENDANCE AMÉRICAINE

Ce subterfuge permet au texte de se répandre dans toute l'Europe, et d'atteindre les esprits les plus brillants de l'époque : le Néerlandais Erasme (v. 1466-1536), les Toscans Nicolas Machiavel (1469-1527) et Galilée (1564-1642), Thomas More (1478-1535) – le plus illustre représentant de l'humanisme anglais – ou encore le Français Michel de Montaigne (1533-1592), dont l'exemplaire personnel aux marges surchargées de commentaires a été retrouvé en 1989 dans une vente aux enchères.

La Renaissance serait-elle née d'un simple livre ? «Un seul poème n'est pas responsable d'une telle mutation intellectuelle, morale et sociale, répond l'historien Stephen Greenblatt, lauréat du prix Pulitzer pour l'essai qu'il a consacré au Pogge (*Quattrocento*, éd. Flammarion, Libres Champs, 2015). Pourtant, ce vieux livre-là, soudain à nouveau accessible, a joué un rôle essentiel.» Essentiel et pérenne : en 1776, un planteur de tabac, délégué à l'Assemblée générale de Virginie et grand admirateur de *De la nature* – au point d'en posséder cinq exemplaires – a participé à la rédaction de la Déclaration d'indépendance américaine. Le futur président Thomas Jefferson donna à ce document politique une tournure résolument lucrétienne, y citant la «poursuite du bonheur» comme droit inaliénable. Sauvés par le Pogge à l'aube de la Renaissance, les atomes de Lucrèce ont ainsi laissé leur empreinte, quatre siècles plus tard, sur le texte fondateur de la république des États-Unis. ■

CYRIL GUINET



Photo SCALA, Florence - Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo, Dist. RMN-Grand Palais / image Scala



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.

En 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... À 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, explique Florence Alazard, historienne au Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'université de Tours. Le but du tableau de Mantegna était donc de fixer dans la mémoire collective l'idée d'un triomphe, alors que ce n'en était pas vraiment un.» Et, par la même occasion, de ●●●

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.

À FLORENCE



Sandro Botticelli

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.

●●● permettre au marquis de Mantoue, grosse bourgade de la plaine du Pô, de bomber 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. À la fonction religieuse des œuvres, dominante au Moyen Âge, 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'États aux statuts différents, imbriqués les uns dans les autres. Au sud, le royaume de Naples, où régnaient les Anjou, puis les rois d'Aragon. Au centre, Rome et les États pontificaux, placés sous l'autorité du pape. Au nord enfin, de la Toscane aux Alpes, une myriade de cités-États, 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'instabilité, concentré dans les mains d'hommes forts, les *condottieri*, 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 fondé à leur tour des dynasties, scellées au besoin par l'achat d'un titre ronflant. Ainsi les Gonzague de Mantoue, qui dominaient leur ville depuis 1328, acquirent-ils un siècle plus tard le titre

de marquis, contre 12000 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, comme ce fut le cas de 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 éjectables. Les Médicis de Florence en surent

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 conquerrait 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 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 Âge», ●●●



Laurent de Médicis, dit Le Magnifique

À URBINO



Piero della Francesca

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.

●●● rappelle Thierry Crépin-Leblond, directeur du musée national de la Renaissance à Ecouen. Giotto di Bondone, le maître de la pré-Renaissance, décora 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. À 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 régnaient 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, 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, ainsi que 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 cent soixante-dix 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 encore 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», juge Thierry Crépin-Leblond, du musée d'Ecouen. Il était bien conseillé et a fait des choix judicieux en tout, dans

la peinture, l'architecture, la céramique. » 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 Florence Alazard. Les dépenses artistiques n'étaient pas somptuaires à leurs yeux. ●●●



Page de gauche : De Agostini via Getty Images. Page de droite : Costal/Leemage/ Bridgeman Images

Frédéric III de Montefeltro

À MILAN



Léonard de Vinci

UN GÉNIE À TOUT FAIRE POUR LÉGITIMER UN NOUVEAU VENU

À 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.

●●● Elles étaient prioritaires.» Leur mécénat s'affichait fièrement, avec parfois un sens affûté de la communication. «À 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 frère 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, 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 rattachement 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 présent, aidaient à mettre de l'huile dans les rouages politiques. Les Médicis, fins diplomates, savaient se montrer généreux. Dans la foulée de la fameuse 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 Sérénissime 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. À 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 pour repérer les meilleurs artistes et se tenir au courant ●●●



Ludovic Sforza

À ROME



Raphaël Sanzio

UN SURDOUÉ, PARMITANT 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, décorèrent de fresques une partie des appartements pontificaux du Vatican. Les «Chambres de Raphaël» rejoignirent rapidement le panthéon des œuvres de la Renaissance.

... des innovations», raconte Thierry Crépin-Leblond, du musée d'Ecouen. L'Italie du Quattrocento était ainsi un «mercato» de peintres, sculpteurs et architectes, passant 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. Ces mouvements participaient 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'Église 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 de la 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 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, certes un amateur éclairé, faisait le mécène comme il menait ses conquêtes territoriales : pour défendre le prestige de son État 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 chène, emblème de ces derniers, figure d'ailleurs en bonne place sur la voûte de la chapelle Sixtine, de même qu'il surmonte le farameux 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 boulimie de commandes avait aussi

pour but de défendre l'Église. «La papauté commençait à être remise en cause par la Réforme, pointe Florence Alazard. Son 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 voisins (dont François I^{er}) pour la suprématie en Europe, importa une nouvelle fois le conflit en Italie. Germaniques, Français et Espagnols se mêlèrent au jeu politique de la péninsule jusqu'à le dominer, et découvrirent aussi 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 château du Cloux (plus tard nommé 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 renais-sante une union d'intérêts bien compris. Puis l'Europe s'en inspira. L'art en fut à jamais bouleversé. ■

VOLKER SAUX



Page de gauche: Dominguez & Rabat/ La Collection. Page de droite: Bridgeman Images

Julius II

CONFÉDÉRATION DES XIII CANTONS (SUISSE)



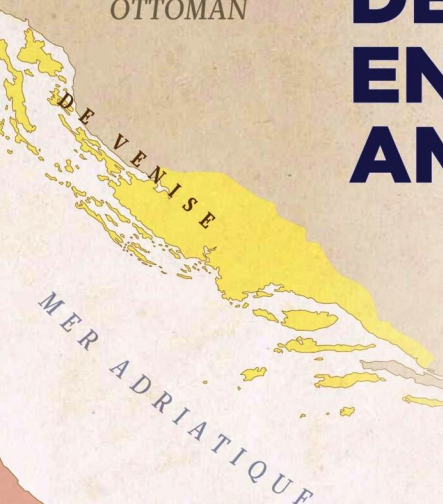
UNE PÉNINSULE DIVISÉE

Cette carte de l'Italie à la fin du *Quattrocento*, en 1494, montre un territoire écartelé entre cités-États rivales.

Venise et Milan au nord, Florence et Rome au centre, et Naples au sud se taillent la part du lion.

EMPIRE
OTTOMAN

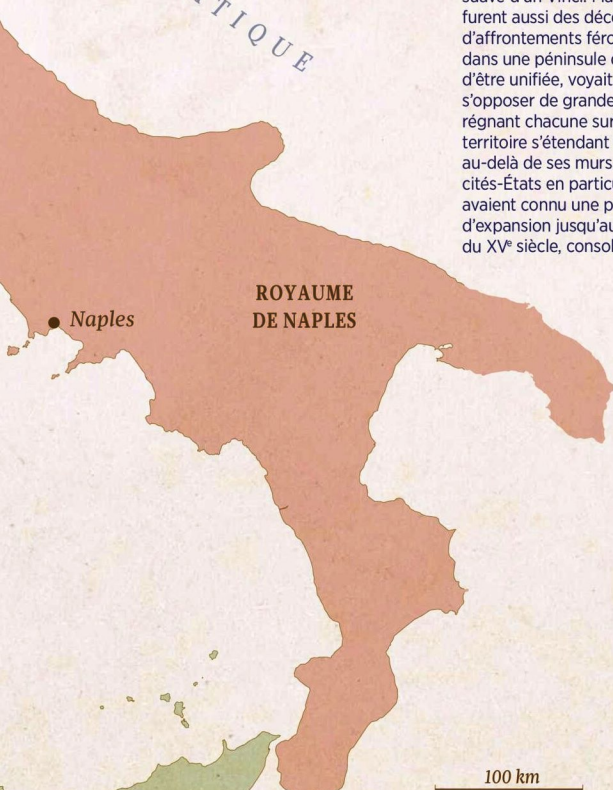
DES CITÉS-ÉTATS ENTRE RIVALITÉ ET AMOUR DE L'ART



Le mot *Quattrocento*, qui désigne le XV^e siècle en Italie, évoque aujourd'hui la délicatesse d'un Fra Angelico, la lumière maîtrisée d'un Della Francesca, le sfumato suave d'un Vinci. Mais ce furent aussi des décennies d'affrontements féroces, dans une péninsule qui, loin d'être unifiée, voyait s'opposer de grandes villes régnant chacune sur un territoire s'étendant bien au-delà de ses murs. Cinq cités-États en particulier avaient connu une phase d'expansion jusqu'au début du XV^e siècle, consolidant

leur aire de domination régionale. La plus puissante : la république de Venise, qui, outre son contrôle sur la rive est de l'Adriatique, se développa vers l'ouest en s'emparant de Padoue, Vérone et Bergame. Ses quatre grands rivaux : la république de Florence, qui exerçait son contrôle sur tout le *contado* (comté) toscan et fut dirigée par la famille Médicis à partir de 1434 ; les États pontificaux, rassemblés autour de Rome et placés sous l'autorité du pape ; le royaume de Naples, qui dominait le Sud, dirigé par la dynastie des Anjou jusqu'en 1442 puis les rois d'Aragon ; et enfin le duché de Milan, possédant Pavie et Parme, fief des Sforza. Il y avait aussi le duché de Ferrare, celui de Savoie ainsi que de petites principautés exerçant une influence artistique certaine, comme Mantoue, Urbino et Rimini. Les relations entre les cinq grands centres de pouvoir furent houleuses durant la première moitié du XV^e siècle, marquée par des guerres à répétition. Une rivalité qui s'exprima aussi tout au long du *Quattrocento* dans le domaine des arts, chacune des grandes cités s'offrant les services d'artistes aux noms prestigieux. À Florence, s'épanouirent Uccello, Fra Angelico, Botticelli, les Lippi père et fils, Verrocchio,

Donatello, Brunelleschi... Piero Della Francesca fut le fleuron d'Urbino. Léonard de Vinci, celui de Milan. Michel-Ange, Bramante et Raphaël firent merveille à Rome. Dans les années qui suivirent la signature d'un traité de paix entre Venise et Milan en 1454 (la paix de Lodi), qui proscrivait théoriquement les combats intra-italiens et visait à unir les forces des cités-États contre de possibles intrusions barbares venues de l'Empire ottoman ou de l'autre côté des Alpes, Florence, Naples, Rome, Milan et Venise parvinrent à cohabiter. «Mû par la rivalité et la jalousie, chacun ne cessa d'observer les mouvements de l'autre, s'apant mutuellement tous les desseins qui auraient permis à l'un d'eux d'accroître sa puissance», constatait l'historien florentin Guichardin au XVI^e siècle. Un équilibre brisé en 1494 par le déferlement des troupes du roi Charles VIII, une invasion française qui vint rebattre les cartes... une fois encore.



100 km

ROYAUME DE
SICILE
(Aragon)

LAURENT LE MAGNIFIQUE, HABILE PRINCE DES ARTS

GRAND ESTHÈTE, DIRIGEANT DE LA RÉPUBLIQUE DE FLORENCE DURANT PLUS DE VINGT ANS, CE FILS D'UNE ILLUSTRE FAMILLE UTILISA LE MÉCÉNAT POUR FAIRE OUBLIER LA TYRANNIE DE SON RÈGNE.

En 1480, après deux années de guerre entre Florence et Rome, les deux cités font la paix. Comment sceller cette réconciliation ? Laurent de Médicis, le maître de la cité toscane, sait que le pape Sixte IV cherche des artistes de qualité pour décorer la grande chapelle qu'il vient de faire rénover au Vatican et qui porte son nom, la «Sixtine». Le despote florentin autorise alors plusieurs des meilleurs peintres de sa ville à rejoindre

le chantier papal. Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli et leurs équipes prennent la route de Rome. Ils y réalisent plusieurs fresques parmi la quinzaine qui orne les murs latéraux de la chapelle (surtout connue aujourd'hui pour son plafond peint trente ans plus tard par un autre Florentin, Michel-Ange). Lorsque la Sixtine est consacrée, en 1483, ces peintures murales émerveillent les visiteurs. Leur succès ne rejaillit pas uniquement sur leur commanditaire, le pape. Mais aussi sur Florence, la ville de ces peintres de génie, dont le maître, Laurent de Médicis, passe pour être le plus grand esthète de l'Italie.

L'art comme instrument de la diplomatie et du prestige personnel ? Laurent le Magnifique est loin d'avoir initié ce mouvement. «Dès le Moyen Âge, il existait une tradition du mécénat, pour les livres enluminés, l'architecture, l'art religieux», rappelle Muriel Barbier, conservatrice au musée de la Renaissance d'Écouen. Au Quattrocento, bien avant que Laurent ne prenne le pouvoir à Florence en 1469, les seigneurs des cités ita-

liennes rivalisaient déjà entre eux, multipliant les commandes au service de leur image. Le grand-père de Laurent, Cosme l'Ancien, fondateur de la dynastie Médicis, a déjà dépensé des sommes inouïes pour doter la ville de riches bâtiments et d'œuvres splendides, exécutées par Donatello, Fra Angelico, Brunelleschi... Laurent, qui est un piètre gestionnaire de la banque familiale, ne dispose pas des moyens financiers de son aïeul. Mais l'homme, qui accueille dans sa ville Botticelli, Michel-Ange et Léonard de Vinci, reste dans l'imaginaire collectif l'archétype du mécène de la Renaissance : à la fois référence du bon goût et habile manieur de l'art au service de sa politique.

Éduqué, lettré, sensible au beau, Laurent de Médicis fait d'abord du soutien à la création une affaire personnelle. «C'est l'un des aspects nouveaux du mécène de la Renaissance : il a l'esprit collectionneur et aime s'entourer d'œuvres pour sa délectation personnelle», explique Muriel Barbier. Ce côté esthète est très prononcé chez le Magnifique. L'homme, qui compose lui-même de la poésie, compte dans son cercle amical (sa *familia*) des artistes comme Botticelli. «Il est aussi entouré d'intellectuels tels Marsile Ficin ou Ange Politien, qui développent les idées néoplatoniciennes [le courant de pensée majeur de la Renaissance florentine, fondé sur la relecture des philosophes grecs], se caractérisant par l'amour du beau», note la conservatrice. Les œuvres d'art font partie de son environnement quotidien. Il a hérité de son père et de son grand-père une riche collection d'œuvres, dont de nombreux objets antiques (statues, médailles...) que l'on redécouvre alors – et dont les artistes qu'il finance s'inspirent. Il y ajoute peu à peu ses propres acquisitions, comme les petits bronzes dont il raffole, commandés aux sculpteurs Verrocchio et Pollaiuolo, ou encore des livres enluminés, des camées...

À l'époque, on profite de l'art dans des cabinets privés, des villas de campagne – Laurent commissionne l'architecte Sangallo pour restaurer celle de Poggio a Caiano (province de Prato), et ses peintres fétiches pour décorer celle de Lajatico, près de Pise – voire des chambres nuptiales : c'est sans doute le but des scènes de Botticelli, *Le Printemps* et *Pallas et le Centaure*.



Le jeune Michel-Ange (à droite) présente sa sculpture de tête de faune à un Laurent de Médicis entouré d'artistes, sur cette fresque (1638-1642) peinte par Ottavio Vannini sur les murs du palais Pitti, à Florence.

Mais Laurent, le prince esthète, ne cantonne pas les chefs-d'œuvre au cercle de ses proches et hôtes de marque. Comme d'autres seigneurs italiens, il sait que l'art est aussi un formidable moyen d'autopromotion dans l'espace public. Lors de la fête organisée en son honneur début 1469 pour ses 20 ans, il a défilé en ville couvert d'un habit de soie et de diamants. À partir de ce moment-là, il mettra un point d'honneur à soigner sa popularité en organisant de fastueux spectacles dans les rues de Florence, à l'occasion du carnaval, de tournois ou de visites de princes étrangers. Les artistes sont sollicités pour réaliser costumes, décors, chars et étendards... Une façon de convaincre le peuple qu'il vit dans une ville belle et prospère, tenue par un maître généreux – dont la tyrannie et la brutalité passent ainsi au second plan. «Ceux qui détestent les discordes civiles et veulent mettre frein aux agitations occupent le peuple par de nouvelles fêtes», écrira plus tard Machiavel dans ses *Histoires florentines*...

On le voit aussi commander, en son nom ou celui de Florence, des œuvres pour des lieux publics ou fréquentés par des gens influents : mosaïques de Ghirlandaio pour le Dôme, décorations de Filippino Lippi pour le palais de la Seigneurie, édifices religieux comme le monastère des Grands Augustins de l'architecte Sangallo... Laurent sait enfin faire financer par ses proches des œuvres à sa propre gloire. Telles que les fresques de Ghirlandaio dans des églises de Florence, payées

l'une par Francesco Sassetti, l'autre par Giovanni Torribuoni, des hauts responsables de la banque Médicis. Elles narrent des épisodes religieux dont les personnages ont les traits... de notables florentins, partisans et membres de la famille Médicis.

Plus Laurent de Médicis veut affirmer son pouvoir et museler ses adversaires, surtout après la conjuration d'une famille rivale, les Pazzi, en 1478, plus ses actions de mécénat se développent. Bien qu'il soit un mécène moins dépensier que son grand-père Cosme, sa vraie force réside dans son pouvoir d'influence : il sait imposer ses choix esthétiques, promouvoir les artistes de son cercle et en faire des outils de son rayonnement. Le Magnifique est l'arbitre du bon goût, à Florence et au-delà. «Il bâtit son rayonnement politique en envoyant ses artistes dans les autres cours, raconte

Muriel Barbier. Il fait partir Verrocchio à Venise pour y réaliser la statue du *condottiere* Colleoni, soutient Botticelli et Ghirlandaio pour travailler auprès du pape...» Et promeut auprès du duc Ludovic Sforza de Milan un jeune touche-à-tout formé dans l'atelier de Verrocchio : Léonard de Vinci. Diffuser «ses artistes» est pour lui une manière de bâtir sa renommée et de s'imposer dans l'intense rivalité qui opposait alors les cités italiennes. C'est en cela, surtout, qu'il reste dans l'Histoire comme le «prince des mécènes». ■

VOLKER SAUX

IL VEUT DONNER
L'IMAGE D'UNE CITÉ
PROSPÈRE, AU
MAÎTRE GÉNÉREUX



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

MICHEL-ANGE

LE DIVIN ACARIÂTRE

SES ŒUVRES INTIMIDAIENT. SA FORCE CRÉATRICE N'AVAIT D'ÉGALE QUE SA SOIF DE PERFECTION. IL REFUSAIT LES COMPROMISSIONS, TENAIT MÊME TÊTE AU PAPE. ET SE MÉFIAIT DE TOUT LE MONDE OU PRESQUE. TORTURÉ, ENTIER, LE SCULPTEUR, PEINTRE ET ARCHITECTE INCARNA, MIEUX QUE TOUT AUTRE, LA FIGURE DE L'ARTISTE ABSOLU NÉE AVEC LA RENAISSANCE.

La missive, pleine de miel, dut sacrément surprendre les autorités de Florence, qui la reçurent en ce mois de juillet 1506 : «Le sculpteur Michel-Ange, qui nous a quittés sans raison et sur un coup de tête, craint, d'après ce que nous pouvons comprendre, de revenir. Nous n'avons rien à lui reprocher, car nous connaissons l'humeur des hommes de cette trempe. Pourtant, pour qu'il abandonne tout soupçon, nous faisons appel aux bons sentiments que vous nous portez, pour que vous vouliez bien lui promettre, de notre part, que, s'il revient, il ne sera ni mortifié ni injurié par nous.» L'auteur de cette requête n'était pas connu pour sa patience et ses bonnes manières. Il s'agissait de Jules II, le pape qui avait mis au pas le terrifiant César Borgia, bouterait plus tard les Français hors d'Italie et restaurera la grandeur de la Rome pontificale.

Celui que l'on surnommait «le pape soldat» avait fait venir à Rome le florentin Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 30 ans, pour qu'il réalise son futur tombeau. Le jeune sculpteur devait préparer une œuvre grandiose, digne de son commanditaire. Mais après quelques mois, le souverain pontife, pris par ses obligations, marqua un certain désintérêt pour le projet, et refusa même d'accorder audience à l'artiste venu lui demander une rallonge financière. Vexé, Michel-Ange décida donc de regagner sa chère Florence, non sans avoir lancé dans un courrier rageur : «Je fais savoir à Votre Sainteté que, dorénavant, si Elle

me veut, Elle devra me faire chercher partout ailleurs qu'à Rome.» Il fallut plusieurs lettres officielles de la papauté et une menace de brouille diplomatique entre les deux cités pour qu'il mette fin à sa bouderie, et retourne faire allégeance à Jules II. Ce dernier, au lieu de blâmer l'insolent, lui passa la nouvelle commande d'une statue à son effigie pour honorer la ville de Bologne, qu'il venait de conquérir. Deux ans plus tard, il lui confia une autre mission, homérique cette fois : décorer la voûte de la chapelle Sixtine.

Tenir tête au pape ? La chose était à l'époque impensable, surtout pour les artistes, encore largement considérés comme des exécutants de luxe au service des puissants. Mais, sans doute Jules II l'avait-il senti, ce sculpteur qui, dès l'adolescence, avait tapé dans l'œil averti de Laurent de Médicis et dont les œuvres suscitaient déjà une admiration unanime, était bien plus qu'un habile tailleur de pierre. C'était un artiste d'un genre nouveau, virtuose certes, 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 à l'université de Cambridge, spécialiste de la Renaissance italienne. 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 ●●●

Je 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.*

●●● 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 subjuguait 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 piété 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 place de la Seigneurie, le centre de la vie politique de la cité, en lieu et place de la *Judith*, sculptée par Donatello, le maître du siècle précédent jusqu'alors incontesté.

Et il ne se contenta pas d'être reconnu comme LE maestro de la sculpture. Dessinateur prodige, il mar-

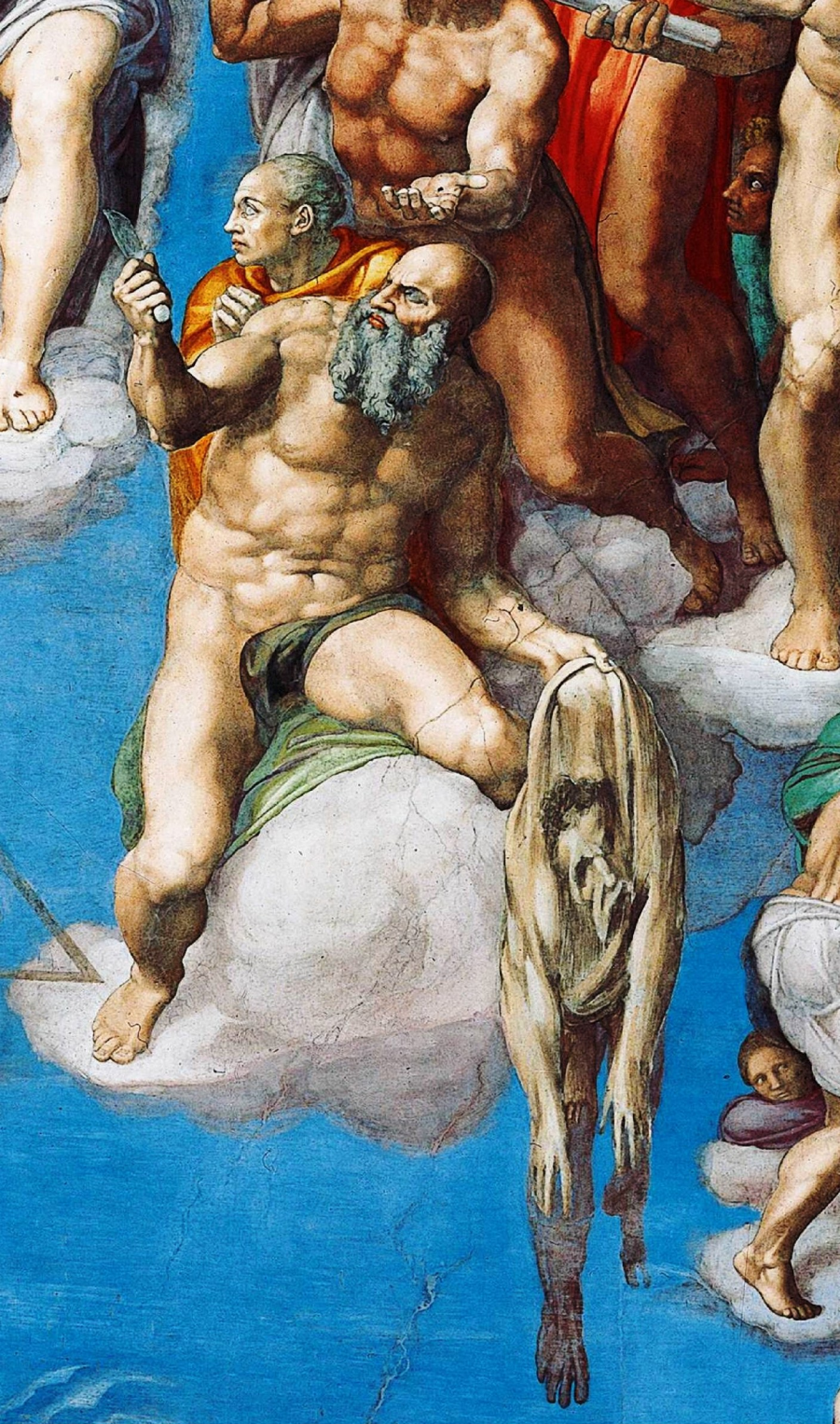
qua aussi l'histoire de la peinture sous la voûte de la chapelle Sixtine, dont il fut chargé de la décoration alors qu'il n'avait encore à son actif qu'une petite brassée de tableaux et aucune fresque. Plus tard, on le sollicita aussi pour des projets architecturaux qui allaient changer la face de Rome, 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 demiurge.

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. 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 ●●●

IL VIVAIT DE
COMMANDES MAIS NE
PEIGNAIT QUE CE
DONT IL AVAIT ENVIE



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 ? Écorché vif ? Les artistes, qui, ont retenu cette dernière option l'ont 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). À 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 restauration menée entre 2002 et 2009 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).

À faire ce travail, il m'est venu un goître,

[...] 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.

●●● 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'envoler 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 la fresque du plafond de la Sixtine, entre 1508 et 1512, furent ainsi une épreuve de force. Perché sur un « pont échafaudage » à près de 20 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

IL S'ÉTAIT FABRIQUÉ
UN CHAPEAU MUNI
D'UNE BOUGIE POUR
TRAVAILLER LA NUIT

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 un poème, il décrit 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 boulimique 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. À 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 de 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 !

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. Il habita jusqu'au bout dans la modeste maison de Rome 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, 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 ●●●

Io già facto nigozo tenesco steto
 chome fa laqua agacti i lombardia
 over da lero paese ch'essi ch'esisia
 cha forza luete apicha sotto l'eto
 Labarba al cielo e l'hamemoria serro
 i snello s'crignio el pecto. Fo darpra
 el pannel sopraluiso tuetania
 melza goccando u' rido parimeto
 E lobi entrati miso nella peccia
 e fo del cul p' ch'otrapeso groppa
 e parsi seza gli occhi muono tuano
 Dinanzi misalluga la chortaccia
 ep' pregarsi adietro s'ragroppa
 e tedomi comarchio soriano
 po fallace e serano
 surgie il iudicio ch' la mato portu
 ch' mal si pra p' Cerboctana tortu
 l'annia pictura moren
 di fe di orma giouanni e l'uis onore
 no sedo flog bo ne io pictore



**EXTASE OU
 SOUFFRANCE,
 IL LIVRAIT SES ÉTATS
 D'ÂME DANS DE
 FOUQUEUX 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 de
 «féminiser» ceux qui auraient
 pu trahir l'homosexualité
 de son parent.

Dormir 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 - le fils de Laurent le Magnifique - mort à 37 ans juste après s'être marié et avoir été nommé duc.

●●● 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 Cavalière, 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 Buonarrotti 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 animosités défrayèrent la chronique, comme celle qu'il nourrissait contre l'architecte Bramante ou contre le peintre Pérugin, qui lui intenta un procès en diffamation. Sans oublier Raphaël, que le Divin regardait d'un œil méfiant. Lorsque son brillant cadet (de huit ans plus jeune) fut mis en compétition avec l'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, dit-on, préféré 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.

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 bâtir 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 Cordelier.

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, tel celui-ci : «Chargé d'ans et plein de péchés dont j'ai la triste / la tenace habitude enracinée très fort / je me vois touchant

MÉFIANT.
BAGARREUR. IL
MULTIPLIAIT
LES QUERELLES



Bridgman Images

IL DESSINAIT AUSSI POUR SÉDUIRE SON AMANT

Pour qui Michel-Ange dessinait-il dans les années 1530 cet éphèbe alangui ? 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 jalousait. Mais celui-ci n'aurait pu obtenir de tels trésors : ici, l'artiste n'a pas créé sur ordre, mais sous l'impulsion de son tourment amoureux et de son élan érotique.

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 cette souffrance, quitte à verser dans l'auto-apitoiement. Dans *Le Jugement dernier*, il s'est ainsi représenté sous la forme d'une peau écorchée tenue par saint Barthélemy.

Cet homme avide de reconnaissance était un perpétuel insatisfait, comme si ses œuvres n'étaient jamais à la hauteur de ses espérances. «Il avait une imagination si sublime, que souvent ses mains ne pouvaient exprimer ses grandes et terribles pensées», écrivit au XVI^e siècle l'un de ses biographes, Giorgio Vasari. Cette forte exigence envers lui-même était aussi le signe d'une grande conscience de l'importance de son art et de sa postérité. «Il a brûlé énormément de dessins, qu'il trouvait indignes de lui et dont il ne voulait pas laisser de trace, confirme Dominique Cordellier. Sur 40 000 à 60 000, il n'en reste qu'environ 500.»

Un mot résume l'art de Michel-Ange : la *terribilità*, cette expression si forte de la beauté et du merveilleux qu'elle intimide celui qui la contemple. Grâce à elle, l'intransigeant a tenu en respect les plus grands, et survécu aux soubresauts de son époque. Sur les onze papes qu'il vit passer sur le trône de saint Pierre durant sa carrière, la plupart firent appel à son génie. Il était certes leur subordonné, mais pas leur valet. Et il existait entre eux et lui un respect mutuel, voire une proximité. Jeune,

à Florence, Michel-Ange n'avait-il pas fréquenté dans le palais de Laurent le Magnifique les deux futurs papes Médicis, Léon X et Clément VII, du même âge que lui ? Sous le règne du premier, son ami Sebastiano del Piombo lui écrivit : «Quand le pape parle de vous, il semble qu'il parle de l'un de ses frères ; il a presque les larmes aux yeux. Il m'a dit que vous avez été élevés ensemble, et il proteste qu'il vous connaît et qu'il vous aime : mais vous faites peur à tous, même aux papes.»

À la fin de sa vie, en 1564, l'artiste, quoique vivant depuis trente ans à Rome, était à lui seul le symbole de la grandeur de Florence. Au point d'être récupéré par le duc Cosme I^{er} de Médicis, qui voulait restaurer l'aura de sa ville et remettre en selle la dynastie familiale. Quand le sculpteur mourut, sa dépouille fut rapatriée en secret à Florence, en trois jours de charrette. «Les artistes, d'abord, puis le peuple [...] se rendirent en procession dans la nuit pour la vénérer telle [celle] d'un saint, raconte l'expert de la Renaissance Antonio Forcellino dans *Michel-Ange, une vie inquiète* (éd. du Seuil, 2006). Des milliers d'hommes en larmes défilerent en silence.» 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 ? ■

VOLKER SAUX



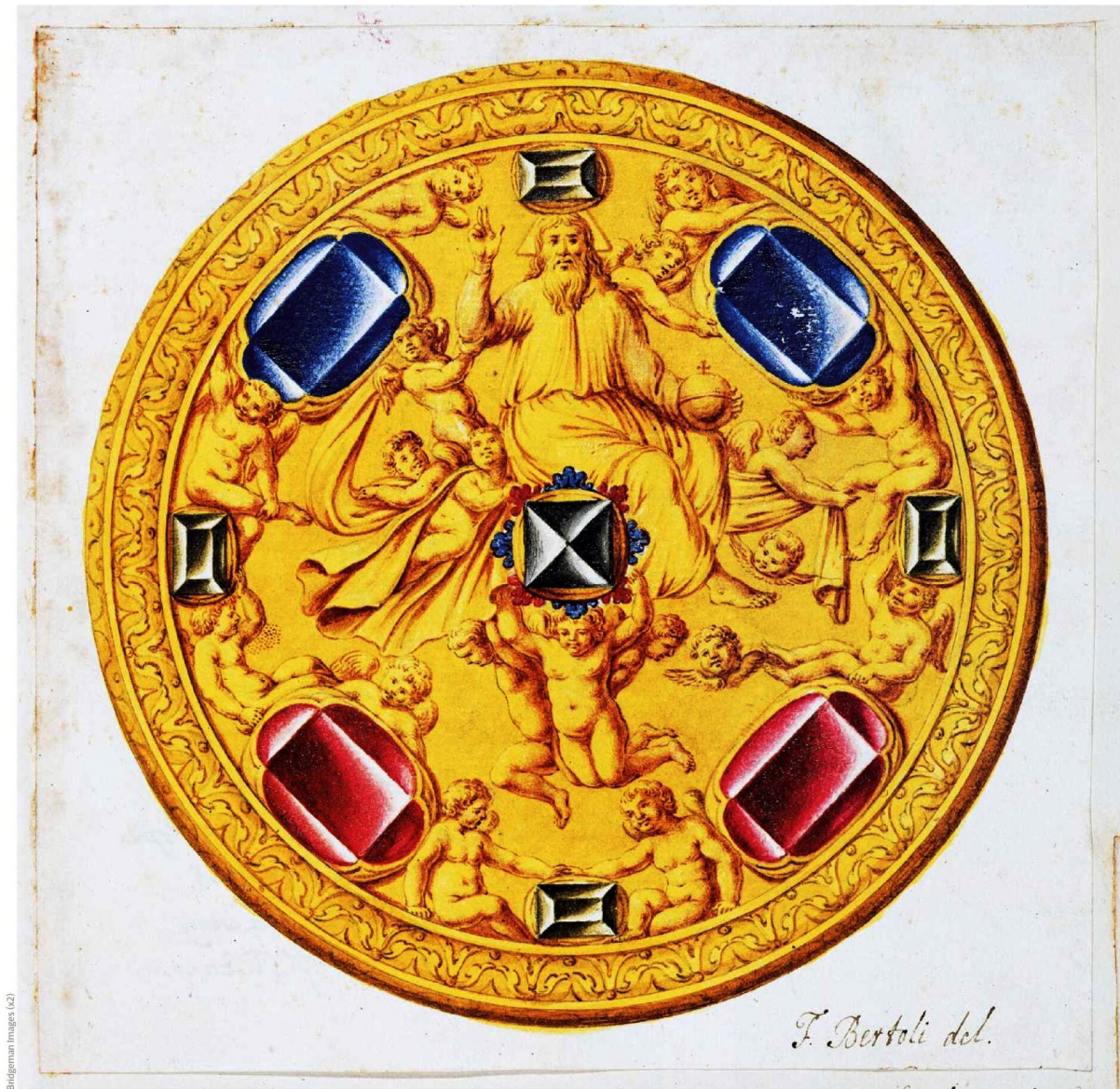


MUSICIENS
ARCHITECTES
MILITAIRES
CARICATURISTES
MATHÉMATICIENS
COMPOSITEURS
PAYSAGISTES
MÉDAILLEURS
INGÉNIEURS
CRYPTOGRAPHE
POÈTES
ORFÈVRES
METTEURS EN SCÈNE

DES PHILOSOPHES ET ARTISTES **HOMMES- ORCHESTRES**

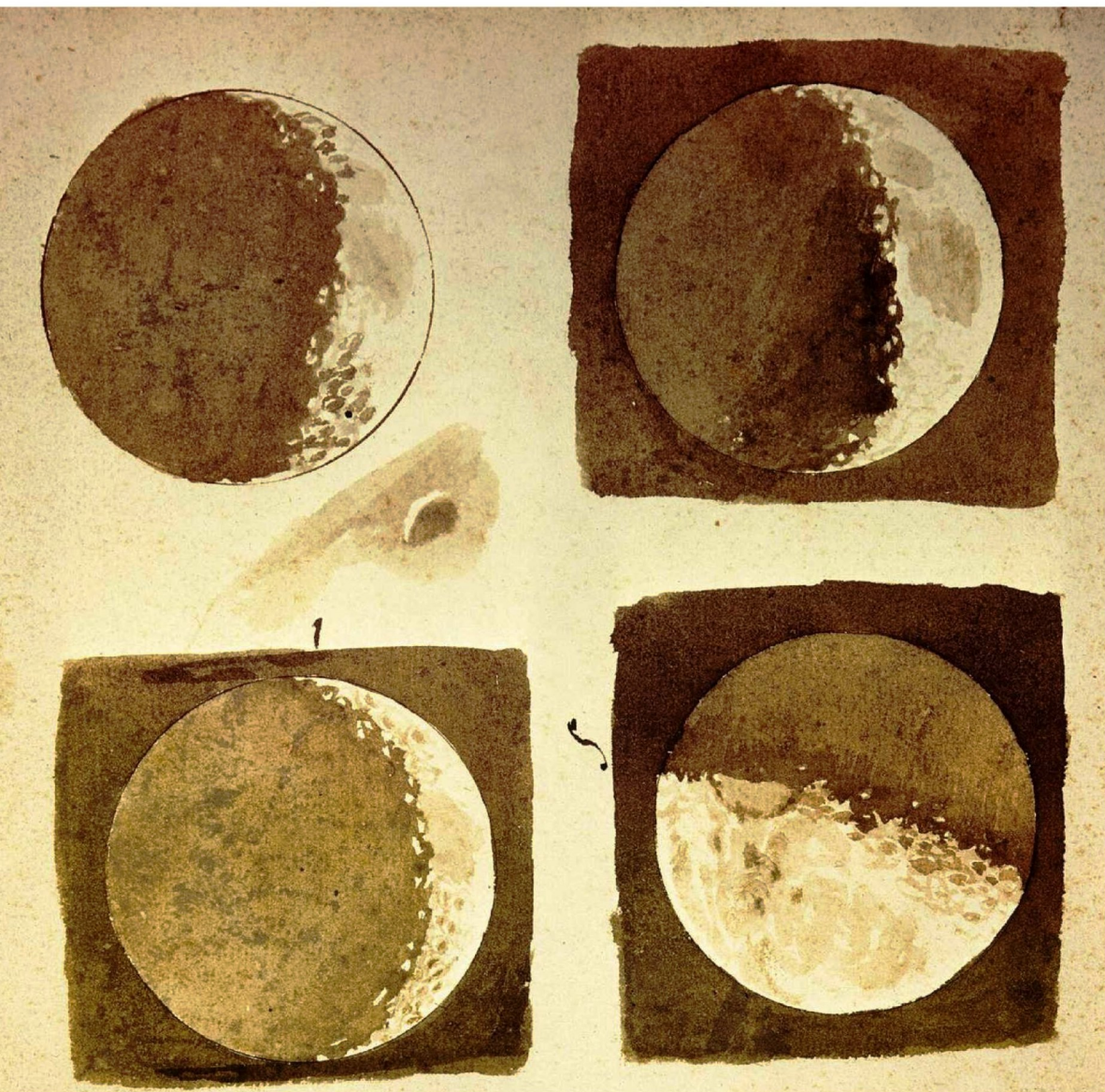
LA RENAISSANCE ITALIENNE VOIT APPARAÎTRE DES CRÉATEURS FIERES DE LEUR SAVOIR-FAIRE ET DE LEUR SIGNATURE. MAIS AUSSI DES PENSEURS, MUS PAR LA CURIOSITÉ, QUI S'ENIVRENT DE SCIENCE. DANS UNE ÉPOQUE EN ÉBULLITION, LES VOILÀ, LES UNS ET LES AUTRES, ARCHITECTES, MÉDAILLEURS, PAYSAGISTES, INGÉNIEURS HYDRAULICIENS, ASTRONOMES... CAR PLUS RIEN DE CE QUI EST INNOVANT NE LEUR EST ÉTRANGER.

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.



Orfèvres

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 pour son protecteur, le pape Clément VII (ci-dessus, une reproduction sur papier dessinée par Francesco Bartoli en 1729, conservée au British Museum, à Londres). Ce dernier, séduit par la virtuosité de Cellini, 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 et 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.



Astronomes

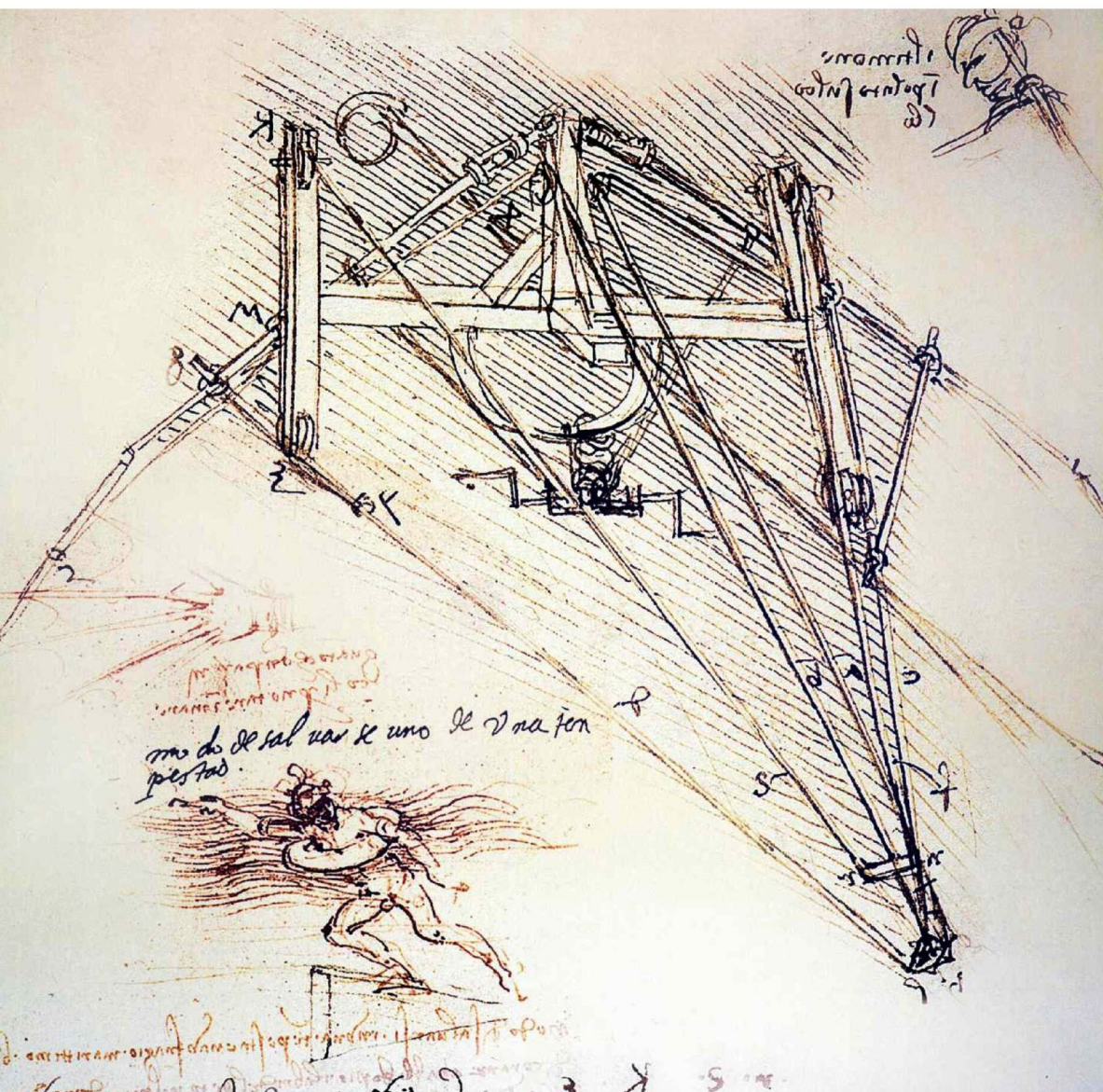
Certains penseurs de la Renaissance, occupés à redéfinir la place de l'homme dans l'univers, marquèrent l'histoire de l'astronomie dans la foulée des travaux du Polonais Copernic, qui, vers 1511, avait défendu l'idée que la Terre tournait autour du Soleil. Mais à quel prix ! En l'an 1600, à Rome, le moine et philosophe napolitain Giordano Bruno, jugé hérétique pour avoir affirmé que notre planète n'est pas au centre du cosmos, fut brûlé vif. Le mathématicien Galilée, qui confirma la thèse copernicienne par l'expérimentation, dut quant à lui abjurer en 1633. Un temps, il eut pourtant le soutien de Cosme II de Médicis, grand-duc de Toscane, qui l'invita à Florence, où il fit ériger une tour du haut de laquelle il observait les astres (ci-dessus, ses esquisses de la Lune) avec un télescope réfracteur de son invention. Mais il fallut attendre la fin du XVII^e siècle pour voir apparaître les premières lunettes à miroir imaginées un siècle et demi plus tôt... par un certain Léonard de Vinci.



Vito Arcamano / Alamy / Hertz

Architectes

Accolé à l'église romaine 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 œuvrèrent d'ailleurs sur le même chantier, celui de la basilique Saint-Pierre à Rome, qui constitua 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 était 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.



Inventeurs

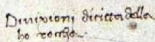
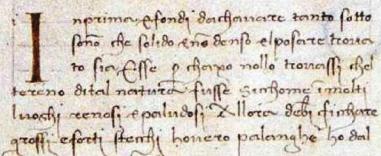
Cette machine futuriste à ailes battantes pourrait être l'ancêtre d'un avion. S'inspirant du mouvement des oiseaux et des chauves-souris, Léonard chercha à faire voler un engin plus lourd que l'air. Un prototype a même peut-être été construit : «Demain, le grand oiseau prendra son envol depuis le Monte Ceceri et éblouira le monde», écrivit-il en 1506 dans son codex sur le vol des oiseaux, conservé à la bibliothèque royale 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 ; autour de 1430, le médecin padouan Giovanni Fontana conçut un chariot automobile dont les quatre roues étaient 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 l'équipement de plongée sous-marine, d'une machine volante à aile rotative...



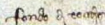
O. Battaglia / Ag. images

Paysagistes

Dans la campagne toscane, à une dizaine de kilomètres de Florence, le futur grand-duc François I^{er} 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. À Florence, près du palais Pitti, ceux de Boboli en sont l'expression la plus aboutie. Conçus par Niccolò Tribolo (1500-1550), ils sont 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 la villa Madame, à Rome, destinée au pape Léon X.

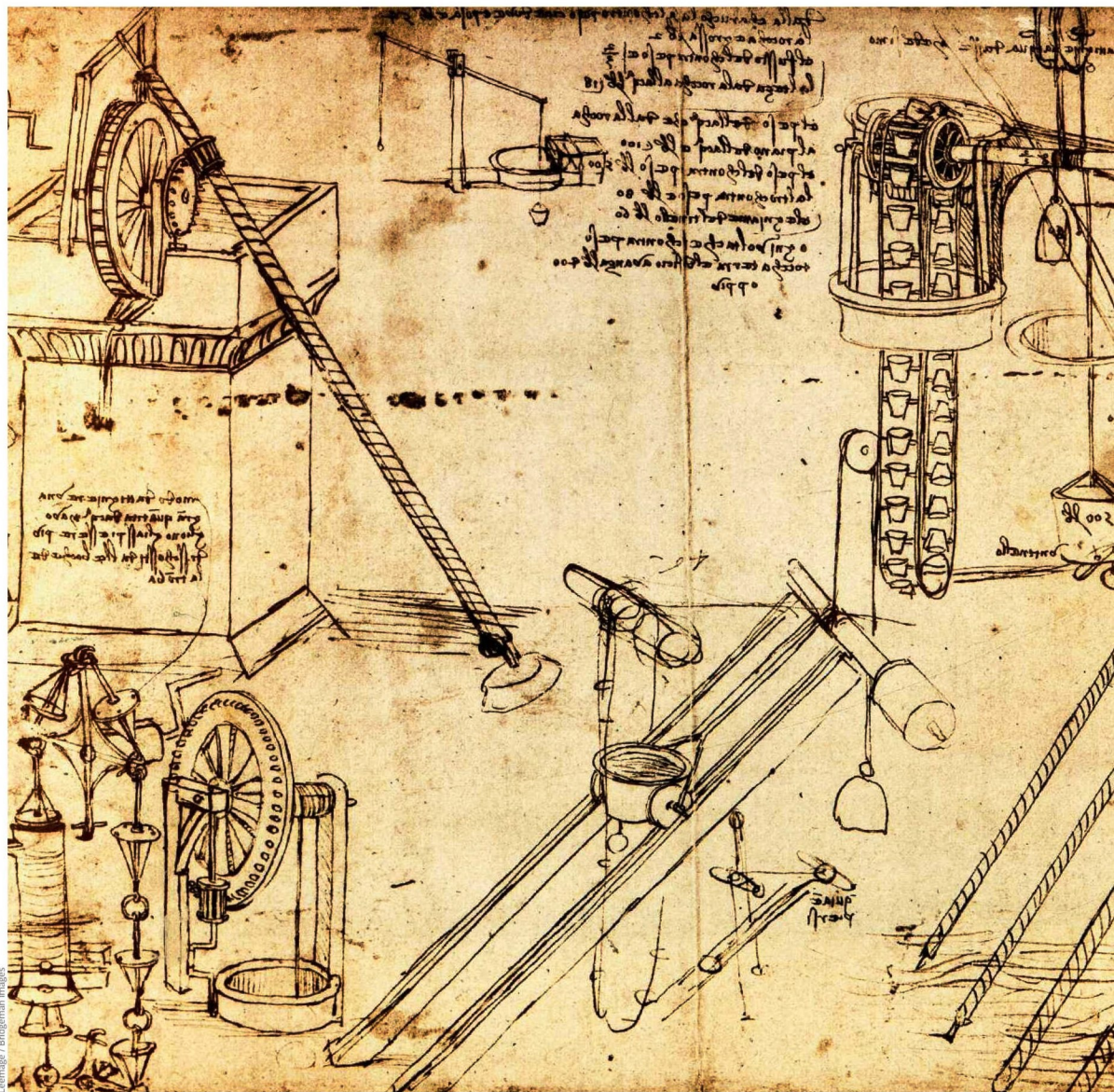


Similmente effelli bassi e pofondi alme
no piei cinquanta late e chera loro
nomeno di piei ciento effe acca
uua in effo luogo fuore ho politica fignito



Le Siennois Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) s'illustre par une acti-

GEO HISTOIRE 77



Hydrauliciens

Le système des canaux de la région de Milan, dont le premier tronçon remonte à la fin du XII^e siècle, connu un développement au XV^e siècle, sous Francesco Sforza, qui régnait sur la ville et était considéré comme l'homme le plus puissant d'Italie. C'est alors que Léonard de Vinci étudia le prolongement du réseau jusqu'au lac de Côme. Ce projet ne fut jamais réalisé mais des dessins (ci-dessus), comme ceux de son *Codex Atlanticus*, carnet de croquis conservé à la bibliothèque Ambrosienne à Milan, témoignent de ce travail. Ce ne fut pas son seul projet hydraulique complexe, puisqu'en 1503 il étudia aussi la possibilité de détourner le fleuve Arno de la ville de Pise, alors en guerre contre Florence. Et quelques années plus tard, peu avant son départ pour la France, il fut engagé dans un projet d'assèchement des marais Pontins situés à 80 kilomètres au sud-est de Rome, un chantier commandé par Léon X à son frère, Julien de Médicis.



Così/Leemage / Bridgeman Images

Urbanistes

En 1502, Léonard de Vinci était au service de César Borgia, qui lui demanda d'effectuer un audit de ses forteresses. 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 le fera Tommaso Campanella dans *La Cité du soleil*, en 1602), les artistes, eux, lui donnèrent une forme (par exemple, celle de la célèbre *Cité idéale*, un panneau anonyme conservé à Urbino). Les projets restèrent souvent dans les 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. Telle Palmanova et ses neuf bastions en pointe de flèche, fondée par la république de Venise en 1593, le modèle d'une ville impenable.

MUSICIENS ARCHITECTES RICATURISTES MILITAIRES ORFÈVRES MÉDAILLERS CRYPTOLOGES POÈTES ASTRONOMES COMPOSITEURS

Les 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...

La réalité ne devait pas être très éloignée de cette description. À 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 maître d'œuvre, 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 Gorgione, conservateur au musée des Sciences et des Techniques Léonard de Vinci à Milan. 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.

À la tête de cette *bottega* se trouvait donc Andrea del Verrocchio. Était-il un artiste ? Difficile à dire car, à l'époque, le mot n'existait pas tout à fait. Au XVI^e siècle, Giorgio Vasari, auteur des *Vies des meilleurs peintres,*

sculpteurs et architectes, le qualifiait de «sculpteur florentin» après avoir rappelé qu'il avait débuté comme orfèvre. Puis il dressait 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 l'homme fut invité par le pape Sixte IV. À 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 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'agissait de retrouver une grandeur et une harmonie perdues, dont le principe était la beauté, et l'unité de mesure, l'homme. La perspective donnait du relief au monde et, l'expression du relief, c'était aussi l'ar-

chitecture ! Ainsi l'artiste pouvait-il s'entraîner en dessinant des villes idéales aux perspectives parfaites. L'architecture se concrétisait dans les palais que se faisaient construire les patriciens et les nobles enrichis (à Florence, les Médicis, Riccardi, Ruccellai, Pitti, Strozzi, Tornabuoni...), dans les sanctuaires que confraternités et corporations élevaient dans un climat de concurrence permanente, 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, devint, du jour au lendemain, son architecte de prédilection et lui érigea une dizaine de forteresses. Appelé à travailler sur les murailles de Naples et dans les cités côtières des Pouilles, il resta toutefois fidèle à sa ville de Sienne, ne ressentant nulle honte à en moderniser les aqueducs souterrains. Avec Léonard de Vinci, on changea encore d'échelle : l'artiste «universel» de la

D'UNE DISCIPLINE À L'AUTRE, LES ARTISTES ESSAYAIENT TOUT, SANS COMPLEXE

OMES PAYSAGISTES MILITAIRES METTEURS EN SCÈNE COMPOSITEURS LEURS INGÉNIEURS ARCHITECTES GRAPHES MUSICIENS S ASTRONOMES

Renaissance devint un architecte-ingénieur. Il inventait et dessinait des arbalètes géantes, des escaliers à double vis, des vaisseaux volants. Son obsession le poussait à explorer la structure du vivant, une autre forme d'architecture convoquant les savoirs en des arborescences infinies : la botanique, l'anatomie (lire notre article p. 106), la zoologie, la mécanique, la dynamique... Que de chemin parcouru depuis le Moyen Âge, quand le créateur obéissait aux ordres de son commanditaire, et, simple manuel, ne fréquentait que les gens de sa corporation et était méprisé par les praticiens des arts libéraux, adeptes des disciplines nobles : la grammaire, la rhétorique ou la dialectique.

Au temps de Verrocchio et de Cosme de Médicis, ce fossé fut largement comblé. L'artiste n'était plus un subordonné. Il avait des amis et des appuis dans les hautes classes, des biens immobiliers, des domestiques. Cependant, sa «libération» n'était pas complète car il ne bénéficiait pas encore de l'éducation dispensée aux hommes de loi et aux rhéteurs. Et plutôt que de laisser errer son inspiration, il continuait de répondre à des commandes, lié par des contrats. Ceux-ci stipulaient 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 provoqua un appétit pour les décors, le mobilier, les portraits de famille, les médailles et les miniatures. À l'instar des évêques et des princes, qui avaient l'habitude de monopoliser les commandes, cette classe émergente d'édiles, de banquiers, de marchands, entendait affirmer sa réussite par le faste de ses demeures et la richesse de ses collections. Pour y répondre, les artistes en vogue devaient faire ce que l'on appellerait aujourd'hui du lobbying pour obtenir les commandes, du marketing pour convaincre leurs clients, enfin tenaient une comptabilité pour régler leurs employés et leurs matériaux. Ils devaient aussi être cultivés, ce qui était une exigence nouvelle. «Dans son *De Pictura*, Leon Battista Alberti affirmait que l'artiste devait posséder une culture complète pour tenir son rang dans la cité, rappelait-il y a quelques années Édouard Pommeri, historien d'art disparu en 2018. Il lui fallait 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.»

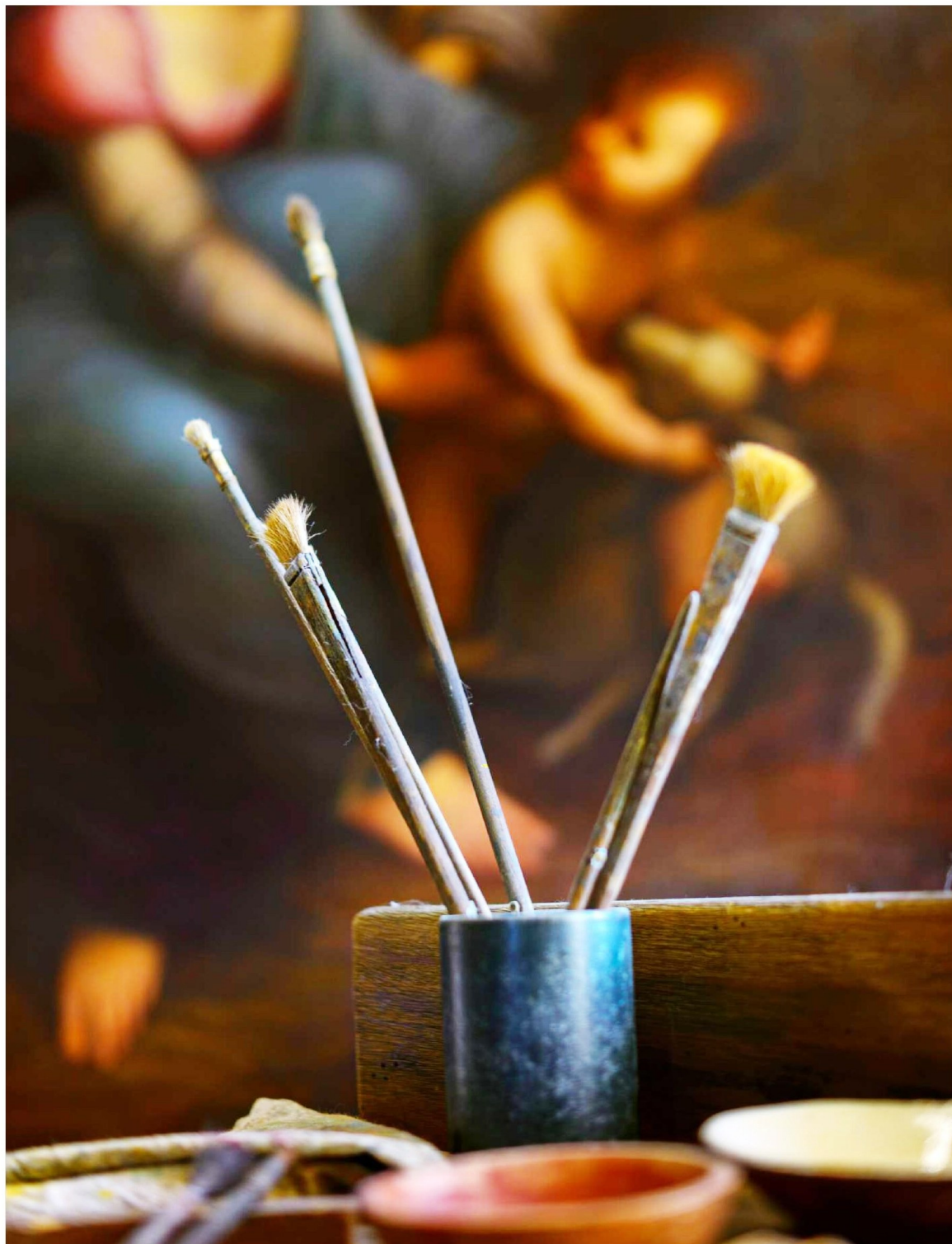
UNE RÉVOLUTION :
CERTAINS OSAIENT
DÉSORMAIS TENIR
TÊTE AUX CLIENTS

En s'élevant dans la hiérarchie sociale, l'artiste acquérait aussi de la respectabilité. Au milieu du XV^e siècle, des intellectuels proposaient 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 *condottieri*. Fait impensable auparavant : certains artistes tenaient tête à leurs clients. «En 1499, Vinci passa à Mantoue où Isabelle d'Este, une des femmes les plus puissantes de son époque, voulait lui commander un portrait, explique Claudio Giorgione, le conservateur milanais. Tout comme Bellini face à une requête comparable (celle d'une peinture allégorique), Léonard s'y refusa.» Tous deux étaient déjà des peintres «modernes», dans le sens où ils ne consentaient plus à ce que leur création soit conditionnée par les caprices d'un client. Léonard le martelait : la peinture est «chose mentale», trop importante pour se plier à des intérêts matériels. Et il le prouva en peignant *La Cène* : un chantier interminable qui, de 1494 à 1498, usa les nerfs des dominicains de Santa Maria delle Grazie, à Milan. À croire qu'il n'avait pas de comptes à rendre. C'est que Léonard avait parachevé la révolution de l'artiste : il était devenu son propre maître.

Mais cet artiste trop sérieux n'est-il pas condamné, comme les alchimistes du Moyen Âge, à se perdre dans une quête sans fin ? Un soir, Andrea del Sarto, le «père» de l'autoportrait, apporta à ses amis une version toute personnelle et fantaisiste du baptistère de Florence. Un prodige octogonal : le dallage était 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'était un rôti de veau, la partition, des lasagnes, les notes, des grains de poivre. L'artiste de la Renaissance, c'était bien cela : un homme-orchestre.

■
RAFAEL PIC



Leonardo de Vinci

ITINÉRAIRE D'UN GÉNIE

LÉONARD L'INCOMPRIS P. 84

LE PETIT MUSÉE DU GRAND MAÎTRE P. 86

AU PLUS PRÈS DE LA VÉRITÉ DES CORPS P. 106

LE CRÉPUSCULE DE VINCI P. 118

LÉONARD L'INCOMPRIS

LE CLAN MÉDICIS NE RECONNAISSANT PAS SON GÉNIE,
L'ILLUSTRE TOSCAN PRÉFÉRA QUITTER FLORENCE ET SES
TRAHISONS. RÉCIT D'UN RENDEZ-VOUS MANQUÉ.

Les Médicis m'ont créé, les Médicis m'ont détruit.» Toute sa vie, Léonard de Vinci a tenu une sorte de journal, au total environ 7000 pages de notes, réflexions et dessins qu'on trouve aujourd'hui répartis en 29 «codex», disséminés un peu partout dans le monde. C'est dans un extrait du *Codex Atlanticus*, conservé à la bibliothèque royale de Windsor, que l'on peut lire, sur le feuillet 159 : «*Li medici mi creorono e mi dis-trussono*.» Cette note date de 1516, alors que l'artiste, âgé de plus de 60 ans, fatigué physiquement et moralement, venait d'accepter l'invitation de François I^{er} et s'apprêtait à quitter l'Italie pour la France. On y lit, plutôt qu'une allusion à l'impuissance des médecins (ce qu'on a cru d'abord !), un bilan lapidaire des rapports du maître avec l'illustre dynastie florentine.

Tout avait pourtant bien commencé. Le jeune Leonardo quitta son village toscan de Vinci pour Florence autour de 1470, alors que Laurent le Magnifique venait d'accéder aux plus hautes fonctions. L'adolescent fut admis dans le prestigieux atelier du peintre, orfèvre et sculpteur Andrea Verrocchio (Andrea di Cione de son vrai nom, son surnom, Verrocchio, signifiant «le bon œil»). Léonard était déjà un phénomène mesurant entre 1,73 et 1,90 m, selon les sources, au corps d'éphèbe, aux traits angéliques, aux yeux clairs, aux cheveux blond-roux. Sa beauté et son talent subjuguèrent Verrocchio, à qui il servit de modèle pour sa statue de David. «Pauvre élève qui ne surpasse point son maître», lit-on dans ses carnets. Et en effet, Léonard surpassa très vite Verrocchio. Il se fit connaître par des statues (aujourd'hui disparues), et par le splendide portrait de Ginevra de Benci, une riche héritière florentine (voir

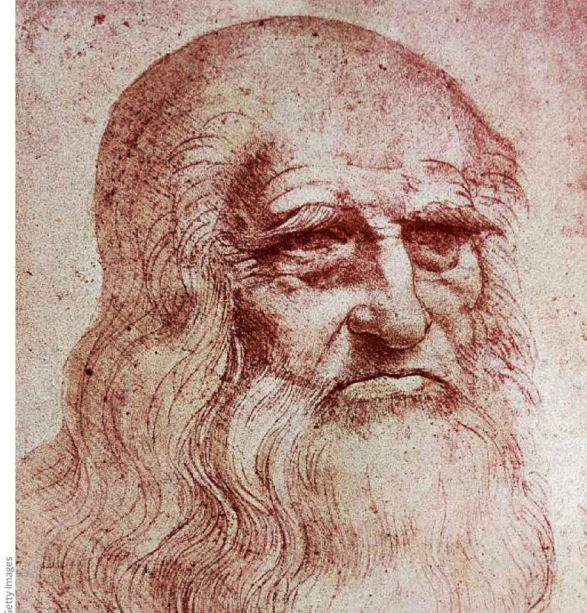
p. 92). Alors le succès vint vite. Le scandale aussi. En 1476, il avait 24 ans, la dénonciation d'un jaloux l'impliqua, avec d'autres artistes, dans une affaire de viol collectif. La victime (consentante, selon le délateur), était un garçon de 17 ans, Jacopo Saltarelli. Le procès fit grand bruit. La présence parmi les accusés d'un neveu du Magnifique incita les juges à les acquitter tous, mais la réputation de Léonard s'en trouva à jamais compromise. Sur ordre de son père, l'honorable notaire Piero da Vinci, il disparut deux ans – sans doute à Vinci – puis revint à Florence où il ouvrit son propre atelier.

Son talent lui valait de nombreuses commandes. Aucune, cependant, des Médicis, qui le tenaient à distance, sans doute à cause de son aura sulfureuse, mais aussi d'une instabilité créatrice qui le rendait peu fiable. Car Léonard expérimentait, innovait, éblouissait ses confrères et amis (notamment Botticelli), mais à la moindre réticence du commanditaire, il laissait tout en plan et passait à un autre projet. Le génie semblait voué à l'inachèvement et commençait à passer pour un raté. Aux yeux des Médicis ? En tout cas de son père qui, tout en soutenant les débuts de Léonard, ne témoigna jamais qu'une indifférence un peu méprisante à ce fils, de surcroît illégitime. Léonard disait de lui : «Il connaît le prix de toutes choses, mais rien de leur valeur.»

Les Médicis, eux, connaissaient le prix de leurs artistes et s'en servaient comme d'une monnaie d'échange en politique. En 1482, pour amadouer le pape Sixte IV qu'il savait désireux d'une nouvelle chapelle au Vatican (la future «Sixtine»), Laurent envoya à Rome, sous la houlette de Sandro Botticelli, les meilleurs peintres de Florence. Les meilleurs... sauf Léonard ! Blessé, celui-ci s'exila à Milan.

Il passa dix-sept ans au service du duc Ludovic Sforza et de sa cour qu'il enchantait comme ordonnateur de fêtes à «effets spéciaux». Automates géants, fontaines musicales, décors en trompe-l'œil à perdre la tête... il

IL TRAÎNAIT UNE
RÉPUTATION
SULFUREUSE SUITE À
UNE AFFAIRE DE VIOL



Léonard a dessiné cet autoportrait en 1505. Alors âgé de 53 ans, il a déjà passé une longue partie de sa vie loin de Florence et des Médicis.

devint le maître du «coup de théâtre» (c'est alors que naquit l'expression). En même temps, il peignit une *Vierge aux rochers*, la fameuse *Cène* du couvent Santa Maria delle Grazie de Milan, et reçut commande d'un monument équestre à la gloire du père de Ludovic, Francesco Sforza. Ce monument, un cavalier sur son cheval cabré, Léonard le voyait, le voulait gigantesque. Puis il hésita. Douta. Les choses traînèrent... Ludovic s'impatienta au point d'écrire à Laurent pour qu'il lui envoie un autre artiste, qui soit un «vrai sculpteur». Laurent lui répondit : «Quand on a Léonard, on a ce que Florence a de mieux.» Telle était l'ambiguïté des Médicis avec leur plus grand génie. Ils le soutenaient... mais de loin.

La clé de leurs rapports ambivaux se trouve peut-être dans une réflexion de Cosme l'Ancien (1389-1464) : «L'art doit servir le prestige d'un lieu et de qui le gouverne.» À laquelle semble répondre cette note de Léonard, où il parlait de lui-même à la troisième personne : «Ne comptez pas sur lui, car il a une œuvre à accomplir qui lui prendra toute sa vie.» Léonard n'était pas, ne fut jamais un artiste officiel. D'une curiosité prodigieuse, l'imagination toujours en éveil, se disant «technologue» et «spéculateur d'art», menant 30 projets à la fois, ne respectant aucun délai, finissant rarement une œuvre, il avait l'estime de l'opinion publique, mais agaçait et inquiétait les «décideurs», ses commanditaires. En 1499, les Sforza furent chassés de Milan par les Français. Le Toscan, entouré d'une pittoresque petite troupe d'amants et de collaborateurs, erra quelques années entre Venise, Mantoue, Florence, puis, en 1513, finit par répondre à l'appel de Julien de Médicis, dont le frère Jean venait d'être élu pape sous le nom de Léon X. Julien, à Rome, était chargé de s'occuper des arts. Il voulait Léonard à tout prix. L'artiste, qui commençait à vieillir, espérait trouver un asile définitif dans la ville éternelle. Il y connut l'enfer. Julien, séduisant mais faible, n'était pas de taille à le protéger de l'atmos-

phère éblouissante et empoisonnée qui régnait alors dans la cité papale. Léonard se heurta à Raphaël, alors en vogue, qui avait la préférence du pape, et à l'hostilité jalouse de Michel-Ange. Le grand architecte Bramante, son seul allié, venait de mourir. Qui aurait l'honneur d'élever le dôme de Saint-Pierre ? Léonard, avec son art, sa science, son expérience, semblait le plus indiqué. La réponse du pape fut éloquent : «Tout à sa joie d'inventer de nouvelles machines pour alléger la peine des hommes, de fabriquer des onguents pour faire pousser les ongles, ou rendre leur virilité aux pauvres amants, Léonard oublierait sûrement que le but de son travail est d'élever le plus vite possible le dôme de Saint-Pierre...» Le choix se porta donc sur Raphaël, mais la gloire en revint à Michel-Ange (Raphaël, surmené et à la santé fragile, mourut prématurément en 1520, âgé de seulement 37 ans).

Jamais Léonard ne parvint à dissiper la méfiance de Léon X. Les commandes qu'il obtint étaient secondaires au point d'en être humiliantes et, pour comble de malheur, la mort subite de Julien de Médicis le priva de son dernier soutien. Mais François I^{er} l'appella à Amboise. C'est en 1515, lors des fêtes données en son honneur à Lyon, ville peuplée de Florentins, que le souverain avait rencontré Léonard, par l'intermédiaire d'une de ses créations : un grand lion mécanique, qui lui avait offert des brassées de lys... Émerveillé, le

jeune roi voulait l'auteur de ce chef-d'œuvre à sa cour. Léonard hésita, et c'est alors, en pleine dépression, qu'il jeta ces quelques mots sur les Médicis «qui l'ont créé, puis détruit». Détruit, vraiment ? Les Médicis manquaient Léonard, qui s'exila en France (lire notre article p. 118). Mais en le manquant, ils contribuèrent à la naissance de cette toute première figure d'artiste moderne, quasi conceptuel, essentiellement libre, seul maître de son œuvre et cheminant dans l'inconnu. ■

JEAN-BAPTISTE MICHEL

SES TALENTS
D'INVENTEUR LUI
VALURENT LA
MÉFIANCE DU PAPE

LE PETIT MUSÉE DU GRAND MAÎTRE

DEUX DIZAINES DE PEINTURES ONT SUFFI À FAIRE DE LÉONARD UNE LÉGENDE

IL EXISTE MOINS DE 20 TABLEAUX DE LÉONARD DE VINCI. OU PEUT-ÊTRE UN PEU PLUS, SI LA POIGNÉE D'ŒUVRES POUR LESQUELLES 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 1^{ER} MYSTÉRIEUSEMENT DISPARU 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 TÉMOIGNENT 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, Galerie des Offices, Florence, Italie.



Bridgeman Images (x2)



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 officialit, 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 Benoît* (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, Galerie des Offices,
Florence, Italie (ill. ci-dessus).

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

Madone Benoît,
vers 1481, 48 x 31 cm,
musée de l'Ermitage, Saint-
Petersbourg, Russie.





Photo SCALA, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Image Scala

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 maître 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, Pinacothèque Ambrosienne, Milan, Italie (Ill. ci-dessus).



SES MUSES

Surprises et mystères des drôles de dames

Elles sont quatre à avoir été peintes par Léonard : *La Dame à l'hermine*, *La Belle Ferronnière*, *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 Ferronnière* a une tout autre histoire. Impossible de déterminer qui elle est. Seule chose certaine : ce n'est pas... la Ferronnière ! On l'a assimilée par erreur à cette maîtresse de François I^{er} 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, Bernardo Bembo, l'ambassadeur de Venise à Florence ? Voici quelques années, 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 Czarotorski, Cracovie, Pologne (ill. ci-dessus).

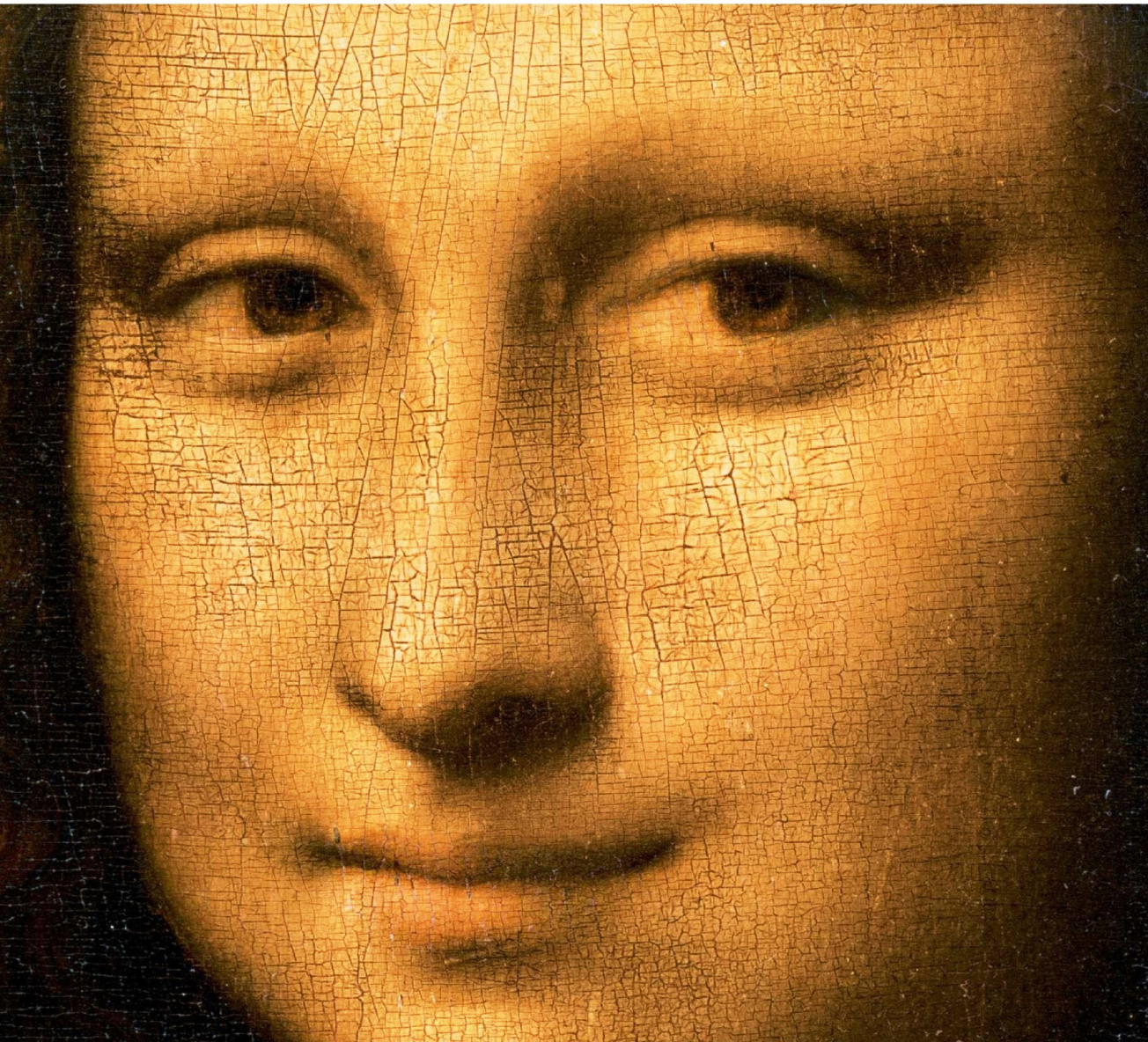
La Belle Ferronnière, vers 1493-4, 63 x 45 cm, musée du Louvre, Paris, France.

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



Bederman Images (c.D)





R. Wili / Artotek / La Collection

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 Vancouver, touristes un peu distraits ou férus d'art, ils arrivent pour lui faire face. En fin de compte, la majorité passe davantage de temps à lui tourner le dos. Allez, un petit selfie avec Mona Lisa derrière, en format timbre-poste ! Dire qu'elle fut, elle aussi, une grande voyageuse... Léonard lui donna naissance à Florence en 1503 (sans doute la commande d'un Florentin qui voulait un portrait de Lisa Maria Gherardini, son épouse). Puis il l'emporta partout où on le priait d'aller : Milan, Venise, Rome. En 1516, elle traversa même les Alpes, à dos de mulet, direction le manoir de Cloux (actuel Clos-Lucé), à Amboise. Ballottée par son créateur, elle connut, après la mort de Vinci en 1519, le sort vagabond des œuvres des collections royales de France. Installée au château de Fontainebleau par François I^{er}, 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 délogée temporairement par Bonaparte (pour décorer la chambre de Joséphine), puis connut des hauts et des bas : les souterrains de l'arsenal de Brest pour la protéger de la guerre en 1870, son vol en 1911 par un peintre italien qui la cacha sous son lit à Paris pendant deux ans avant de tenter de la revendre à Florence, une exfiltration à Bordeaux puis Toulouse pendant la Première Guerre mondiale et une longue errance entre 1939 et 1945 : Chambord, Amboise, l'abbaye de Loc-Dieu, Montauban, mais aussi des villages du Quercy, du Lot et des Causses. Puis elle regagna le Louvre. Une escapade aux États-Unis entre 1962 et 1963 et une autre au Japon en 1974 auront été ses derniers voyages. Depuis, Mona Lisa ne quitte plus Paris, et le Louvre ne cesse de renforcer sa sécurité. Victime de diverses agressions (la dernière en 2022), elle contemple désormais ses admirateurs derrière plusieurs centimètres de vitre blindée.



Bridgeman Images

Portrait de Lisa Maria 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



La Collection

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. 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 lui-même 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 depuis qu'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.



The National Gallery, London

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.

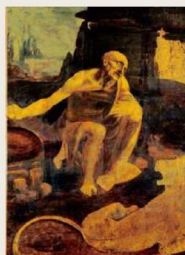




SES INACHEVÉS

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... À 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



De Agostini / akg-images

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 furent envoyés décorer la chapelle Sixtine, à une notable exception : Léonard qui, furieux, quitta sa ville (lire notre article page 84). 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 pas la perspective induite par les personnages. Le propriétaire du tableau – peut-être le roi de France 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,
coll. privée, en dépôt
aux National Galleries
of Scotland, Edimbourg,
Royaume-Uni.

La Vierge au fuseau,
après 1499, 48,3 x 36,9 cm,
coll. privée, en dépôt
aux National Galleries
of Scotland, Edimbourg,
Royaume-Uni.



Doménie & Rabatti / La Collection



SON GRAND GÂCHIS

Victime d'une expérience qui tourne mal

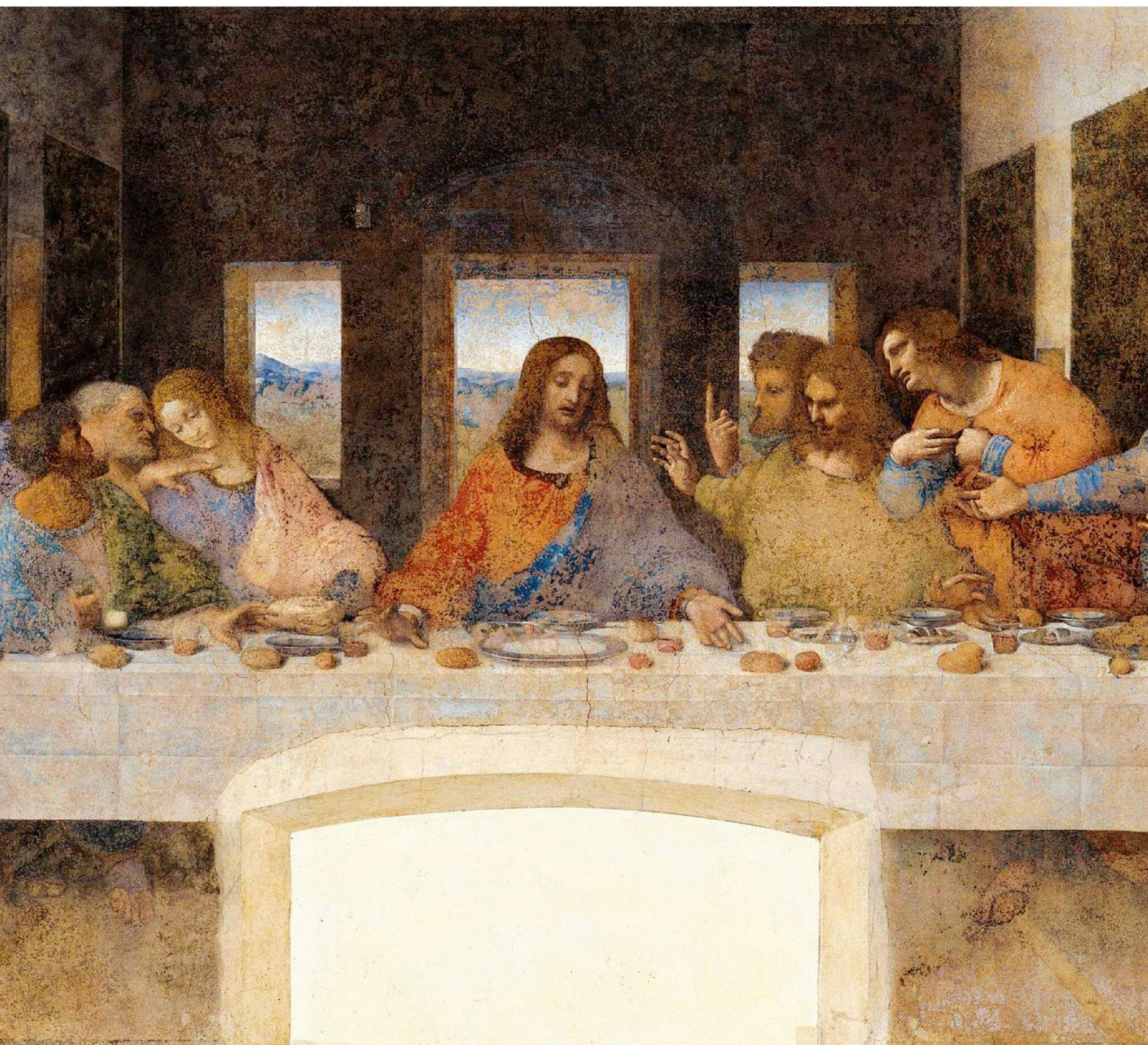
C'est, après *La Joconde*, l'œuvre la plus célèbre de Léonard de Vinci. Mais aussi la plus abîmée. Pour une fois, ce ne sont ni les restaurations maladroites ni un séjour prolongé dans une cave humide (comme pour *L'Adoration des mages*) qui sont en cause. *La Cène* est dans un piètre état parce que Vinci détestait cette fresque réalisée dans un couvent milanais. 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, d'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'œuf ? 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.



Electa/ akq-images

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



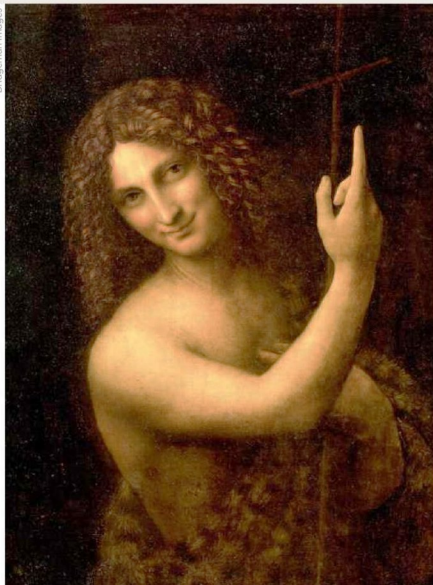
SES DERNIERS CHEFS-D'ŒUVRE

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). 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 (ci-dessous et ci-contre), qui, elle aussi, suivit le maître jusqu'à Amboise. Cette composition triangulaire dans laquelle s'entrelacent la Vierge, sa mère Anne et l'Enfant Jésus a occupé le peintre pendant vingt ans. Les recherches entreprises à l'occasion de la restauration de cette huile sur bois de peuplier entre 2002 et 2012 (étude des dessins préparatoires, analyse aux infrarouges, etc.) ont mis au jour les questions que Vinci 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 se contenter d'être simple spectatrice ? Un subtil travail de réglage dont, petit à petit, on découvre l'ampleur. En 2020, des chercheurs du CNRS ont percé le secret de la couleur blanche utilisée par le maître toscan pour ce tableau : le recours à deux céruses (ou blancs de plomb) de qualités différentes. Une nouvelle démonstration que Léonard ne laissait rien au hasard.



Bridgeman Images



Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau, 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 d'une exposition consacrée à Vinci à Londres en 2011, la *Madonna Litta* (en bas à droite) créa un petit scandale. Car son attribution au peintre est très débattue : de nombreux experts y voient l'intervention de l'un de ses élèves milanais. Un débat signalé dans le catalogue de l'exposition, mais pas sur les murs de la National Gallery. Le musée prêteur, l'Ermitage de Saint-Petersbourg, aurait-il conditionné la venue de la fragile peinture à cette omission ? Difficile



Bridgeman Images (A3)

de l'affirmer. Mais l'anecdote prouve à quel point il est important pour un musée de détenir un Vinci. 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, à gauche) est probablement une œuvre d'atelier «effectuée par un élève sous la conduite du maître». Même transparence du côté de la National Gallery of Art de Washington qui présente *La Vierge à la grenade* (en bas, au centre) comme un di Credi alors qu'elle est souvent considérée comme une œuvre de Vinci (le prestigieux musée américain possède aussi un Vinci incontesté, la jeune et fraîche *Ginevra de Benci*). En revanche, aucun musée n'ose exposer à ce jour le *Salvator Mundi* (ci-contre et page de droite) : identifié par certains comme un Vinci en 2011 après avoir été considéré depuis toujours comme une copie, ce tableau a été acquis en 2017 par le prince héritier d'Arabie saoudite moyennant la somme de 400 millions de dollars. Un record absolu. Mais les plus gros doutes subsistent quant à son authenticité.



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

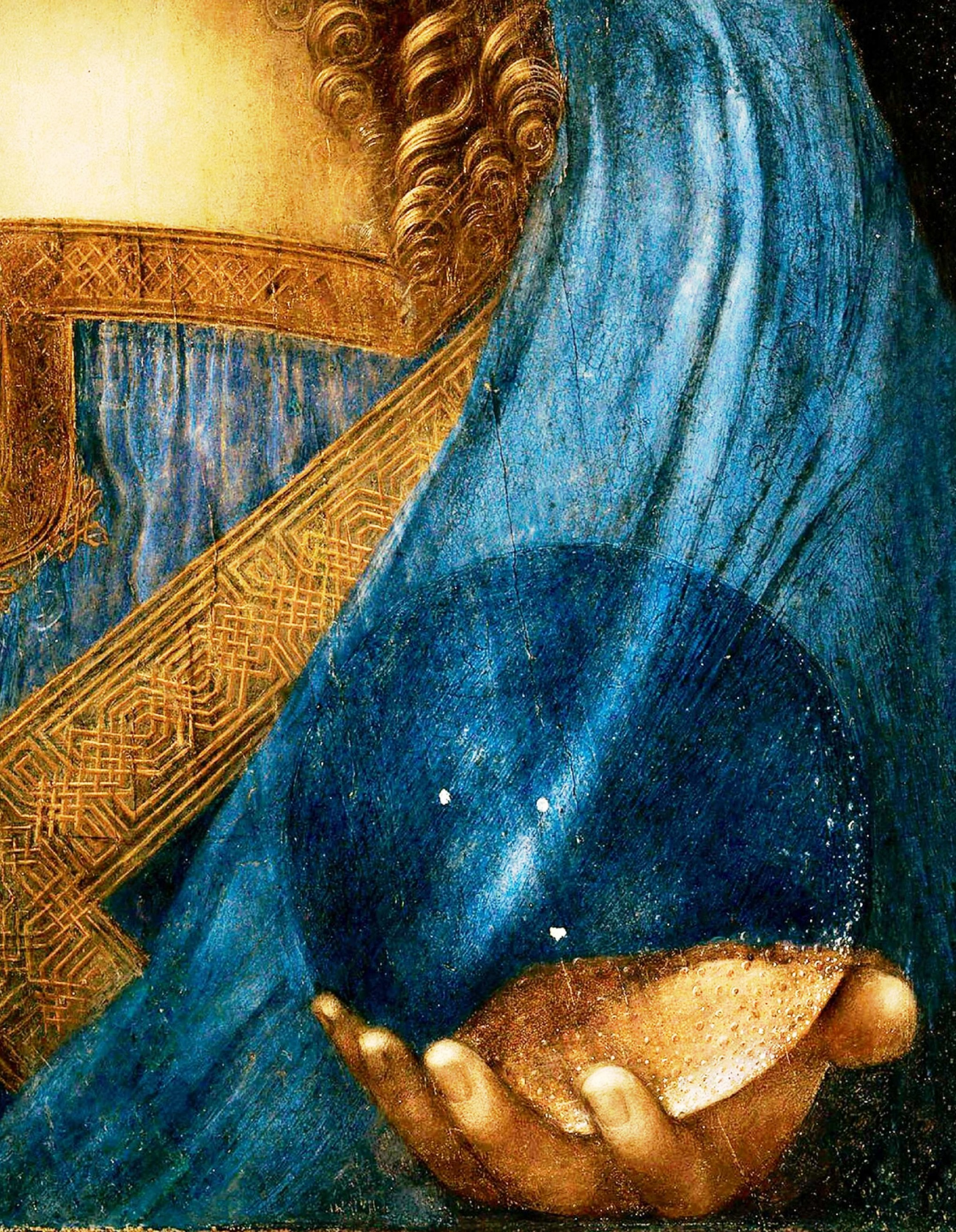


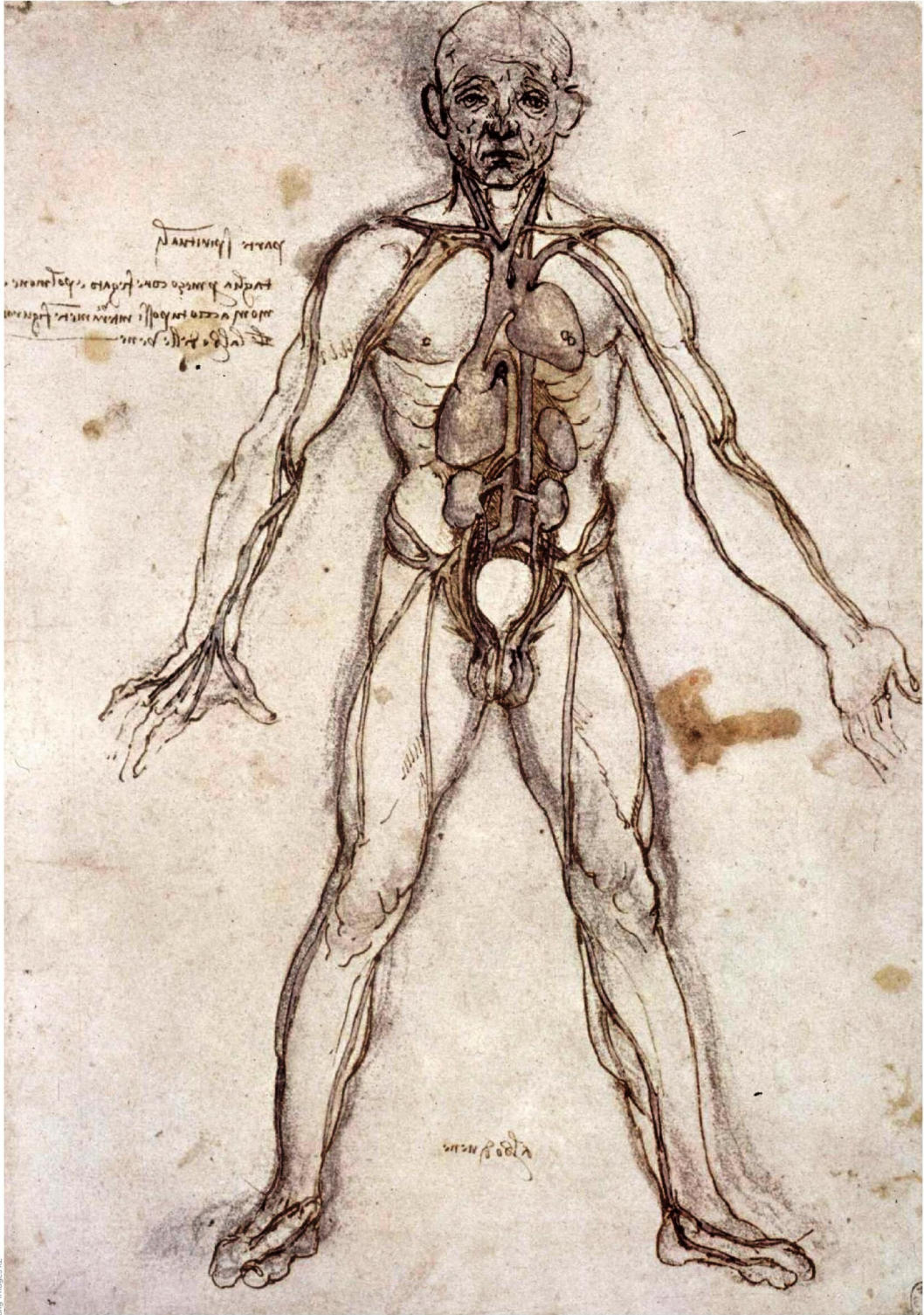
La Vierge à la grenade, 1475-1480, 16,5 x 13,4 cm, National Gallery of Art, Washington, États-Unis.



Madonna Litta, vers 1491-5, 42 x 33 cm, musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, Russie.

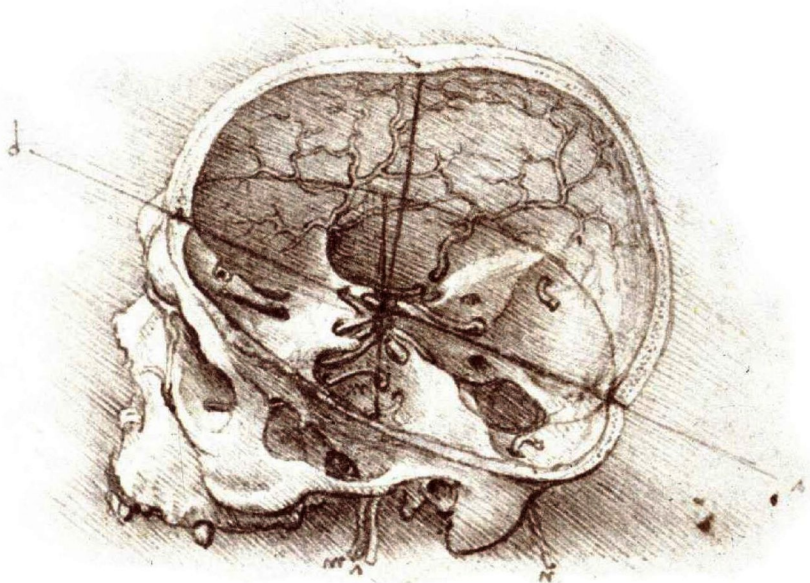
Salvator Mundi, après 1499, 65,5 x 45,1 cm, coll. privée (ill. ci-dessus).





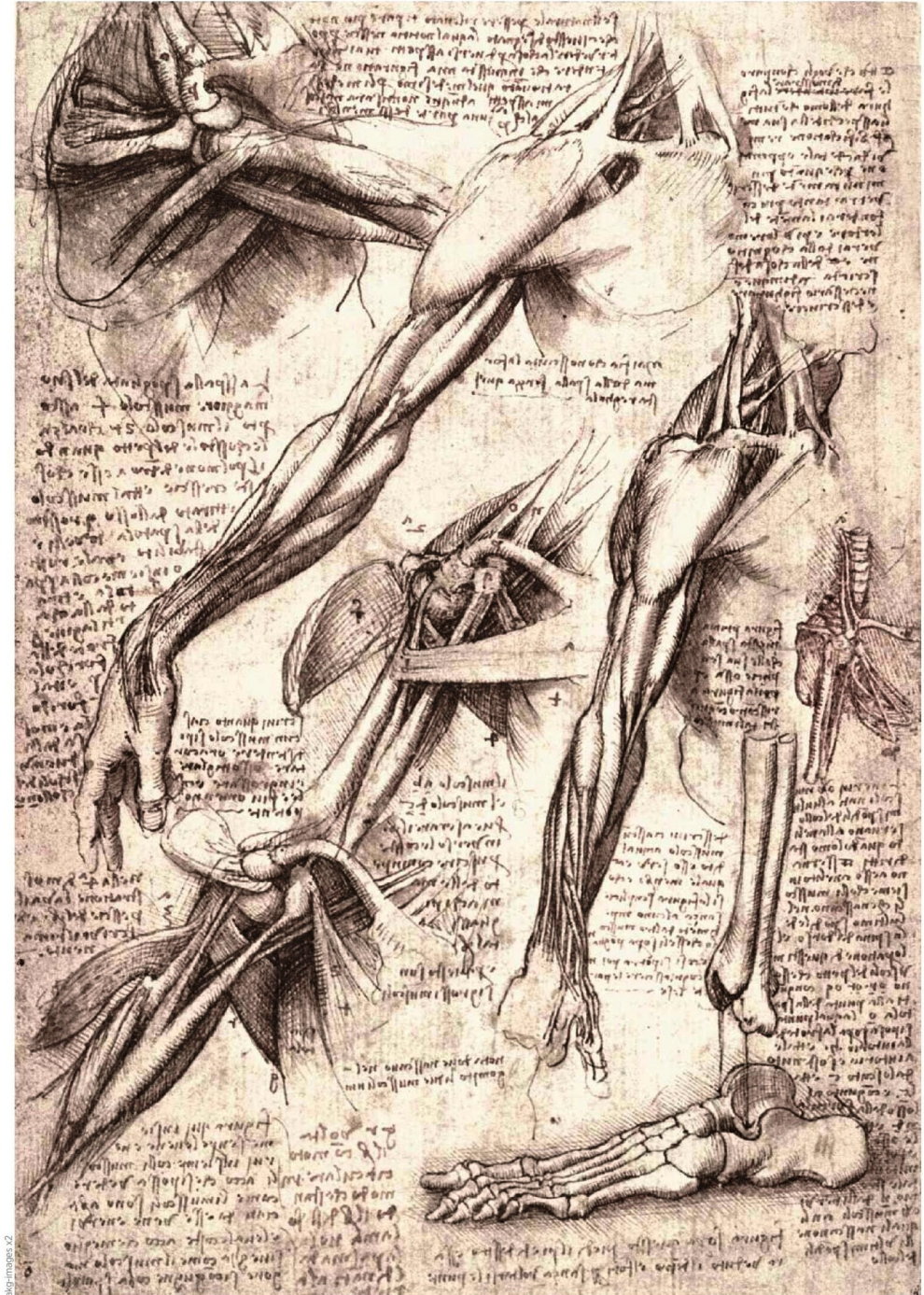
AU PLUS PRÈS DE **LA VÉRITÉ DES CORPS**

HOMME AUX TALENTS INOUÏS DE PEINTRE ET D'INGÉNIEUR, CONCEPTEUR INSATIABLE DE MACHINES DIVERSES, LÉONARD DE VINCI FUT AUSSI UN EXPLORATEUR... DE L'ANATOMIE HUMAINE. AFIN DE RENDRE LES PLUS PRÉCIS POSSIBLES SES DESSINS ET ÉTUDES SUR LE CORPS – D'UN RÉALISME PRODIGIEUX –, LE MAÎTRE N'HÉSITA PAS À DISSÉQUER DES CADAVRES. UNE QUÊTE ÉPERDUE POUR TENTER DE PERCER LE MYSTÈRE DE LA VIE.

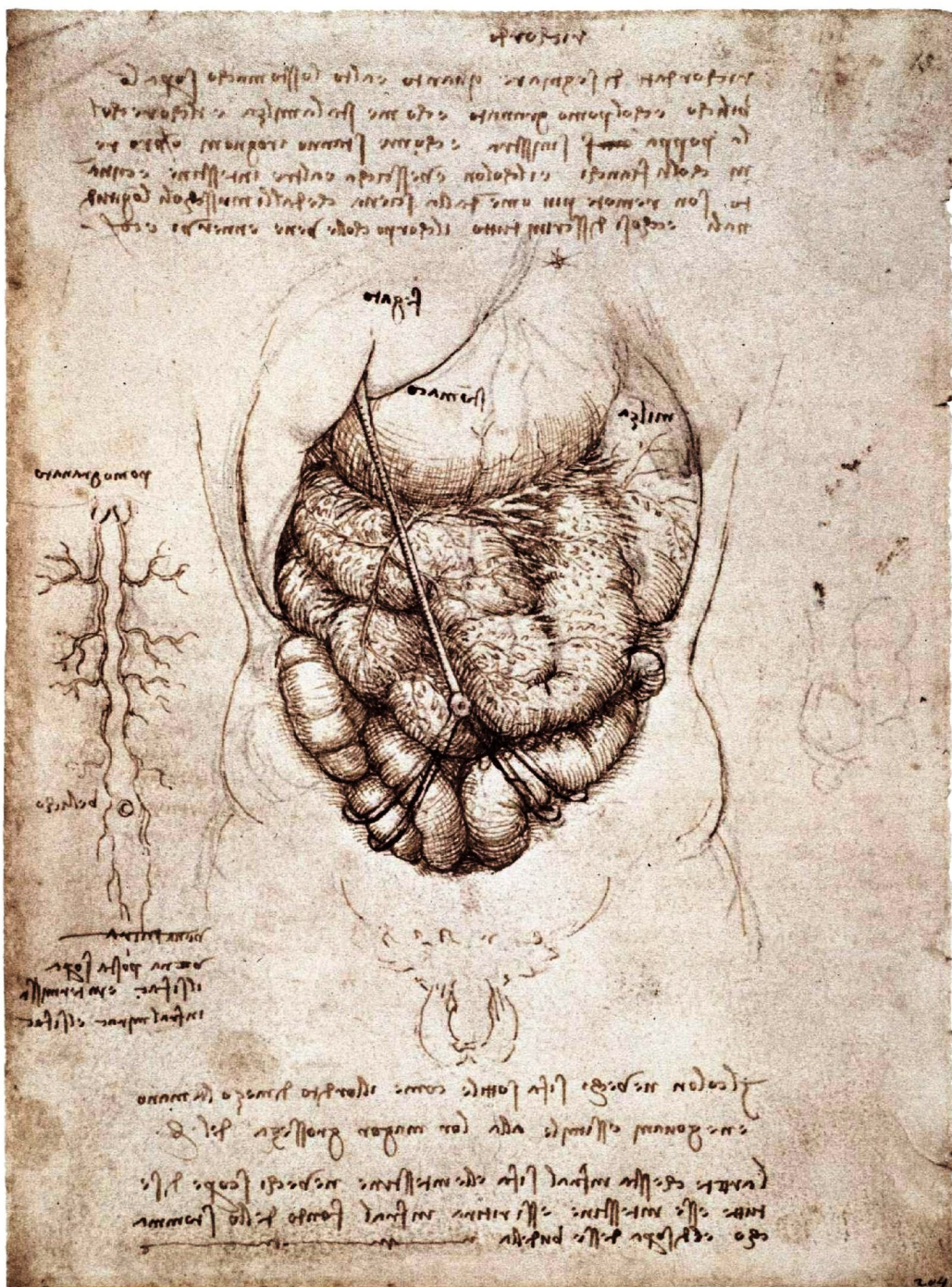


D'abord apprenti de l'artiste Verrocchio, Léonard se forma ensuite à l'anatomie au contact de médecins florentins. Il était obsédé par le poumon et le système artériel (ci-contre, l'arbre artériel selon le médecin grec Galien).

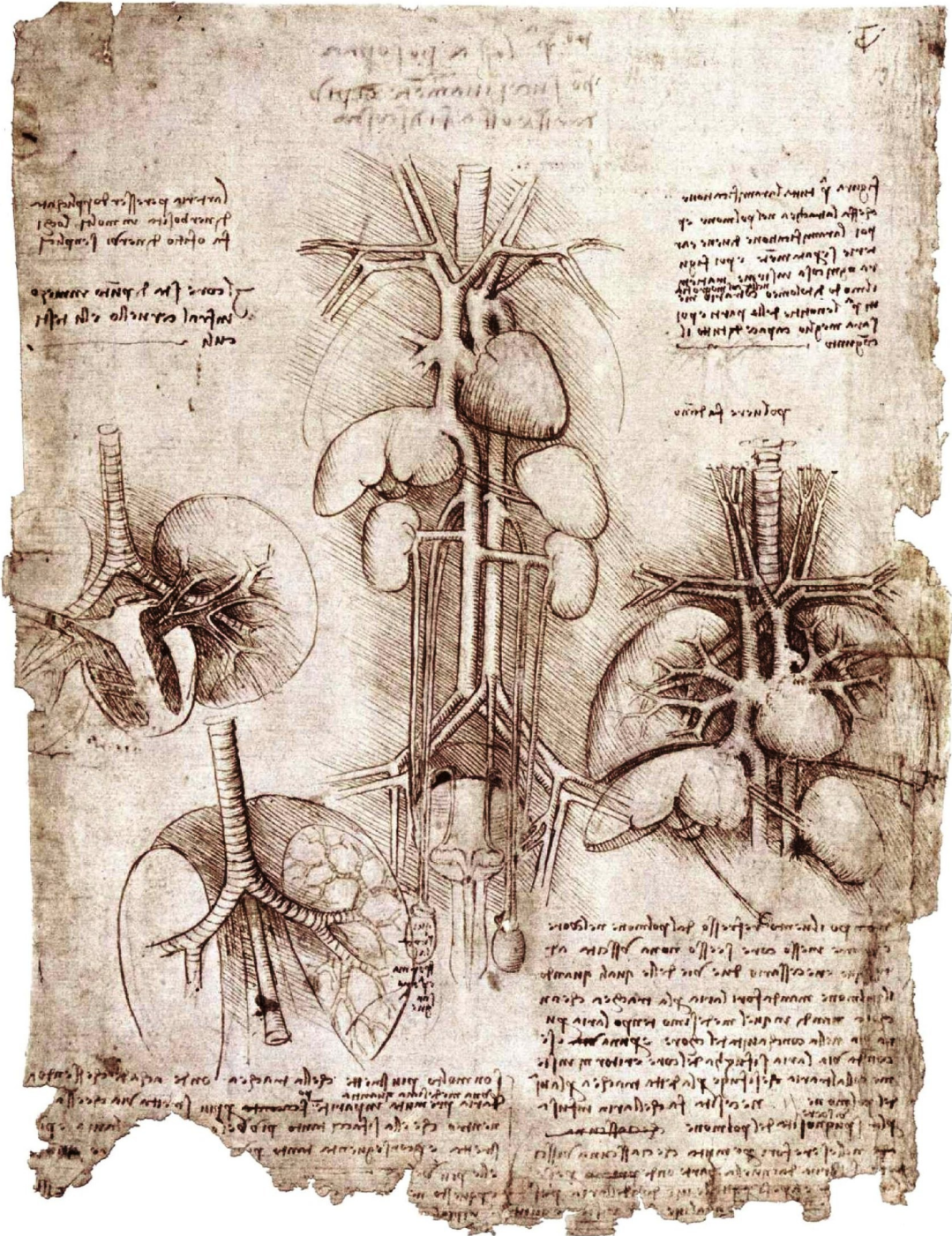
Le crâne fascinait Vinci. Il en analysa la structure, le découpa à la scie, puis exécuta des dessins d'une précision alors inégalée. Il a aussi noté ici l'emplacement supposé du «sens commun» – l'âme –, à la croisée des lignes.



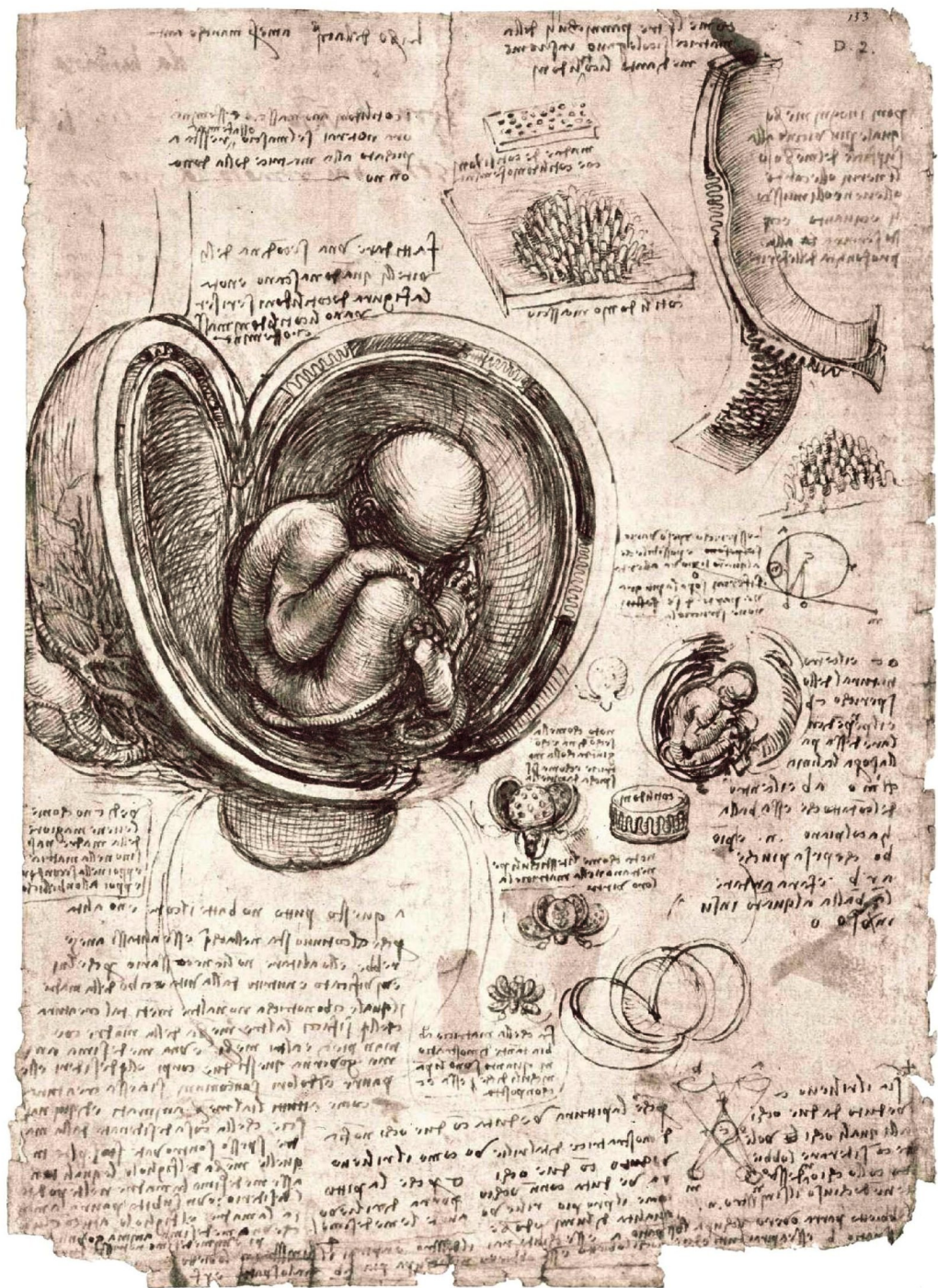
Les muscles de l'épaule et du bras reproduits dans les moindres détails. Un squelette de pied, sans artifice esthétique. La superbe mécanique de l'homme est mise à nu.



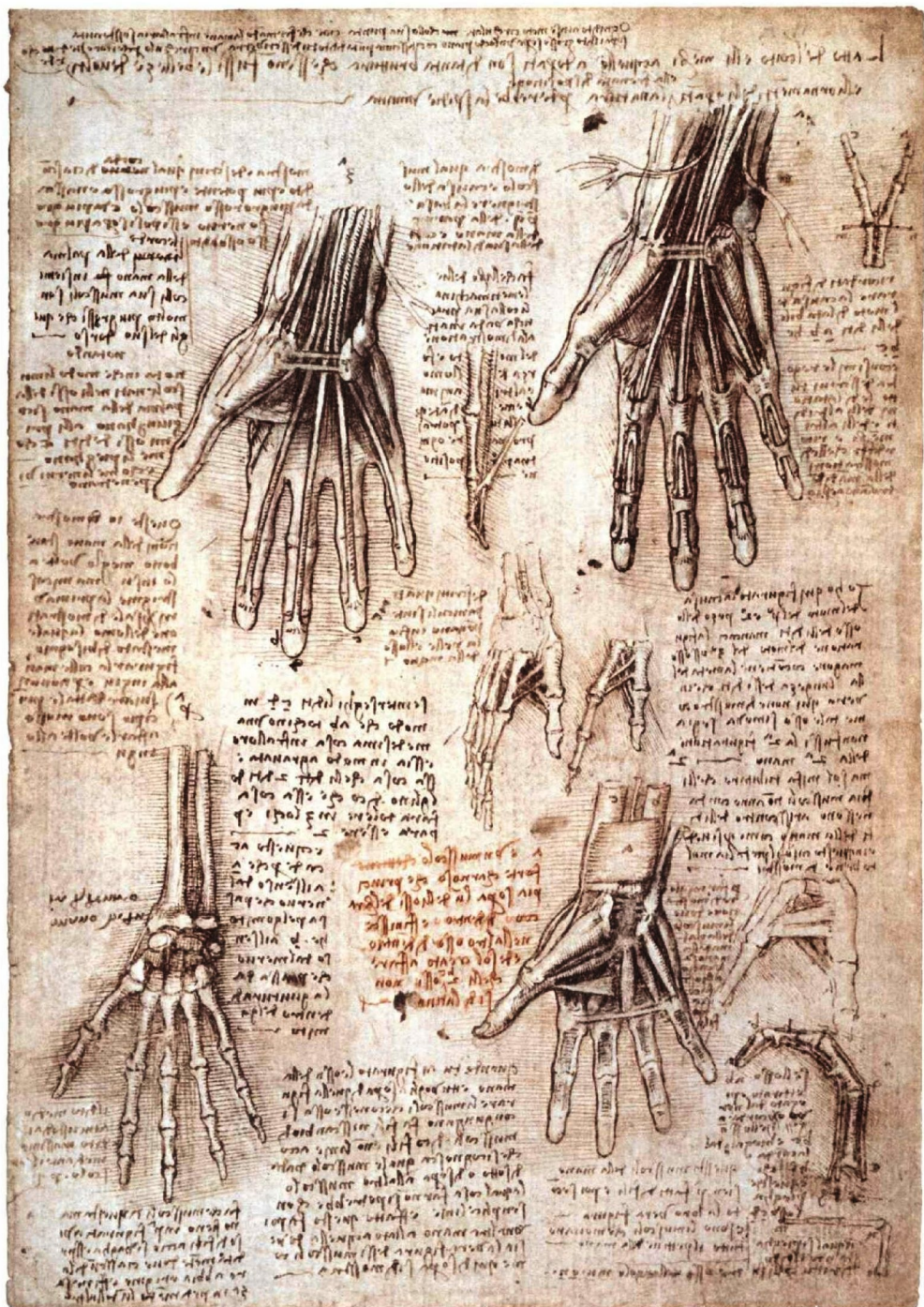
Curieux de comprendre le rôle des viscères et des intestins, l'artiste recourut à la dissection de cadavres. Et sur tous ses dessins, il annota ses trouvailles en écrivant... à l'envers.



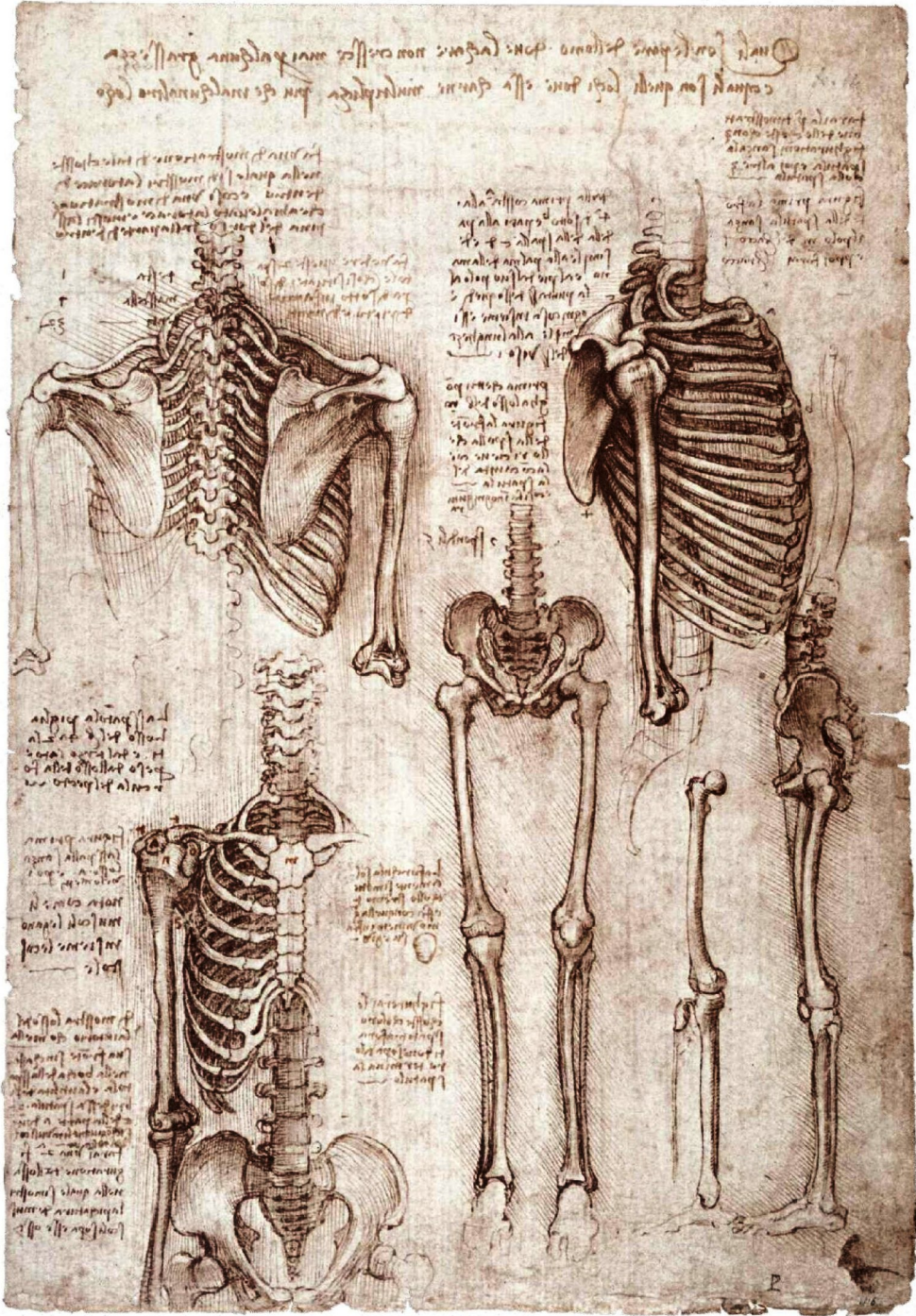
Pour montrer le corps, Vinci avait choisi de tracer coupes et plans, comme le font architectes et sculpteurs. Ici, les organes de l'abdomen, vus telles les pièces d'une machine.



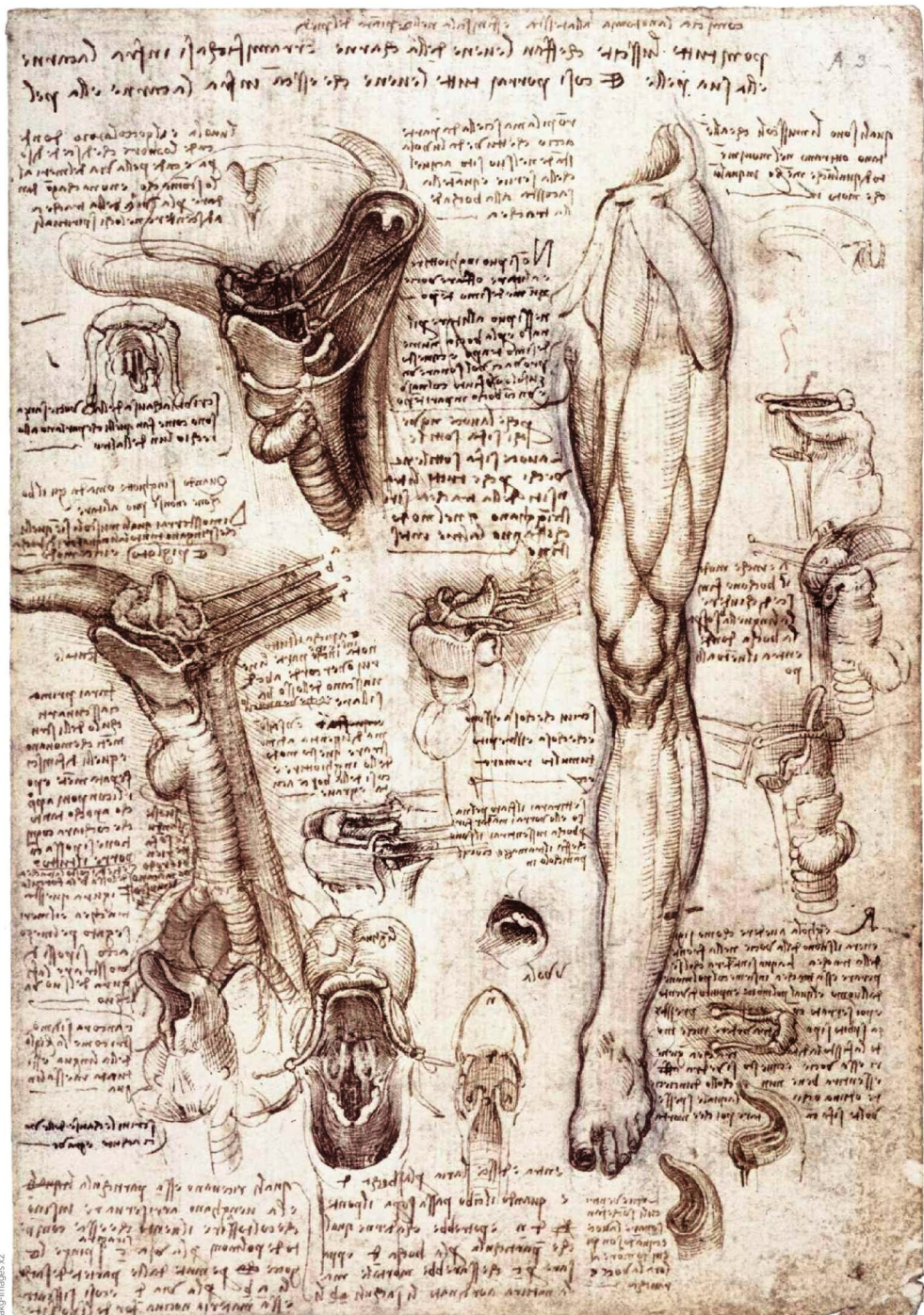
En 1511, Vinci observa le cadavre d'une femme morte en couches puis dessina ce fœtus en position de siège dans l'utérus. Non sans quelques erreurs anatomiques...



La main, si importante pour l'artiste ! Il s'y attarda longuement, notant en détail les données recueillies lors des dissections, sur la peau, le squelette, les tendons, les muscles...



Merveilleusement exécutés, ces croquis d'un torse offrent une description, à quelques détails près, exacte de la colonne vertébrale. En bas à droite, l'étude d'une jambe.



Léonard de Vinci aimait modéliser l'anatomie. Sur ce feuillet, il a représenté la langue, la gorge, le larynx, la jambe... Un préambule à la construction des maquettes d'organes.



Pas d'erreur, ceci est bien un coït vu en coupe ! Vinci pensait que des canaux spéciaux véhiculaient «l'âme animale et l'âme spirituelle de l'homme» jusqu'aux testicules et au pénis.



DOMINIQUE LE NEN

Chirurgien, spécialiste des sciences dans l'art

Professeur des universités et chirurgien orthopédiste, Dominique Le Nen a été co-commissaire d'une récente exposition au château du Clos Lucé, intitulée *Léonard de Vinci et l'anatomie, la mécanique de la vie*. Il a aussi consacré divers ouvrages, colloques et articles aux rapports entre l'art et la science.

“ LÉONARD ESPÉRAIT PERCER LES MYSTÈRES DE LA VIE ”

GEO Histoire : Les dessins d'anatomie de Léonard de Vinci sont peu connus du grand public. Pourquoi ?

Dominique Le Nen : On connaît davantage sa peinture et ses études de la mécanique plutôt que ses travaux sur le corps humain. Et pourtant, l'anatomie a pris une place considérable dans sa carrière. Il a travaillé sur ce sujet de 1487 à 1516, soit presque trente ans de sa vie ! Contrairement à d'autres grands artistes de la Renaissance italienne, tels Michel-Ange et Raphaël, il s'interrogeait sur le fonctionnement du corps humain, très mal connu à l'époque. Il souhaitait percer les mystères de la vie, trouver l'emplacement de l'âme dans le cerveau, par exemple ! Ses esquisses devaient servir à un traité d'anatomie qu'il ne publia finalement jamais. Elles ont peu circulé dans Florence, foyer artistique de la Renaissance italienne, hormis des copies effectuées par ses élèves.

Que sont devenues ces œuvres étonnantes après sa mort ?

Elles ont été léguées à son héritier, son ancien élève Francesco Melzi, puis achetées par le sculpteur Pompeo Leoni vers 1580. Ce dernier rassembla le tout dans un album qui fut racheté en 1690 par la Royal Library de Windsor. Aujourd'hui, ces planches appartiennent à la Couronne d'Angleterre. Il faut insister sur le fait que ces folios sur le corps humain n'ont pas pu influencer les réflexions des médecins et chirurgiens de l'époque de Léonard de Vinci puisqu'ils ne les ont jamais vus ! C'est seulement en 1773 que l'anatomiste écossais William Hunter prit en considération ces études anatomiques, conservées alors dans la collection du roi d'Angleterre Charles II. Les premières représenta-

tions imprimées de ces planches ne furent en réalité publiées qu'en 1796. Il fallut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir apparaître une édition complète en fac-similé de la collection, composée de 228 planches annotées. Elles sont aujourd'hui conservées au château de Windsor.

Léonard de Vinci a disséqué des cadavres pour effectuer la majorité de ces planches. Comment se déroulaient ces séances ?

On sait, de manière certaine, qu'il a disséqué en profondeur 30 corps d'hommes et de femmes. Il en a fait l'aveu auprès du cardinal Louis d'Aragon venu en visite à Amboise dans son château du Clos Lucé, en 1517. Il a disséqué, par exemple, des cerveaux, ce qui exigeait des talents d'anatomiste. Avant de pratiquer, il avait assisté à plusieurs séances de dissection en spectateur puis s'était exercé sur des animaux, notamment des ours. Mais des questions demeurent. On sait que pour ses dessins les plus artistiques, ceux sur les muscles, les séances de dissection s'effectuaient en compagnie d'un médecin, Marcantonio della Torre. Vinci a-t-il seulement observé ou a-t-il disséqué sous l'œil avisé de ce chirurgien ? Ses dessins ont-ils été réalisés dans la salle de dissection ou plus tard, en atelier ? On ne sait pas y répondre avec certitude.

Ces dissections étaient-elles effectuées dans le plus grand secret ?

Pas du tout. Contrairement à une idée reçue, elles n'étaient pas interdites par l'Église. Les dissections s'effectuaient dans des hôpitaux ou bien dans des couvents. Léonard de Vinci a réalisé les siennes entre 1505 et 1507, à Florence,

dans l'hôpital Santa Maria Nuova [encore en activité à ce jour]. Ce n'est que plus tardivement, comme le rapporte le peintre et écrivain du XVI^e siècle Giorgio Vasari, que ces dissections lui causèrent certaines difficultés, le plaçant en porte-à-faux avec les opinions pontificales sur la nature de la vie, lorsqu'il résidait à Rome.

En quoi ces dessins sont-ils uniques dans leur genre ?

Ils sont tout d'abord le résultat de la vision d'un artiste peintre. Les dessins sur la colonne vertébrale, par exemple, montrent des courbures d'une grande beauté. On retrouve aussi, dans ces œuvres, le côté ingénieur de Vinci. Il représente, par exemple, les muscles du cou comme des haubans, ces câbles servant à maintenir le mât d'un navire. Enfin, c'est un incroyable travail d'anatomiste. Ces dessins montrent, avec précision, les organes internes.

Sont-ils tous d'une grande rigueur scientifique ?


En majorité, oui. Mais il lui est aussi arrivé d'inventer. L'exemple le plus frappant est une coupe d'un homme et d'une femme en plein acte sexuel (croquis ci-contre) : on y distingue un canal reliant l'utérus aux seins de la femme ! Vinci s'est probablement laissé influencer par les écrits de Galien, médecin grec de l'Antiquité. Plus tard, ses dessins se firent de plus en plus proches de la réalité. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR DAVID PEYRAT

LE CRÉPUSCULE DE VINCI

PAR INGRID PERBAL ET MARINE JEANNIN

INVITÉ PAR LE ROI FRANÇOIS I^{ER}, LE MAÎTRE
TOSCAN QUITTE L'ITALIE POUR LA FRANCE
À L'AUTOMNE 1516. UNE RÉPUTATION DE
PEINTRE, D'ARCHITECTE ET D'INGÉNIEUR DE
TALENT LE PRÉCÈDE. IL ORGANISE DES FÊTES
RESPLENDISSANTES À LA COUR ET PEAUFINE
SES ULTIMES CHEFS-D'ŒUVRE, AVANT DE
RENDRE SON DERNIER SOUPIR À AMBOISE
EN MAI 1519. UN SÉJOUR DE DEUX ANS ET
DEMI QUI POSE DE MULTIPLES QUESTIONS.



Du haut de ses 64 ans – âge
considérable pour l'époque –,
Léonard se doute,
quand il s'installe en France,
que ce pays sera son
ultime demeure. Il y passera
ses dernières années.

POURQUOI EST-IL VENU EN FRANCE ?

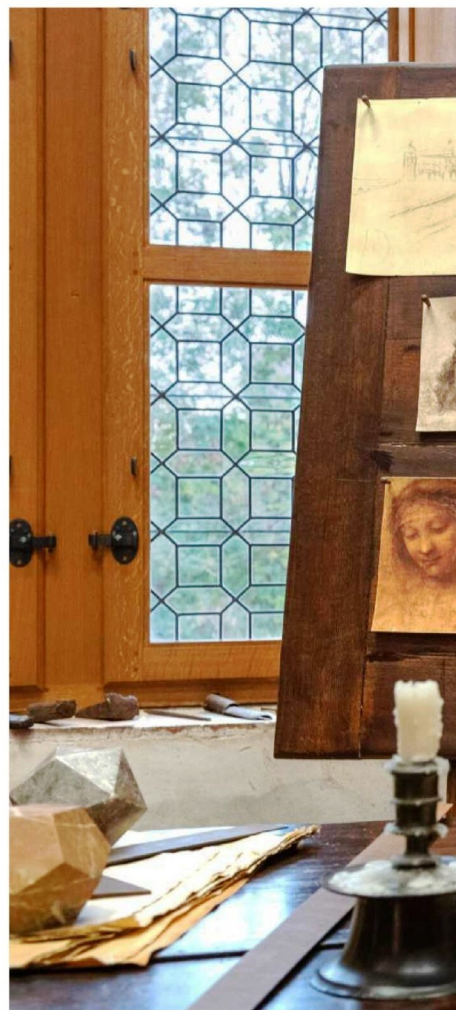


Ce tableau, peint par Lemonnier en 1814, montre François I^{er}, au côté de Vinci, recevant une toile de Raphaël à Fontainebleau. Une scène fictive.

Les relations entre Léonard de Vinci (1452-1519) et les souverains français ne datent pas de 1516, l'année de son arrivée dans le royaume. Selon Laure Fagnart, autrice de *Léonard de Vinci à la cour de France* (éd. PUR, 2019), «il y avait déjà eu des contacts à la fin du XV^e siècle, pendant le règne de Charles VIII (1470-1498)». Car dans la première guerre d'Italie (1494-1497), contre Naples, le roi français s'est allié au duc de Milan, où vivait l'artiste. Environ dix ans plus tard, en 1507, son successeur Louis XII (1462-1515), qui hérite des droits des Valois sur le royaume de Naples et le duché de Milan, intervient auprès de Florence pour commander des travaux à Léonard de Vinci, qui s'y est récemment installé. C'est ainsi que ses peintures *La Vierge aux rochers* (vers 1490) et *La Belle Ferronnière* (entre 1495 et 1497) seraient entrées dans les collections royales de France. Mais les contacts sont rompus lors de la quatrième guerre d'Italie (1508-1513), lorsque les Français sont chassés de Tos-

cane par la Sainte-Ligue (troupes papale, vénitienne, anglaise et suisse)... Ils perdent aussi Milan en 1512, que Vinci venait de rejoindre ! Il faudra donc attendre François I^{er} pour que l'artiste devienne «français».

Le nouveau roi de France, qui veut faire valoir ses droits sur le Milanais, gagne rapidement la cinquième guerre d'Italie (1515-1516) par son éclatante victoire à Marignan, le 14 septembre 1515. Le destin de Léonard bascule alors de l'autre côté des Alpes par un incroyable coup du sort. Alors qu'il n'a toujours pas rencontré le souverain, il reçoit une lettre, le 14 mars 1516, de son conseiller Guillaume Gouffier de Bonnavet l'invitant à rejoindre François I^{er} et sa mère, Louise de Savoie, en France, «car ledit Seigneur l'attend à une grande dévotion [...]». Trois jours plus tard, son mécène, Julien de Médicis, décède. L'artiste, qui séjourne à Rome depuis 1514 pour étudier la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, se retrouve sans protecteur. La proposition royale de François I^{er}, devient pour lui, vieil homme de 64 ans, une formidable aubaine. Il ne peut refuser. ■ I. P.



«Ici tu seras libre de rêver, de penser, de travailler», aurait dit François I^{er} en accueillant le maître. Son atelier, au rez-de-chaussée du Clos Lucé, a été reconstitué dans le détail.



S. Tenant/Episcopiens

COMMENT VIT-IL AU MANOIR DU CLOUX ?

C'est à l'automne 1516 que l'artiste franchit les Alpes avant d'entreprendre un long périple à travers le royaume de France. Destination : Amboise, sur les bords de la Loire, l'une des demeures royales de François I^{er}. Immédiatement, le monarque l'installe au manoir du Cloux, aujourd'hui le Clos Lucé, à quelques pas du château. Le roi est attaché à ce lieu où il a passé une partie de son enfance, comme à Blois. « Cette résidence appartenait à Louise de Savoie, qui a sans doute joué un rôle primordial dans le choix du domicile offert au Toscan », explique Laure Fagnart. Contrairement à Florence et Milan, où Léonard évolue dans une *bottega* (atelier) agitée et grouillante d'apprentis, ici il passe ses journées dans une atmosphère studieuse, entouré de sa table de pigments et d'une bibliothèque d'ouvrages anciens. C'est dans cet atelier-bureau qu'il travaille sur ses croquis et sculpte une statue équestre pour François I^{er}. Pour subvenir à ses besoins, le roi accorde à l'artiste une pension annuelle de 2 000 livres, l'équi-

valent de 150 000 euros. Une somme conséquente, proche de celle que touchent les officiers aux commandes de l'armée et bien supérieure à celle dont disposent les autres artistes de la cour. De quoi vivre dans la plus grande sérénité et attiser bien des jalousies...

S'il participe volontiers à la vie pleine de faste de la cour d'Amboise, les échanges avec le roi sont quasi inexistantes. À cette époque, la cour est itinérante, et François I^{er} n'est pas souvent au château. Ainsi l'amitié sans faille entre les deux hommes relatée dans les premiers récits sur la vie de Léonard après son décès, en 1519, tient-elle plutôt de la légende. L'artiste Benvenuto Cellini (1500-1571), par exemple, qui travaille pour François I^{er} de 1540 à 1545, rapporte dans son *Discours sur le dessin et l'architecture* (1568) : « Le roi dit qu'il ne pensait pas qu'il eût jamais existé un homme qui en sût tant que Léonard [...] en sculpture, peinture et architecture. » De quoi nourrir la fausse rumeur selon laquelle le roi de France protecteur des arts rejoignait le maître de la Renaissance italienne par un tunnel secret entre Amboise et le Cloux. ■ I. P.

QUELS SONT LES ARTISTES QUI L'ENTOURENT ?

Pendant ses presque trois années en France, de l'automne 1516 au printemps 1519, des disciples l'accompagnent, parmi lesquels Francesco Melzi (v. 1491-1570) et Andrea Salai (v. 1480-1524), les plus dévoués. Si le premier, issu de la noblesse milanaise, ne quitte pas le manoir du Cloux, le second, beau jeune homme provenant d'une modeste famille de viticulteurs toscans, ne semble pas y vivre en permanence. Autre fidèle de la première heure, Battista de Vilanis, son serviteur attiré, restera auprès de l'artiste jusqu'à sa mort. Connu des peintres

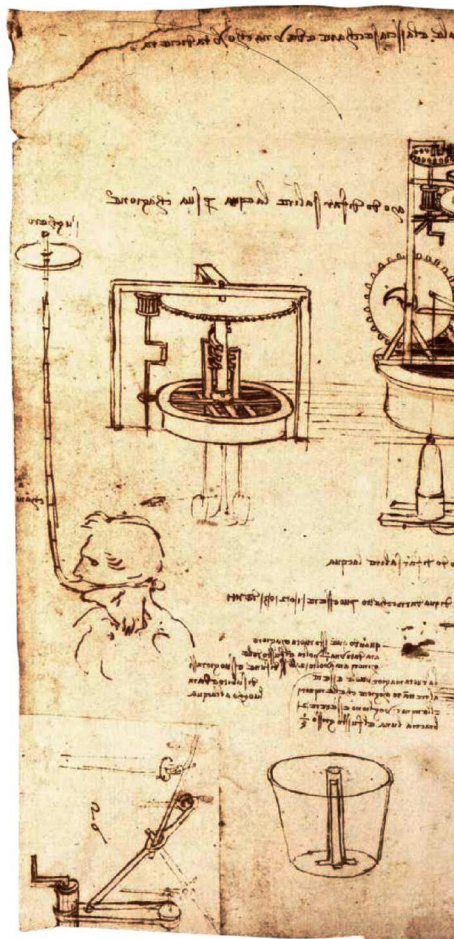
français grâce au cardinal et mécène Georges d'Amboise (1460-1510), qui a diffusé la mode italienne dans tout le royaume (et possédait une copie de *La Cène* au château de Gaillon, en Normandie), Vinci ne côtoie pas ce milieu artistique. Tout juste rencontre-t-il, sans doute, Jean Clouet (v. 1480-1541), le portraitiste officiel de François I^{er}, et le peintre italien Andrea del Sarto (1486-1530) qui séjourne en France entre 1518 et 1519, lui aussi à l'invitation du monarque français. Le roi voulait attirer les plus brillants artistes transalpins. Une ambition qu'il concrétisera à Fontainebleau, à partir de 1529. Dix ans après la mort du génie. ■ I.P.

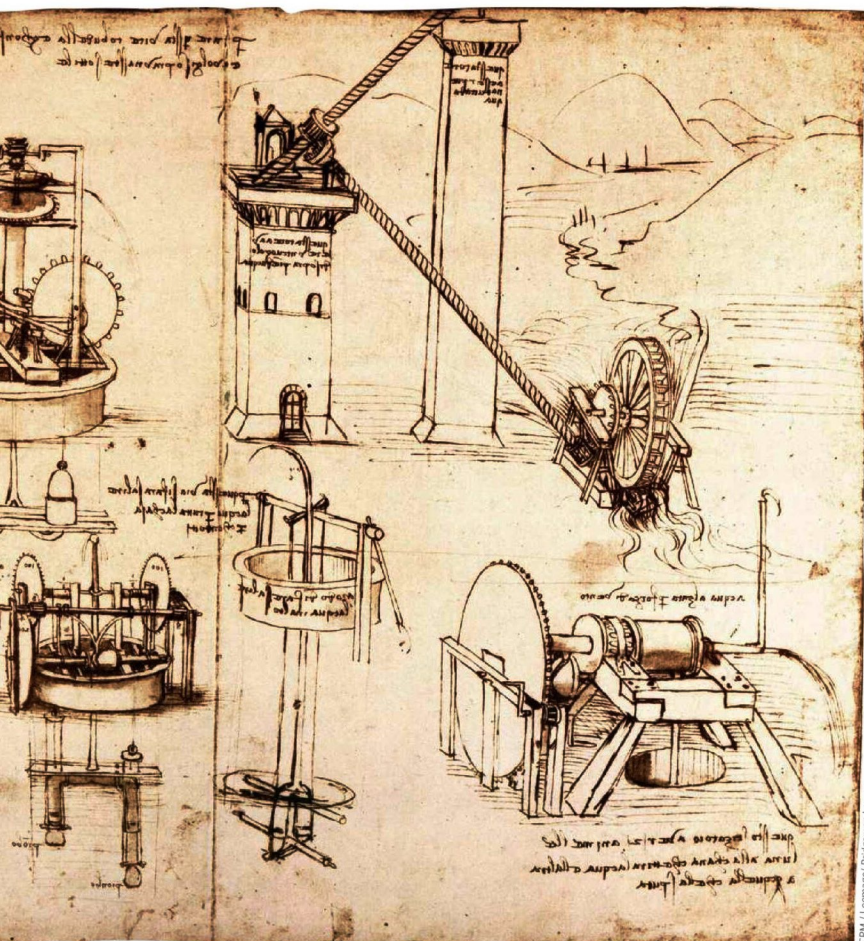
À QUOI SE CONSACRE-T-IL DURANT CES TROIS ANS ?

Une fois au manoir de Cloux, Léonard de Vinci met en ordre ses codex, dont la plupart sont aujourd'hui exposés à Florence. Depuis les années 1490, il a pris l'habitude de dessiner des schémas et de noter ses réflexions dans des carnets destinés, entre autres, à un traité de peinture, qui sera compilé et publié en... 1651. Le 10 octobre 1517, le secrétaire de Louis d'Aragon, prince de Naples, raconte dans son journal que le peintre leur a présenté «un ouvrage sur l'anatomie appliquée spécialement à l'étude de la peinture [...]». L'ingénieur s'intéresse aussi aux canaux. Il étudie les effets dévastateurs de l'eau dans une série de dessins sur le déluge qui est aujourd'hui conservée au château de Windsor, près de Londres. Mais c'est à la cour, lors de fêtes grandioses, que le Toscan marque les esprits. À Milan, au service du duc Ludovic Sforza (1482-1499), il s'était illustré comme metteur en scène. Il se surpasse en France en devenant le grand ordonnateur de trois cérémonies reconstituant les fastes italiens, avec

costumes, jeux de lumières et autres mécanismes ingénieux. Le 1^{er} octobre 1517, à Argentan, il fait sensation lors d'une fête donnée par la duchesse de Nemours et Marguerite d'Angoulême, avec un lion automate d'où surgissent des fleurs de lys (une réplique existe au Clos Lucé). En 1518, pour la fête nocturne de la Fête du Paradis, à Cloux, il reproduit la voûte céleste – et le mouvement des astres – à l'aide de bougies posées sur 400 candélabres. La même année, à l'occasion de la double célébration du mariage de Madeleine de la Tour d'Auvergne, cousine du roi, avec Laurent II de Médicis, et du baptême du dauphin François de France, il reconstitue la bataille de Marignan avec 10 000 figurants-soldats. Le fait de gloire de François I^{er} devient le sien. ■ I.P.

Un lion faisant jaillir de ses flancs des fleurs de lys. Cet automate, imaginé par Léonard de Vinci, marque les mémoires lors d'une fête royale donnée en 1517.





Moulins, poulies, engrenages... Ces croquis, en majorité conservés au Victoria & Albert Museum (Londres), montrent le travail d'ingénierie de Vinci en matière d'adduction d'eau.

POURQUOI SON PLUS GRAND PROJET N'A-T-IL PU ABOUTIR ?

Dès son arrivée en France, le maître toscan s'investit dans un programme colossal.

Faire de Romorantin, petite ville de Sologne, la future capitale du royaume. Un souhait de François I^{er}, et surtout de Louise de Savoie, sa mère, propriétaire des terres alentour. «Romorantin se situant dans des espaces marécageux, il fallait un architecte capable de maîtriser cet aspect, précise Laure Fagnart. Léonard avait une réputation solide pour ce qui concerne l'hydraulique, notamment grâce à ses travaux sur les

canaux de Milan.» Dans les années 1970, le célèbre «léonardologue» italien Carlo Pedretti, professeur d'histoire de l'art, a retrouvé, dans un de ses codex, le plan d'un palais. Un édifice imposant situé sur une île d'une rivière, la Sauldre, et raccordé par deux ponts au reste de la ville. On y voit aussi des gradins descendant vers le rivage, des écuries avec système d'autonettoyage, un quartier pour la cour, un pavillon de chasse proche d'une forêt et, surtout, un tentaculaire réseau de canaux.

Car Léonard de Vinci souhaite réaménager toutes les voies navigables de la région pour vider les eaux sta-

gnantes – porteuses de maladies et d'épidémies – et faire dériver le cours de la rivière du Cher jusqu'à la Sauldre. Ces routes fluviales du centre de la France doivent atteindre la Saône et le Rhône pour favoriser le développement économique de la ville et son rayonnement. Romorantin n'est pas qu'un projet sur le papier, des travaux ayant débuté entre 1516 et 1518. Les archives municipales en ont d'ailleurs gardé la trace, à travers les comptes de la ville. On sait que des terrassements sont alors financés par un impôt sur le sel.

Pourquoi sont-ils finalement abandonnés ? La mort subite de Léonard de Vinci, le 2 mai 1519, en est sûrement l'une des principales raisons, mais de nombreux historiens pensent que le coût astronomique de l'ouvrage ne lui a pas permis d'aller jusqu'au bout... Lorsque François I^{er} décide de construire le château de Chambord, il n'existe aucune preuve matérielle d'un transfert des plans de Romorantin à ceux de Chambord. Pourtant l'influence de l'artiste architecte italien y est présente, notamment dans le premier projet qui prévoyait un plan en croix grecque avec un donjon doté de quatre tours d'angle desservies par un escalier central. Une idée léonardienne étayée par ses codex... En Italie, ses mécènes César Borgia, Ludovic Sforza ou encore les Médicis avaient jadis fait appel à ses talents dans l'ingénierie militaire. En France, il n'existe aucun édifice construit par le maître, mais certaines de ses pensées architecturales semblent s'être diffusées. Ainsi, la tour forteresse de Monthonron, dans la Vienne, construite en 1517 par Jacques II Turpin de Crissé – un proche de François I^{er} –, a-t-elle fait l'objet, en 2010, d'expertises internationales qui l'ont authentifiée comme étant un concept du génie italien. Le bastion correspond point par point à l'un de ses croquis qui se trouve dans un codex intitulé *Madrid II*.

■ L.P.

«PREMIER PEINTRE DU ROI», QUE PEINT-IL À AMBOISE ?

En matière de peinture, Vinci n'est pas d'une folle productivité pendant son séjour en France. À Florence et à

Milan, le maître avait pour habitude de travailler de longues années sur ses tableaux, ne les livrant parfois jamais à leurs commanditaires. En France, il n'a sans doute pas le temps de s'atteler à une nouvelle œuvre, même s'il réalise plusieurs dessins particulièrement soignés (voir ci-contre). Nommé par François I^{er} «premier peintre, ingénieur et architecte du roi», il a emporté dans ses bagages trois œuvres déjà peintes en Italie : *Sainte Anne* et *La Joconde* (qu'il a commencées en 1503), ainsi que *Saint Jean Baptiste* (non datée). Une information confirmée le 10 septembre 1517 dans le journal de bord d'Antonio de Beatis, secrétaire du prince de Naples et cardinal Louis d'Aragon : «L'un, d'une certaine dame florentine faite au naturel sur les instances de feu le Magnifique Julien de Médicis. L'autre de saint Jean Baptiste jeune et l'un ; d'une Madone et de l'Enfant se tenant dans le giron de sainte Anne, tous absolument parfaits», écrit-il. L'artiste ne produit aucun grand tableau en France, mais il retravaille ces trois-là. Une restauration de la *Sainte Anne* (voir p. 102) achevée en 2012 a montré qu'il l'a remise sur le métier dans son atelier du Cloux. Les trois œuvres sont remises à François I^{er} en 1518, directement par Salai, l'élève de Léonard, lequel lui aurait donné un accord verbal. Ils sont ensuite transférés à Fontainebleau, puis dans différentes résidences royales telle Versailles. Sous Louis XIV, ils ne seront pas exposés avec les chefs-d'œuvre : à Vinci on préfère alors Raphaël (1483-1520) et Michel-Ange (1475-1564)... Mais la fascination pour ces tableaux sera relancée au XIX^e siècle, après leur transfert au Louvre... ■ I.P.





Alamy / Hertz.fr

Dans son manoir du Cloux, Vinci, hanté par l'impermanence des choses et la puissance de la nature, réalise une série représentant des cataclysmes, dont ce *Déluge* qui montre un paysage habité soumis à des forces telluriques déchainées et submergé par l'eau (v. 1517-1518, craie noire et encre sur papier, conservé au château de Windsor).



L. De Sarras

POURQUOI SA MORT SUSCITE-T-ELLE LES FANTASMES ?



u-dessus de sa barbe grise, ses yeux lorgnent le ciel. À l'agonie, le peintre croise le regard de François I^{er} qui le prend dans ses bras. Nous sommes le 2 mai 1519 et Léonard de Vinci est sur le point de mourir ! Cette scène émouvante a été peinte en 1781 par François-Guillaume Ménageot (1744-1816). Soit plus de deux siècles après le décès du génie toscan. Le thème de ce tableau, sobrement intitulé *La Mort de Léonard de Vinci*, sera maintes fois repris, notamment par Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) dès 1818. Ce moment poignant, s'il est esthétique, n'en est pas moins faux sur le plan historique. La présence de François I^{er} au che-

vet du mourant est a priori impossible : la cour se trouve alors au château de Saint-Germain-en-Laye, où la reine Claude a accouché, le 31 mars, du futur roi Henri II. Soit à plus de 200 kilomètres du manoir du Cloux. Preuve irréfutable, les ordonnances royales du 1^{er} mai sont signées par François I^{er} à Saint-Germain-en-Laye. Peu d'informations existent sur l'entourage du maître italien au dernier instant. «On pense que son disciple le plus fidèle, Francesco Melzi – l'un des plus anciens, entré à son service en 1508 –, est présent, ainsi que sa servante Mathurine, la cuisinière tourangelle qui le sert au manoir du Cloux», rapporte Jean-Louis Sureau, directeur du château royal d'Amboise. Alors pourquoi avoir peint le roi parmi l'assistance ? «Sa

présence souligne le prestige de la cour de France, elle est le témoin de l'ambition culturelle de François I^{er} pour son royaume», avance le conservateur. Et en 1550, dans la première édition de ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, le peintre et écrivain Giorgio Vasari (1511-1574) mentionne une épitaphe sur le tombeau de Léonard contenant les mots «*Sinu Regio*», expression latine signifiant «sur la poitrine du roi», qui est sans doute à l'origine du tableau de Ménageot.

Mais de quoi meurt l'artiste ? Léonard de Vinci reçoit, le 10 octobre 1517, un hôte de marque : Louis d'Aragon, membre de la famille royale de Naples. Dans son journal, son secrétaire, Antonio de Beatis, décrit le génie comme un «vieillard septuagénaire qui éprouve des difficultés à travailler». C'est que depuis son arrivée en France en 1516, à l'âge de 64 ans, Léonard de Vinci est affaibli par la maladie. «Vinci aurait eu un accident vasculaire cérébral lors de son séjour à Rome,

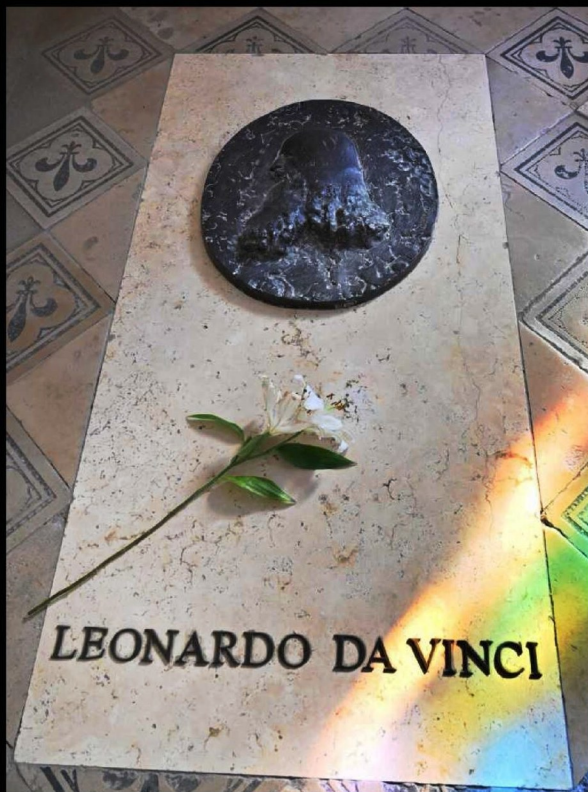
Léonard de Vinci expire dans les bras de François I^{er} qui le couvre d'un regard plein de compassion... La scène peinte par François-Guillaume Ménageot en 1781 est trop belle pour être vraie.

entre 1514 et 1516», explique Jean-Louis Sureau. Après une perte de connaissance, il a encore du mal à se mouvoir et sa main droite est paralysée. Il continue cependant à dessiner et à travailler sur ses codex, manuscrits où sont rassemblées ses recherches scientifiques et artistiques. On pense qu'il confie à son apprenti préféré, Salai, qui les vendra au roi en 1518, trois tableaux majeurs : *Saint Jean Baptiste*, *Sainte Anne*, ainsi que *La Joconde*, acquise dit-on contre 5 000 livres, l'équivalent actuel de 400 000 euros. Mais la santé de Vinci se dégrade. Au printemps 1519, ses facultés motrices diminuent. Le 23 avril, il dicte son testament au notaire d'Amboise, Guillaume Boureau, à qui il affirme être dans «la certitude de la mort et l'incertitude de son heure». Le document révèle l'étendue des avantages accordés au peintre : dispensé du droit d'aubaine, qui permet à un seigneur d'hériter des biens d'un étranger lorsque celui-ci meurt dans son fief, il peut léguer ses possessions à ses serviteurs. Et ne s'en prive pas. Sur son testament, son serviteur Baptiste de Villanis et Salai se partagent son vignoble près de Milan, offert par son ancien mécène milanais, le duc Ludovic Sforza, en 1498. La fidèle Mathurine reçoit, quant à elle, «un habillement de bon drap noir garni de peau, une coiffe de drap et dix ducats». Francesco Melzi hérite de l'ensemble considérable de ses textes, en particulier d'écrits théoriques sur la peinture qu'il compilera vers 1542 sous le nom de *Codex Urbinas*.

Conscient de son importance dans la France de la Renaissance, Vinci prévoit pour lui-même des funérailles dignes d'un prince. Pour ses obsèques, il exige, dans quatre églises, «cinq kilos de chandelles chacune» et que son cercueil soit accompagné par 60 «pauvres» portant autant de torches. «Il y a une volonté de théâtralité et de solennité», indique Jean-Louis Sureau. Léonard de Vinci a été, durant toute sa vie, et particulièrement en France, l'organisateur de fêtes grandioses. Un sens de l'esthétique et du spectaculaire au rendez-vous de ses funérailles. Sa sépulture n'a toujours pas été identifiée (lire encadré), mais on sait que François I^{er} l'a fait inhumer à Amboise. Un privilège auquel seul un noble ou un clerc pouvait prétendre.

■ M. J.

SON DERNIER SECRET



QUI SE TROUVE DANS SA TOMBE À AMBOISE ?

Inhumée dans la collégiale de Saint-Florentin, au château d'Amboise, sa dépouille y est demeurée jusqu'en 1802. Trop coûteux à entretenir, le bâtiment fut ensuite détruit par le nouveau propriétaire. La sépulture de l'artiste tomba dans l'oubli jusqu'en 1863. Mais un regain d'intérêt pour la Renaissance déclencha alors des fouilles. On découvrit un caveau contenant des fragments de dalle avec l'inscription «*LEO DUS VINC*» et un corps dont la haute stature correspondait à celle de Léonard de Vinci (il mesurait entre 1,73 et 1,90 mètre selon les sources). Les restes furent transférés dans la chapelle Saint-Hubert, au château d'Amboise, où ils se trouvent toujours (photo ci-dessus). Mais le doute subsiste. Depuis 2014, une équipe de chercheurs internationaux voudrait authentifier les ossements en comparant leur ADN à celui de son père et de ses demi-frères, enterrés en l'église Santa Maria Assuntanella, à Florence (des recherches similaires ont déjà permis d'authentifier les dépouilles de Richard III et de Miguel de Cervantès). Mais à ce jour, le mystère demeure entier.

**JEAN-YVES BORIAUD**

Professeur émérite de langue et littérature latines à l'université de Nantes, spécialiste de la Renaissance, Jean-Yves Boriaud a traduit les grands auteurs humanistes et publié notamment des biographies de Machiavel, de Galilée et de Vinci, ainsi que des essais sur les Borgia et les Médicis, aux éditions Perrin.

“ LA CRÉATION ÉTAIT CONTRAINTÉ, MAIS LES ŒUVRES, EMPREINTES DE LIBERTÉ... ”

ARTISTES, ARCHITECTES, ASTRONOMES, PENSEURS... LA RENAISSANCE ITALIENNE, POURTANT ACCOMPAGNÉE DE SON LOT DE TOURMENTS, A VU S'ÉPANOUIR DES MAÎTRES EN TOUTES DISCIPLINES. AUJOURD'HUI, UN VINCI, UN GALILÉE, POURRAIENT-ILS ENCORE ÉMERGER ? L'HISTORIEN JEAN-YVES BORIAUD REVIENT SUR CES SIÈCLES HORS NORME.

GEO Histoire : La Renaissance court de la fin du XIV^e siècle (*Trecento*) jusqu'à la fin du XVI^e siècle (*Cinquecento*), marquant la transition entre le Moyen Âge et l'époque moderne. Pourquoi est-elle née en Italie et pas ailleurs ?

Jean-Yves Boriaud : Les raisons de l'épanouissement du *Rinascimento* sont multiples, mais la première demeure la prise de Constantinople, le 29 mai 1453, par les troupes ottomanes de Mehmed II, qui entraîna la disparition de l'Empire romain d'Orient. Dès lors, de nombreux exilés byzantins vinrent s'établir en Italie pour y enseigner

dans les académies de Florence et de Venise. Mais ce phénomène ne s'est pas produit *ex abrupto* : on avait déjà assisté, avant cette catastrophe, sous le *Trecento*, à un intérêt pour la culture classique. Le poète et humaniste florentin Pétrarque (1304-1374), à travers ses voyages, avait été à l'origine de cette redécouverte, en retrouvant notamment la correspondance de Cicéron que l'on croyait perdue. Ensuite, avec le concile de Florence (1438-1439), on assista à un mouvement constant de savants et de lettrés qui remirent en lumière les figures

grecques et latines (le peintre Apelle, le poète Tacite, l'architecte Vitruve...), dont les œuvres avaient presque totalement disparu d'Occident. Progressivement, le mouvement humaniste vint supplanter la philosophie médiévale, et l'on se servit de ces auteurs antiques comme sources d'inspiration morale et politique, en célébrant le libre arbitre, l'indépendance, l'ouverture d'esprit, le génie individuel... Mais la Renaissance n'aurait pu connaître une telle fertilité sans la situation politique de la fin du *Trecento* puis celle du *Quattrocento*.



Le tableau Six poètes toscans, réalisé par Giorgio Vasari en 1544, représente les grands humanistes de la Renaissance italienne. De gauche à droite, on reconnaît Landino, Ficino, Pétrarque, Boccace, Dante et Cavalcanti.

Dans quelle situation se trouvait l'Italie ?

La péninsule connaissait un moment paradoxal, écartelée entre faiblesse et force. Faiblesse, car l'Italie centrale et septentrionale se trouvait morcelée, divisée en cités-États parmi lesquelles Milan, Florence, Pise, Sienne, Gênes, Ferrare, Mantoue et Venise, avec à leur tête des potentats qui s'affrontaient par les armes. Sans parler de Rome, puissance religieuse mais aussi militaire. Toutefois cette concurrence permanente et acharnée se révéla une force pour l'éclosion des idées et d'un art nouveau... Chacune de ces communautés, principautés et autres petites républiques se voulait plus «humaniste» que la voisine, accueillant des intellectuels, des peintres, des sculpteurs, au sein d'académies qui parfois existaient déjà, tandis que d'autres

furent créées de toutes pièces. Ainsi, certaines villes se réinventèrent, à l'image de Milan, dirigée par les Sforza : une dynastie de soudards sans culture, mais qui finança les plus grands créateurs comme Léonard de Vinci – à qui Ludovic Sforza commanda *La Cène* en 1495. Ce contexte fut rendu possible par les premiers feux d'un système capitaliste et par l'éclosion du mécénat. Le financement des artistes, des penseurs, des traducteurs, était en effet coordonné par des princes mais aussi par une élite commerciale lettrée, par des guildes, et par de grandes familles,

comme les Médicis. En 1430, c'est ainsi que Cosme de Médicis (1389-1464) commanda le *David* de Donatello pour son palais vénitien. Son petit-fils, Laurent (1449-1492), accueillit dans sa cour Verrocchio, Vinci, Botticelli et Michel-Ange. Les Gonzague à Mantoue, les Este à Ferrare, les Borgia à Rome... Ces dynasties mirent à profit leur fortune pour financer l'art, les sciences et la pensée. Certes par amour du beau, mais aussi pour se distinguer.

Peut-on parler d'une explosion de créativité à cette époque ?

«Explosion» n'est peut-être pas le terme adéquat, car on assistait à une créativité finalement très encadrée... Ce n'était pas le XIX^e siècle ! Il ne faut pas imaginer qu'un artiste pouvait un beau matin prendre son chevalet ●●●

“ LA CRUAUTÉ LA PLUS BRUTALE COHABITAIT AVEC L'ART LE PLUS DÉLICAT ”

●●● et peindre un sujet qu'il avait lui-même choisi selon son inspiration du moment. Sous la Renaissance, on ne travaillait que sur commande : les peintres et sculpteurs étaient sélectionnés dans les écoles par les mécènes, et ce sont ces derniers qui leur permettaient ensuite de créer, en les finançant. Lorsqu'un peintre signait un contrat pour une toile, on lui indiquait précisément quel pigment il pouvait utiliser, dans quelle quantité, et on lui signifiait que tel ou tel personnage devait impérativement y figurer. Le mécénat cadenassait la création, et c'est pourtant dans ce cadre contraignant que les meilleurs artistes purent faire montre de leur talent. Ce qui nous fascine encore, c'est de voir le cadre se craqueler, et la liberté qui finit par rejaillir au sein de ces normes. Personne n'a jamais dit à Vinci de peindre *La Joconde* avec le sfumato, ce voile vaporeux qui entoure le sourire de Mona Lisa et qui transfère à jamais le tableau.

La Renaissance marqua-t-elle un progrès ou un retour vers le passé, à travers la relecture des Grecs et des Romains ?

Ce mouvement fut perpétuellement écartelé entre le passé et l'avenir. D'ailleurs, Pétrarque lui-même se représentait tel Janus, le dieu aux deux visages, chacun regardant dans une direction opposée. Mais on ne saurait parler de nostalgie : sous la Renaissance, si l'on se tournait vers l'Antiquité, c'était toujours au nom d'une nouvelle modernité. L'homme était désormais placé au cœur de la civilisation. On

cherchait à donner du sens à l'existence qui n'était plus considérée comme un passage dans une vallée de larmes avant la promesse d'une vie éternelle. Les individus, ou en tout cas l'élite bourgeoise et aristocratique – car les humanistes ne se préoccupaient pas plus que leurs prédécesseurs du sort des paysans cultivant la glaise... –, avaient la possibilité d'accéder à de nouvelles valeurs à travers la lecture des textes anciens et de s'élever moralement et intellectuellement. Dans ce passé transfiguré, on tentait de recréer un monde de beauté et d'intelligence, comme le décrit Rabelais avec l'abbaye de Thélème, la première utopie de la littérature française [dans *Gargantua*, 1534]. Pour résumer, on lisait les écrits antiques pour se recréer comme être moderne.

L'humanisme hérité de la pensée de Pétrarque était-il hérétique ?

Non, car l'opposition au christianisme était incompatible avec la structure mentale de l'époque. L'humanisme apparut dans un monde imprégné de religion. Prenez l'exemple de Florence : aux XIV^e et XV^e siècles, elle comptait des milliers de moines augustiniens, dominicains, franciscains... C'était une époque où les prêches du frère dominicain florentin Jérôme Savonarole (1452-1498), dans lesquels il dénonçait la corruption morale des élites et du clergé, rencontraient un large écho. Or l'homme fut exécuté après un procès d'inquisition lancé par le pape Alexandre VI. Dans pareil contexte, peu de penseurs humanistes se risquaient à dénoncer le christianisme latin ! Au contraire, l'humanisme s'appuyait sur

le Nouveau Testament pour tenter de revenir à ses valeurs essentielles, et notamment à un rapport plus simple et direct avec Dieu. On considérait que les grandes idées de l'Antiquité avaient été synthétisées et perfectionnées par Jésus. En ce sens, les humanistes reprirent les enseignements de penseurs antiques comme Plotin (205-270) qui, en théorisant son idéal de beauté, opéra la jonction entre l'enseignement chrétien et le platonisme.

Une certaine mélancolie se dégage des œuvres de la Renaissance. Pourquoi à votre avis ?

Parce que cette éclosion créative se produisit sur fond de guerre. D'ailleurs, aujourd'hui on retient de Léonard de Vinci ses tableaux, mais lui-même se targuait d'être avant tout un ingénieur militaire, dont le talent fut exploité par César Borgia en 1502. Il élaborait alors des méthodes pour défendre Venise, concevant même les premiers scaphandres à casque. Durant toute la période de la Renaissance, la guerre fut constante. Dès lors, comment voulez-vous que les Italiens ne soient pas gagnés par la mélancolie alors que leur pays était traversé par la violence et les affrontements entre les principautés, mais aussi avec les puissances étrangères ? À partir du XV^e siècle, les rois français Charles VIII, Louis XII puis François I^{er} ne menèrent pas moins de onze campagnes pour faire valoir ce qu'ils estimaient être leurs droits héréditaires sur le royaume de Naples, puis sur le duché de Milan ! Équipés d'une puissante artillerie, leurs soldats s'y comportèrent en massacreurs, et nous



Le siège de Constantinople par l'armée ottomane aboutit à la prise de la ville le 29 mai 1453 et marqua la fin de l'empire chrétien d'Orient. Les savants en exil rapportèrent des savoirs oubliés en Europe, participant à l'épanouissement de la Renaissance.

avons parfois gardé dans la péninsule cette triste réputation, six siècles plus tard. De notre point de vue, ces «guerres d'Italie» furent bénéfiques et permirent d'accueillir des artistes et de diffuser le modèle de la Renaissance et ses splendeurs : François I^{er} commanda à Michel-Ange une statue d'Hercule, et se fit le mécène de Léonard de Vinci et de Benvenuto Cellini. Mais du point de vue italien, c'est une tout autre affaire... Autre menace : les Ottomans, qui menèrent une guerre contre la république de Venise et ses alliés entre 1499 et 1503. Auparavant, tout au long du XV^e siècle, les incursions turques dans le Frioul avaient détruit des villages entiers, causant un climat de peur et de tensions permanentes. Il est logique que cette violence ait eu une influence déterminante sur les œuvres de la Renaissance, qui sont tout sauf une explosion de joie débridée.

L'humanisme, la quête de stabilité... Les idéaux portés par la Renaissance n'ont-ils pas été balayés par les faits ?

Vous mettez là le doigt sur l'un des paradoxes d'une époque incarnée par des condottieri [chefs de soldats mercenaires] partagés entre humanisme et instincts militaires débridés. Quant aux grandes familles, elles se livraient à la corruption, à la concussion, aux intrigues et aux complots, loin du gouvernement idéal rêvé par les penseurs antiques. Les Médicis eurent largement recours aux trucages des tirages au sort pour s'imposer, et, à la fin de sa vie, Laurent le Magnifique, qui pourtant incarne encore aujourd'hui

d'hui l'idéal de l'homme de la Renaissance, finit par confondre les caisses de l'État et celle des Médicis, se transformant de fait en tyran, à l'opposé des valeurs florentines. Dans *Le Prince* [écrit en 1513], Machiavel montre comment César Borgia parvint à se maintenir au pouvoir, n'hésitant pas à faire décapiter un de ses capitaines qui, en se conduisant comme un petit despote local à Faenza, s'y était attiré une impopularité qui menaçait de rejaillir sur son maître. Et lorsqu'à Senigallia, certains de ses affidés se mirent à renâcler, Borgia les invita à un banquet où il les fit assassiner un par un. La Renaissance italienne fut synonyme d'une grande cruauté politique, mais aussi d'une sensibilité exceptionnelle en matière d'art, où l'on célébrait la beauté des corps, les proportions parfaites des madones, l'harmonie ●●●



A. D'Agliotti / De Agostini Picture Library / Bridgeman Images

Deuxième fils du futur pape Alexandre VI, César Borgia (1475-1507) incarnait la violence, la cruauté et le cynisme en politique. Duc de Valentinois, il servit en 1513 d'inspiration à Machiavel pour le premier chapitre du Prince.

●●● de la nature, et la magnificence des fêtes. Mais c'était souvent une façade pour masquer le tragique.

La Renaissance fut-elle un mouvement concernant l'élite seulement ou bénéficia-t-elle à la société tout entière ?

La catégorie de population qui profita du soutien des princes fut la classe universitaire au sens large, depuis le poète Marsile Ficin, l'un des philosophes humanistes les plus influents qui dirigea l'Académie platonicienne de Florence (fondée par Cosme de Médicis), jusqu'au mathématicien et

astronome Galilée, qui passa toute sa vie au service de mécènes. La classe artistique aussi, et pas seulement les grands noms qui sont entrés dans la postérité, mais aussi les centaines de petits artisans d'Italie du Nord, des joailliers, des fondeurs, des peintres très spécialisés à qui on faisait appel

pour dessiner des rochers ou des arbres... Toute cette catégorie «invisible» en bénéficia énormément et s'enrichit nettement. Mais la classe paysanne, qui constituait la majorité de la population, n'a pas changé, elle, de condition.

Laurent le Magnifique, Léonard de Vinci... avaient-ils conscience de participer à une époque extraordinaire ?

La réponse est différente selon les personnalités. Le terme de *rinascita* («renaissance») est pour la première fois employé par le peintre Giorgio

Vasari vers 1550 pour qualifier le mouvement littéraire et artistique du Cinquecento. C'est donc assez tardif. Avant cela, les changements étaient perceptibles à des degrés divers. Laurent put le constater à travers le rayonnement progressif des Médicis, mais aussi l'épanouissement de Florence, qui vit son territoire s'agrandir et se construire des édifices toujours plus somptueux. Pourtant, je ne saurais affirmer qu'il eut lui-même conscience d'un véritable passage d'une ère à une autre. Pour Leon Battista Alberti (1404-1472), l'un des grands humanistes du Quattrocento, à la fois architecte, artiste, mathématicien, philosophe, la réponse est oui. Cheville ouvrière de la Renaissance, Alberti avait parfaitement compris qu'en écrivant *L'Art d'édifier* (1452), et

Doit-on limiter la Renaissance au foyer italien ou a-t-on assisté à des phénomènes similaires et concurrents ?

Dans l'Europe des XV^e et XVI^e siècles, ces idées nouvelles émergèrent au sein des milieux intellectuels et religieux, contribuant à l'entrée dans la modernité. Aux Pays-Bas, en Allemagne, puis en Angleterre, c'est avant tout la Réforme protestante qui diffusa l'humanisme en rejetant les dogmes et la hiérarchie de l'Église catholique, défendant une religion plus simple et plus personnelle fondée sur une meilleure connaissance du message du Christ. Mais s'il y eut bel et bien des «renaissances», l'Italie est restée le cœur du mouvement, essentiellement parce qu'elle concentrait les plus grands artistes de leur temps. Au-delà des idées, la diffusion de la Renais-

du XIX^e siècle que l'on chantait les louanges (parfois excessivement) de son génie scientifique et qu'on le présentait comme l'un des pères de la modernité. De toute évidence, l'essor économique et artistique d'alors rappelle la *Renovatio* d'antan. Prenez le rôle capital des grands collectionneurs dans le soutien aux impressionnistes : ils n'étaient pas si loin des mécènes du *Quattrocento*...

Quel héritage conservons-nous de la Renaissance italienne ?

De l'art, nous éprouvons une nostalgie évidente, comme l'atteste le succès phénoménal des expositions consacrées à Léonard de Vinci pour le 500^e anniversaire de sa mort en 2019. Même chose pour le Caravage ou Raphaël, dont les œuvres n'en finissent pas de nous intriguer. Cette fascination vire parfois à l'hystérie, notamment lorsqu'un prince saoudien achète pour 450 millions de dollars le *Salvator Mundi*, tableau présenté comme un Vinci mais plus probablement issu de l'atelier du maître. Quant à l'humanisme en général, à part du côté des extrémistes, il n'y a plus guère de courant de pensée qui ne s'en revendique.

Que faudrait-il pour que nous vivions une nouvelle Renaissance ?

Nous avons aujourd'hui affaire à une *Renovatio* permanente dans le domaine scientifique. Les ordinateurs sont de plus en plus performants. Il ne se passe pas une année sans qu'une innovation majeure apparaisse. Les savoirs qu'il fallait autrefois rechercher avec peine nous sont désormais immédiatement accessibles. Mais si le substrat scientifique est de toute évidence présent, il faut bien avouer qu'on ne voit pas grand-chose de nouveau du point de vue des idées et de la production artistique... Que faudrait-il pour que les étoiles s'alignent ? Difficile à dire, mais il serait très étonnant que cette accélération technologique ne rejaille pas sur la création et la pensée. Reste à savoir si, dans la France d'aujourd'hui par exemple, pourrait émerger un créateur touche-à-tout, capable de manier, comme Vinci, les arts et les techniques, de passer d'un mode d'inspiration à un autre. C'est compliqué, parce que la technicité a atteint, dans tous les domaines, un tel niveau qu'une spécialisation est nécessaire. Mais qui sait... ■

PROPOS RECUEILLIS PAR FRÉDÉRIC GRANIER

“ NOTRE NOSTALGIE POUR CETTE ÉPOQUE VA PARFOIS TRÈS LOIN ”

en adaptant les principes de l'architecte romain antique Vitruve, il passait d'une époque à une autre. Et il en fut sans doute de même pour Vinci. Ce sentiment de rupture était d'ailleurs perceptible à Florence, épiscène du mouvement, que dans les autres cités, où le sentiment fut celui d'une évolution progressive. Rappelons que l'un des grands principes de la Renaissance était *imitatio e renovatio* («imitation et reconstruction») : on ne rejette pas les temps anciens, mais on cherche à faire mieux. Ce n'est que progressivement que la société italienne a pris conscience qu'elle entrait dans un monde différent.

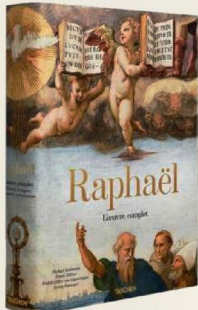
sance s'est d'abord réalisée à travers les peintures, les sculptures, l'architecture, notamment en France, qui a été la plus tributaire de ce legs esthétique. Sous François I^{er}, on parlait italien dans la vallée de la Loire tant les artisans et créateurs venus de la péninsule y étaient nombreux !

Peut-on considérer le XIX^e siècle comme une seconde Renaissance ?

Vraisemblablement. Les rêves scientifiques de Léonard de Vinci, des édifices gigantesques jusqu'aux machines volantes, furent d'ailleurs concrétisés à l'ère de la révolution industrielle. C'est surtout dans la France de la fin

BEAU LIVRE

RAPHAËL, UN GÉNIE AU FIRMAMENT



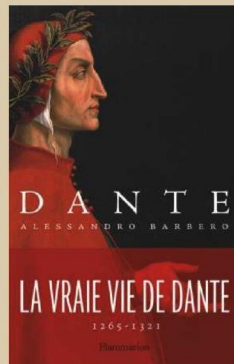
La Madone à la prairie et La Belle Jardinière : deux chefs-d'œuvre de jeunesse, à l'inspiration religieuse, réalisés vers 1506.

C'est l'un des livres d'art les plus impressionnants sortis cette année. Et l'un des plus imposants : en 700 pages, cette monographie XXL a pour ambition de retracer (presque) toute l'œuvre de Raffaello Sanzio, dit Raphaël (1483-1520). Peintures, fresques, projets architecturaux, tapisseries... En neuf chapitres, cette nouvelle réussite des éditions Taschen s'impose comme le volume le plus vaste publié sur le génie derrière *L'École d'Athènes* (1510), peut-être l'œuvre la plus emblématique d'une Renaissance qui rendait hommage aux auteurs antiques pour mieux embrasser la modernité, ou encore *Sainte Catherine d'Alexandrie* (1507), portrait extatique où l'on sent poindre l'influence de Léonard... Le texte n'est pas en reste, retraçant comment, au cours de sa brève existence, Raphaël a su modifier son style. Notamment lors de son passage à Florence de 1504 à 1508, avant des années triomphantes à Rome où il s'imposa comme un entrepreneur célèbre et courtois, à la tête d'un important atelier d'artistes. On découvre sa rivalité avec Michel-Ange (qu'il fit espionner lorsque ce dernier réalisait le plafond de la chapelle Sixtine), les origines étonnantes de sa *Dame à la licorne* (qui à l'origine tenait dans ses bras un... chien) et comment sa *Madone Sixtine* devint l'une des peintures religieuses les plus reproduites de son temps. Une nouvelle référence sur un artiste extraordinaire, à l'interminable soif d'apprendre. ■

Raphaël, l'œuvre complet, coordonné par Michael Rohlmann, éd. Taschen, 150 €.



Taschen (x2)



BIOGRAPHIE

Une œuvre née en enfer

Il préfigura l'âge d'or de la Renaissance, laquelle ne commença qu'au siècle suivant. Mais quelle vie tourmentée que celle du Florentin Dante Alighieri (1265-1321) ! Alessandro Barbero se penche sur le parcours du poète considéré comme le « père de la langue italienne » car il imposa le toscan comme langue littéraire à une époque où le latin était omniprésent. Se désintéressant des affaires comme des guerres, le jeune Dante vivait de rentes et de ses passions, les femmes et l'écriture. Jusqu'au jour où il se mêla de politique... Condamné à l'exil pour insoumission à la Papauté, il perdit tout : sa maison, ses terres, son statut social et ne s'en remit jamais. Cette déchéance fut une chance pour la littérature. Car durant ces sombres années, il écrivit *La Divine Comédie*, poème divisé en trois parties, *L'Enfer*, *Le Purgatoire* et *Le Paradis*. En refermant cette trépidante biographie, on n'a qu'une envie : plonger ou replonger dans ce classique de la littérature italienne. ■

La Vraie Vie de Dante, d'Alessandro Barbero, éd. Flammarion, 28 €.



A. Viger / Musée du Louvre 2023

EXPOSITION

LES TRÉSORS DE NAPLES AU MUSÉE DU LOUVRE

Un air de Campanie flotte sur Paris... Le musée napolitain de Capodimonte (fermé provisoirement pour travaux) a en effet prêté au Louvre 70 de ses chefs-d'œuvre, qui ont pris place aux côtés des splendeurs de la Renaissance italienne du musée parisien dans la prestigieuse Grande Galerie, dans la salle de la Chapelle et celle de l'Horloge. L'occasion d'admirer des splendeurs du *Quattrocento*, telle *La Crucifixion* (1426) du florentin Masaccio, qui marqua une nouvelle manière d'appréhender les formes et les volumes, avec des personnages expressifs, à la gestuelle réaliste. Des artistes peu présents au Louvre y ont désormais leur place, à l'image de Giovanni Bellini, dont on peut voir la *Transfiguration* (1478),

œuvre qui tourne le dos à l'art gothique pour un style naturaliste. À ne pas manquer, une splendide *Danaë* (1553) du Titien, l'effrayant *Judith et Holopherne* (1613) signé d'une femme, Artemisia Gentileschi, où Judith et sa servante décapitent froidement le général, ainsi qu'une merveille de clair-obscur du Caravage (*La Flagellation du Christ*, 1607). L'occasion aussi de revenir sur l'histoire d'une collection commencée en 1738 lorsque Charles de Bourbon, roi de Naples et de Sicile, installa sur une colline dominant Naples les trésors de la famille Farnèse, qui furent enrichis au siècle suivant par les Bonaparte-Murat.

Naples à Paris, au musée du Louvre, jusqu'au 8 janvier 2024.

Venus du musée de Capodimonte, des chefs-d'œuvre de la Renaissance s'exposent jusqu'en janvier au Louvre.





UFO distribution (x2)

DVD

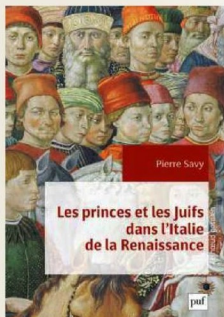
MICHEL-ANGE, UN COUP DE GÉNIE SUR ÉCRAN

Michel-Ange (1475-1564), ce sculpteur et peintre de la Renaissance italienne, est un « héros » de cinéma évident. Et pourtant... Le prodige n'avait fait l'objet, jusqu'ici, que d'une seule adaptation sur grand écran (*L'Extase et l'Agonie*, en 1965, du réalisateur Carol Reed, où il est incarné par Charlton Heston). Le Russe Andreï Konchalovsky a réparé ce surprenant oubli avec ce formidable biopic, sobrement intitulé *Michel-Ange*, sorti en France en octobre 2020. Hélas, la pandémie de Covid-19 ne lui a laissé presque aucune visibilité dans les salles obscures, fermées lors de la crise sanitaire... Il faut donc se ruer sur le DVD pour ne pas passer à côté de ce chef-d'œuvre qui dépeint l'artiste florentin comme un forçat de travail. Un

perfectionniste dont le talent est pris en otage par deux familles de commanditaires tyranniques, les Della Rovere et les Médicis. Ici, pas de décors et costumes kitsch. Michel-Ange, vêtu tel un mendiant, arpente les rues d'une Florence sale et malfamée à la recherche du marbre parfait. Assister à la naissance de ses plus belles sculptures (la *Pietà*, le *David*, le *Bacchus*...) dans un tel cloaque rend ces merveilles encore plus fascinantes. Un film poétique et intense, porté par un acteur principal, Alberto Testone, livrant une performance aux accents quasi bibliques. Michel-Ange a enfin la place qu'il mérite dans le septième art. ■

Michel-Ange, d'Andreï Konchalovsky, avec Alberto Testone, Jakob Diehl, Orso Maria Guerrini, UFO Distribution, 19,90 €.

Une scène inoubliable du film : Michel-Ange, seul, tente de déplacer un gigantesque bloc de marbre de Carrare jusqu'à son atelier.



ESSAI

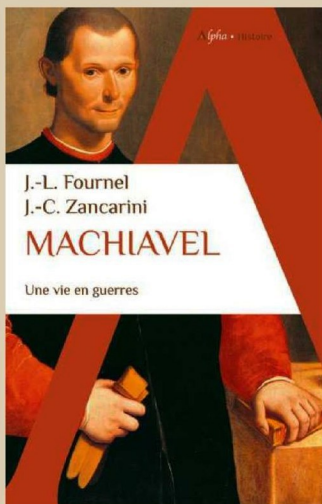
Avec les Juifs, des seigneurs plus ou moins accueillants

Au XIV^e siècle, les monarchies occidentales (Angleterre, Empire germanique et la France de Philippe le Bel) expulsent les Juifs qui iront souvent trouver refuge en Italie. Ils sont accueillis par des princes du Nord, comme les ducs de Milan, les dynasties Este à Ferrare et Gonzague à Mantoue, qui

concluent avec eux des contrats d'installation, mais se voient fermer la porte des républiques de Gênes, de Venise et de Florence. Dans un livre érudit, l'historien Pierre Savy s'interroge sur ce décalage. En s'intéressant à la place du peuple juif aux prémices de la Renaissance, il livre une analyse très fine sur

les disparités entre les régimes, leur philosophie, leur économie et leur rapport à l'Église. Et rappelle comment la politique italienne se durcit au XV^e siècle avec la fin des libertés et la création des premiers ghettos. ■

Les Princes et les Juifs dans l'Italie de la Renaissance, de Pierre Savy, éd. PUF, 28 €.



BIOGRAPHIE

Un Machiavel pas si retors que ça

Sa réputation fut telle que son nom désigne, depuis le XVI^e siècle, une personne faisant preuve de perfidie. Mais Nicolas Machiavel (1469-1527), figure incontournable de la Renaissance italienne, était-il si... machiavélique ? L'ouvrage règle son compte à cette simplification. S'appuyant sur l'ensemble de sa vaste correspondance, il éclaire sous un autre jour le parcours de l'auteur du *Prince* (1513) et de *L'Art de la guerre* (1521). Issu d'une famille de marchands, il fut investi de missions diplomatiques auprès de princes italiens qui aiguisèrent sa vision de la politique. Son erreur fut de sortir de ses prérogatives. D'abord observateur et informateur, il prodigua aux puissants de plus en plus de conseils, puis d'avis tranchés. Et finit par devenir *persona non grata* pour les Médicis, seigneurs comploteurs de Florence. Emprisonné et torturé, il s'exila. Il lui fallut huit ans pour être à nouveau le bienvenu chez la famille régnante. Cette biographie dépoussière enfin la lecture habituelle d'un Machiavel sans morale, simple conseiller des tyrans pour qui la fin justifiait les moyens. ■

Machiavel, une vie en guerres, de J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, éd. Passés composés, 27 €.

MANGA

LE RINASCIMENTO CONTÉ PAR LA BD JAPONAISE

Dans l'univers du manga historique (*Kingdom*, *Napoléon*, *Jeanne d'Arc...*), la Renaissance italienne tient une place de choix puisque plusieurs titres lui sont consacrés. Arte, sorti en 2015 en France et toujours en cours de publication, raconte la vie d'une artiste dans la Florence du XVI^e siècle. Dans ce berceau culturel du Rinascimento, la jeune noble Arte Spalletti parviendra-t-elle à entrer dans un des nombreux ateliers de la cité-État, où les femmes ne sont pas admises ? Dans sa quête, elle rencontrera un peintre déjà reconnu, Léo, qui la prendra sous son aile... Au fil des tomes (17 actuellement), ce manga – un brin féministe – s'éloigne des histoires de guerres et d'intrigues politiques pour mieux décrire le quotidien des Florentins dans ce siècle d'or. Économie, travail, famille, habitudes culinaires et vestimentaires... Arte est un formidable panorama sur Florence, centre de gravité du monde artistique. Un magnifique voyage dans le temps. ■

Arte (17 volumes en France), de Kei Ohkubo, éd. Komikku, 7,99 € par volume.



ROMAN HISTORIQUE

Clélia, la scandaleuse de la villa Médicis

Fiancée à 7 ans, mariée à 13, mère à 16, fille illégitime du cardinal Alexandre Farnèse, épouse du baron Cesarini, Clélia refuse désormais d'être mise en cage. La jeune femme devient la maîtresse d'un puissant homme d'Église, l'ambitieux Ferdinand de Médicis. À Rome, sur les hauteurs de la colline du Pincio, dans les jardins de la villa Médicis, un pavillon privé orné d'oiseaux et de nymphes viendra abriter leurs amours secrètes... À travers le destin de Clélia Farnèse, figure scandaleuse, tour à tour adultère puis rejetée, la professeure de lettres et romancière Clélia Renucci a puisé dans les archives pour livrer ce roman historique

fascinant sur la condition féminine dans l'Italie du Cinquecento, qui raconte en creux la rivalité entre les grandes familles de Rome au crépuscule de la Renaissance. ■

Le Pavillon des oiseaux, de Clélia Renucci, éd. Albin Michel, 20,90 €.



GEOHISTOIRE

H O R S - S É R I E

13, rue Henri-Barbusse, 92624 Gennevilliers Cedex
Standard : 01 73 05 45 45

RÉDACTRICE EN CHEF : Myrtille Delamarche.

SECRÉTARIAT : Dounia Hadri.

RÉDACTRICE EN CHEF ADJOINTE : Catherine Segal.

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT GEO.FR : Thomas Burgel.

DIRECTRICE ARTISTIQUE : Delphine Denis.

CHEF DE SERVICE PHOTO : Valerio Vincenzo.

CHEFS DE SERVICE : Frédéric Granier (4576) et David Peyrat (5859).

PREMIER SECRÉTAIRE DE RÉDACTION : Nicolas Bizien.

MAQUETTE : Thibaut Deschamps (4795), Béatrice Gaulier (5943) et Christelle Martin (6059), chefs de studio ;
Patricia Lavaquerie (4740), première maquettiste.

SERVICE PHOTO : Christine Yvaren (5930), chef de service adjointe ;
Nataly Bideau (6062) et Jackie Péraud (4591), chefs de rubrique.

CARTOGRAPHE-GÉOGRAPHE : Emmanuel Vire (6110).

GEO.FR ET RÉSEAUX SOCIAUX : Camille Moreau, chef de rubrique ; Mégane Chiecchi, responsable vidéo (4871),
Chloé Gurdjian (4930), Nastasia Michaels (4878), Mathilde Ragot et Lola Talik (4754), rédactrices ;
Roxane Merlot (vidéo) ; Marianne Cousseran, social media manager (4594) ;
Claire Brossillon, community manager (6079).

ONT CONTRIBUÉ À LA RÉALISATION DE CE NUMÉRO :

Juliette Martin (SR) ; Sacha Carion et Benjamin Laurent (web).

FABRICATION : Stéphane Roussiès, chef de groupe (6340) ; Mélanie Moitié,
chef de fabrication (4759) ; Jeanne Mercadante, photogravure (4962).

Magazine édité par

PM PRISMA MEDIA

13, rue Henri-Barbusse, 92624 Gennevilliers Cedex.

Éditeur : Prisma Media, société par actions simplifiée au capital de 3 000 000 euros,
d'une durée de 99 ans, ayant pour présidente Claire Léost.

Son associé unique est : la Société d'investissements et de gestion 123 - SIG 123 SAS.

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION : Claire Léost.

DIRECTRICE GÉNÉRALE : Pascale Socquet.

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION : Marion Alombert.

MARKETING

DIRECTRICE MARKETING : Dorothée Fluckiger.

GLOBAL MARKETING MANAGER : Hélène Coin. **BRAND MANAGER** : Noémie Robyns.

DIRECTRICE DES ÉVÉNEMENTS ET LICENCES : Julie Le Floch-Dordain.

PUBLICITÉ

DIRECTEUR GÉNÉRAL : Philipp Schmidt (5188).

DIRECTRICE EXÉCUTIVE ADJOINTE PMS : Virginie Lubot (6448).

DIRECTEUR EXÉCUTIF ADJOINT PMS : Bastien Deleau (5030).

DIRECTRICE DÉLÉGUÉE : Maria Isabelle de Saint Bauzel (4676).

DIRECTRICE PUBLICITÉ : Diane Mazau.

INDUSTRY DIRECTOR AUTOMOBILE : Dominique Bellanger (4528).

PLANNING MANAGER : Sandra Missue (6479).

DIRECTEUR DÉLÉGUÉ CREATIVE ROOM : Karl Pilotte.

DIRECTEUR DÉLÉGUÉ DATA ROOM : Jérôme de Lempdes (4679).

DIRECTEUR DÉLÉGUÉ INSIGHT ROOM : Charles Jouvin (5328).

DIRECTRICE DES ÉTUDES ÉDITORIALES : Isabelle Demailly Engelsen (5338).

DIRECTEUR MARKETING CLIENT : Laurent Grolée (6025).

DIRECTRICE DE LA FABRICATION ET DE LA VENTE AU NUMÉRO : Sylvaine Cortada (5465).

RESPONSABLE TITRES VENTE AU NUMÉRO : Jacky Telebak (5663).

**(POUR JOINDRE DIRECTEMENT VOTRE CORRESPONDANT,
COMPOSEZ LE 01 73 05 + LES 4 CHIFFRES SUIVANT SON NOM.)**

IMPRESSION : Imprimerie Pollina, Z.I. de Chasnais, 85407 Luçon.

Provenance du papier : Belgique. Taux de fibres recyclées : 0 %. Eutrophisation : Ptot 0,015 kg/t de papier.

© Prisma Média 2023. Dépôt légal : octobre 2023. Création : janvier 2012.

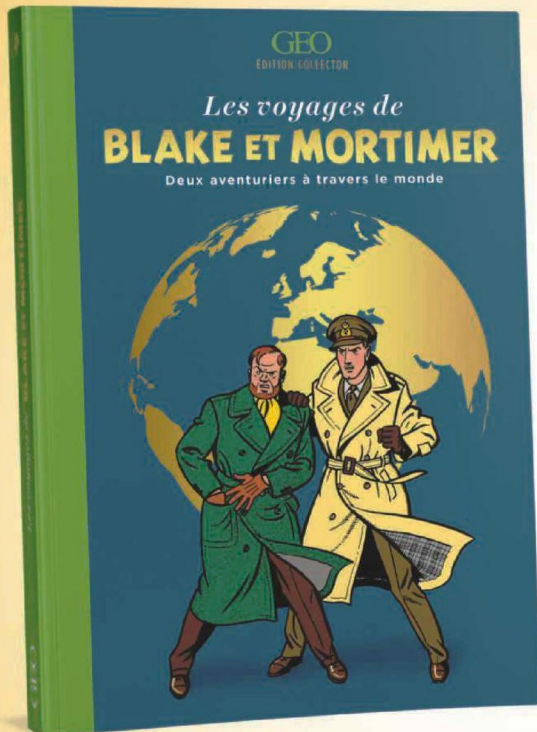
ISSN : 1956-7855. Numéro de Commission paritaire : 0427 K 89010.



Notre publication adhère à
et s'engage à suivre ses recommandations en faveur
d'une publicité loyale et respectueuse du public.
Contact : contact@bfp.org ou ARPP,
11, rue Saint-Florentin - 75008 Paris

Explorez le monde et l'espace aux côtés de vos héros cultes !

© 2023 Éditions Blake & Mortimer / Studio Jacobs (DARGAUD-LOMBARD s.a.)



Du Londres de Blake et Mortimer à la découverte des sciences et des croyances à travers le monde, ce livre revient sur **les grands événements du XX^e siècle aux côtés de ces deux espions emblématiques.**

De notre rapport à l'exploration spatiale, décrypté par **Thomas Pesquet**, aux animaux emblématiques dessinés par Saint-Exupéry, **le rêve se mêle à la poésie** pour retracer le parcours de l'auteur et de son conte éternel **qui fête ses 80 ans.**

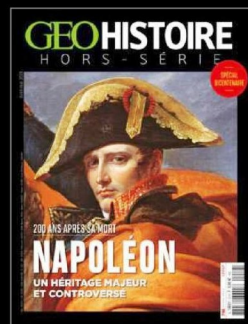
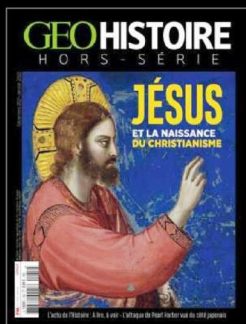


Le Petit Prince © Succession Antoine de Saint-Exupéry - 2023

DES ÉDITIONS COLLECTORS DISPONIBLES
EN LIBRAIRIE ET SUR WWW.PRISMASHOP.FR

GEO Histoire

Prix Relay-SEPM du meilleur hors-série 2023



Retrouvez tous nos numéros sur prismashop.fr