

— Les Vierges à l'Enfant

LE SUCCÈS D'UN MODÈLE ET SON RENOUVELLEMENT

Les artistes florentins vont s'emparer de cette iconographie pour entrer dans une émulation fertile.

1/ LES RAISONS DU SUCCÈS AU QUATTROCENTO

La production de reliefs sur le thème de la Vierge et l'Enfant se développe en quantité et en qualité, à partir de modèles de marbre ou de terre cuite à Florence au Quattrocento.

_dévotion privée

Cette iconographie puise ses origines dans la tradition byzantine de l'icône et progressivement s'humanise au XIII^e et XIV^e siècle. Elle s'affirme ensuite comme image préférée dans le cadre de la dévotion privée au cours du 15^e siècle. Sur le plan théologique, il faut souligner la ferveur mariale avec la fortune de l'iconographie de l'Incarnation à la Renaissance.

_décoration domestique

Cadeau de noces ou de naissance, le message est clair devant ce modèle absolu d'amour maternel et de comportement filial. Ces pièces contribuent au prestige d'un milieu celui des commanditaires et acquéreurs.

_production en série

Se développent sur des supports de dimensions modestes, des pièces bon marché par rapport aux polyptiques dans les lieux de culte officiels. Se diffusent les canons et les prototypes de l'art nouveau et les rendent accessibles à tous dans des matériaux divers (le verre, le plâtre, le stuc, la terre cuite) à partir d'un modèle. L'invention d'un nouveau type de matériau, la terre cuite émaillée, autour de 1440, par **Luca della Robbia** permet des genres variés de sculptures (bas-reliefs, hauts-reliefs, sculptures en ronde bosse) et des tailles très diverses.

1. DONATELLO, *La Vierge et l'Enfant et quatre anges*, 1450, bronze, Victoria and Albert Museum, Londres

Un exemple qui permet la reproduction en série, dans des matériaux divers.

2. DONATELLO, *La Vierge et l'Enfant*, vers 1420-1425, marbre, 0,74x0,75, musée Bode, Berlin

Dans cette œuvre de jeunesse, **Donatello** est à la recherche de l'illusion spatiale. Le groupe de la Vierge et l'Enfant est placé dans un espace construit selon les règles, toutes modestes alors de la perspective, inventée par **Brunelleschi**, caractérisée par des lignes de fuite convergentes. Un cadre vu en raccourci évoque une fenêtre ouverte. L'audace de la main gauche vue en raccourci est à noter. Le sculpteur emploie la technique du *staccato* ou rendre la volumétrie des figures en fonction de l'effet optique, de la succession des plans et des distances. Enfin, l'artiste insiste sur l'intimité des deux protagonistes, leurs têtes se superposent, leurs regards se croisent.

3. D'après DONATELLO, *Madone de Vérone*, 0,96x0,57, stuc polychromé, musée du Louvre, Paris

Une variante et extrême succès du modèle de **Donatello**, fixée sur la façade d'une maison à Vérone, a donné le nom de «Madone de Vérone» à cette composition dont il existe de nombreux exemplaires. Il est admis que le prototype serait un original perdu de Donatello, exécuté lors du séjour de celui-ci à Padoue (1443 - 1453).



1.



2.



3.



4. **DONATELLO, La Vierge adorant l'Enfant dite Madone Piot, terre cuite avec traces de dorure, médaillons de cire sous verre, H. : 0,74 m. ; P. : 0,07 m, musée du Louvre, Paris**

La forme arrondie de ce relief, dite en *tondo*, est très significative du goût porté par la première Renaissance florentine pour les compositions circulaires. Comme de nombreuses Vierge et l'Enfant de cette période, la Madone Piot est connue en plusieurs versions, en terre cuite ou en stuc. Mais celle-ci est la seule à posséder ce décor de médaillon de cire au fond, très révélateur de l'intérêt de Donatello pour l'expérimentation de matériaux variés. L'effet coloré était renforcé par une dorure qui recouvrait en grande partie la surface. L'or et les verres qui recouvraient les médaillons de cire donnaient à l'oeuvre une apparence éclatante.

LA DIFFUSION DE LA BEAUTÉ

5. **BOTTICELLI, Vierge à l'Enfant, saint Jean-Baptiste et six anges, technique mixte sur bois, diamètre 170 cm, Galerie Borghèse, Rome**

Botticelli s'adonne à de nombreuses représentations de la Vierge, répondant ainsi au goût et nombreuses commandes de mécènes privés. Cette oeuvre, qui date des années 1480, montre un tournant dans la représentation de Marie. Il met en place un prototype féminin, une beauté féminine lumineuse en valorisant la ligne, en accentuant le rythme plastique de la chevelure, des courbes du visage. Cette obsession de la beauté et de la grâce concerne les peintures sacrées comme les peintures profanes, et l'artiste met en place un même modèle pour les Madones ou les Vénus. Cet idéal de beauté féminine est définie dans la poésie lyrique de l'époque et correspond à la philosophie néoplatonicienne. La notion de Beau à la Renaissance repose en grande partie sur la redécouverte et la traduction du *Banquet* de **Platon** par **Marsile Ficin**. Les rapports entre la peinture et le cercle de lettrés et de philosophes néoplatoniciens réunis à la cour des **Médicis** ont largement été étudiés par la critique, qui a fait émerger la profonde affinité entre l'oeuvre de **Botticelli** et la pensée néoplatonicienne.



4.

5.

2/ LES VIERGES À L'ENFANT DE MICHEL-ANGE

UNE OEUVRE DE JEUNESSE

6. **MICHEL-ANGE, La Vierge à l'escalier, marbre, 1491, 56X40 cm, Maison de Michel-Ange, Florence**

Ce bas-relief de petite dimension et de très faible épaisseur est très influencé par Donatello. Une vierge s'offre à nous, pensive, de profil, tenant son enfant sur les genoux, elle est assise sur un bloc de marbre. Dans la gravité du visage de la Vierge, le sculpteur condense ici deux thèmes, la maternité de la Vierge et Passion du Christ. Influencé par l'école nordique, il propose une réflexion sur la condition du Christ, la vie humaine. Dans ses *Lettres* comme dans ses *Pensées*, Michel-Ange associe souvent la vie et la mort. Jésus est sans visage, le spectateur ne voit que le haut du dos, qui est dans le ventre de Marie, vers le lieu d'où il vient, mais il a la main tournée vers nous. Ce rapport entre le dedans et le dehors, le jeu des surfaces corporelles et textiles annonce la *Pietà* de Rome, où le corps du Christ s'abandonne tout en courbe dans le ventre de sa mère.



6.

LA RIVALITÉ AVEC LÉONARD DE VINCI

7. **LÉONARD DE VINCI, La Vierge, Sainte Anne et l'Enfant Jésus, huile sur bois, musée du Louvre, Paris**

Cette oeuvre bouleverse l'iconographie traditionnelle de la Vierge à l'Enfant et de l'*Humanissima Trinitas*. Fruit d'un gestation longue, commencé entre 1499 et 1500, elle n'est pas terminée avant 1513, elle est pour **Michel-Ange** et **Raphaël**, présents à **Florence** autour de 1500, l'occasion d'une intense rivalités et d'inventions. **Léonard de Vinci** condense ici plusieurs recherches. Sur la forme en mouvement tout d'abord, il rompt avec le statisme inhérent à l'image culturelle. Ensuite, il crée un ensemble organique vivant, les deux femmes constituent un groupe collectif par leurs jambes plus ou moins fléchies, leurs bustes un peu inclinés et leurs têtes tournées. Le jeu des regards, les relations et les visages suggèrent des actions en cours et expriment des affects. L'ensemble pyramidant sans géométrie stricte est empreint de douceur, avec des lignes courbes, des formes arrondies et des sourires. Le traitement en *sfumato* des visages et du haut des corps accentue l'idée de descendance et fait disparaître les démarcations rigoureuses qui caractérisaient encore les contours dans la peinture du XV^e siècle. **Léonard de Vinci** enrichit l'iconographie en inventant la position de la Vierge retenant en vain l'Enfant qui se précipite vers l'agneau, préfiguration de la Passion. Le personnage de l'enfant Jésus, à terre, anime le tableau, donne la dynamique d'ensemble : c'est l'idée non plus seulement de filiation divine mais du déchirement de l'humain et du divin. Plusieurs dessins sont conservés, esquisses et



7.



8.

propositions, fruit de la recherche sur cette iconographie. Le **dessin de Londres** crée un personnage à deux têtes et a marqué les contemporains.

LES TONDIS

Les *tondis* constituent une partie de la réponse au carton et aux recherches de Léonard sur le thème de sainte Anne. Probablement dans l'idée d'être plus proche de la peinture, Michel-Ange emploie le bas-relief dans un format circulaire, le *tondo*. Or, d'après Vasari, Michel-Ange « ébauche et ne finit » ni le Tondo Pitti ni le Tondo Taddei. Il les laisse dans un état inachevé, appelé *non finito*, et ce qui a été rapproché par les historiens de l'art du *sfumato* de Léonard en peinture. Intentionnel ou non, le *non finito* de Michel-Ange apporte une unité entre les personnages et leur environnement, ainsi qu'une forte impression de mouvement, l'une comme l'autre produites par la vibration de la lumière sur la pierre encore ébauchée.



9.

8. MICHEL-ANGE, *Tondo Pitti*, 1503-1505, diamètre 82 cm, marbre, musée du Bargello, Florence

L'artiste reprend la composition pyramidale et la monumentalité des figures de Léonard : la Vierge est assise au centre de la composition, le corps de profil, le visage de trois quarts face, elle tient ouvert sur ses genoux le livre sur lequel l'Enfant est accoudé. Sa tête est en très haut relief et dépasse du bord supérieur du tondo. Calme, la figure de la Vierge acquiert une présence tridimensionnelle grâce à l'émergence de sa tête hors du cadre. Sur la surface, on lit des marques de la gradines, un ciseau dentelé utilisé par les sculpteurs pour affiner le traitement des formes.

9. MICHEL-ANGE, *Tondo Taddei*, vers 1403-1505, marbre, diamètre 109 cm, Royal Academy of Arts, Londres

Le jeune saint Jean Baptiste, cousin du Christ et dernier des prophètes, présente à l'Enfant Jésus, peut-être un chardonneret, symbole de la passion future le Christ effrayé se précipite dans le giron de sa mère



10.

10. MICHEL-ANGE, *Le Tondo Doni*, 1506-1507, huile sur bois, diamètre 120 cm, musée des Offices, Florence

Le *tondo Doni* est commandé pour commémorer le mariage d'**Agnolo Doni** avec **Madalena Strozzi**, célébré entre la fin 1503 et début 1504 mais exécuté un peu plus tard et déjà en rapport avec les premières scènes de la **Sixtine**. Le sujet est conventionnel, une Sainte Famille avec Saint Jean-Baptiste. Seulement, à l'arrière-plan apparaît une série d'hommes nus, des éphèbes de l'Antiquité, scène qu'on pourrait trouver sur un vase, préfigurant les *ignudis*. Saint Jean-Baptiste, dernier des prophètes, fait la jonction entre les deux mondes, entre le monde païen, antique et le monde chrétien. La pose de l'Enfant est tout à fait inhabituelle, une réponse à **Léonard de Vinci** : il est au dessus des autres, a quitté les genoux de sa mère, c'est celle du vainqueur. Le personnage collectif formé par la Vierge, l'Enfant et Joseph, qui dialoguent par un jeu de regards, est complexe. En peinture, **Michel-Ange** ignore la technique de Léonard pour lui préférer un modelé très sculptural et des contours linéaires. La gamme des couleurs est stridente et métallique et confirme l'intention de Michel Ange de marquer une coupure nette entre la nature contingente et le monde sublime des personnages sacrés.



11.

11. RAPHAËL, *Alba Madonna*, 1511, huile sur toile, diamètre 98 cm, National Gallery of Art, Washington.

La complexité des relations dynamiques et expressives entre les figures dans une composition pyramidale campée, devant un paysage et culminant sur une figure contemplative enveloppée de drapés très plastiques, est caractéristique des recherches de la peinture florentine dans la première décennie du siècle. Toutes ces œuvres contiennent en outre en filigrane une préfiguration de la Passion de Jésus.

3/ LA REPRÉSENTATION DU LIEN



12.

12. MICHEL-ANGE, *Madone de Bruges*, Vierge à l'Enfant, 1506, marbre, H. 128 cm, Église Notre-Dame, Bruges.

Cette œuvre est commandée par des marchands drapiers flamands pour leur chapelle familiale ; la sculpture quitte **Florence** à la fin de l'été ou à l'automne **1506**. Jésus est inscrit dans le corps de sa mère, inséré au milieu des plis de la tunique. Sa pose dynamique et contorsionnée, en torsion serpentien, contraste avec celle immobile de la Vierge. Le sculpteur interroge le regard du fidèle, le large visage de la Vierge, son regard plongeant est tourné dans la même direction que celui du spectateur. Cette œuvre, la première à quitter l'Italie, devient rapidement célèbre et **Dürer** note dans son journal : « Je viens de voir l'image en marbre de Notre mère exécutée par Michel-Ange de Rome ».



13.

13. MICHEL-ANGE, *La Vierge à l'Enfant du Tombeau des Médicis*, marbre, 1,20m, 1521-1534.

Dans le projet initial de la Chapelle Médicis à Florence, les deux Médicis du XVe siècle devaient être représentés sous la forme d'effigies couchées, placées au-dessous de cette Vierge imposante. La Vierge a une attitude pensive et réflexive, le regard lointain. Il n'y a plus de communion humaine entre les deux protagonistes. Son enfant, à la musculature herculéenne, semble absorbé à son sein.