

du sacré au profane

UNE LECTURE
DE LA PEINTURE ITALIENNE
À LA RENAISSANCE

du sacré au profane

UNE LECTURE
DE LA PEINTURE ITALIENNE
À LA RENAISSANCE 1/ DES COMMENTAIRES D'IMAGES



LA FIDÉLITÉ AU RÉEL SENSIBLE
COMMENT CRÉER L'ILLUSION DE LA PROFONDEUR ?

“

*Il n'avait guère moins
que ressuscité la peinture.*

”

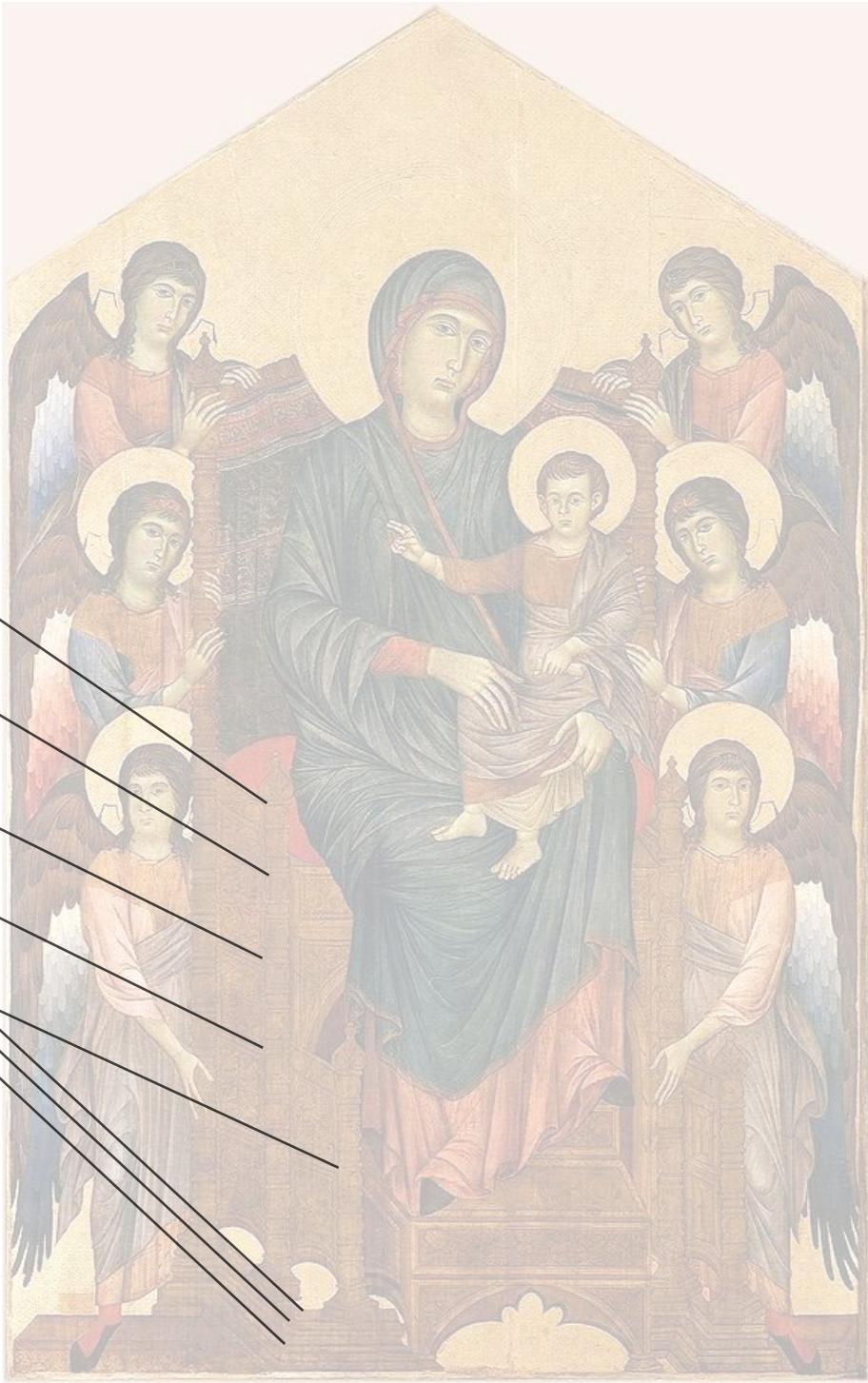
Vasari

Cimabue, *La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges*
vers 1280, tempera sur panneau de bois, 4,27 x 2,80 m.
Paris, musée du Louvre.



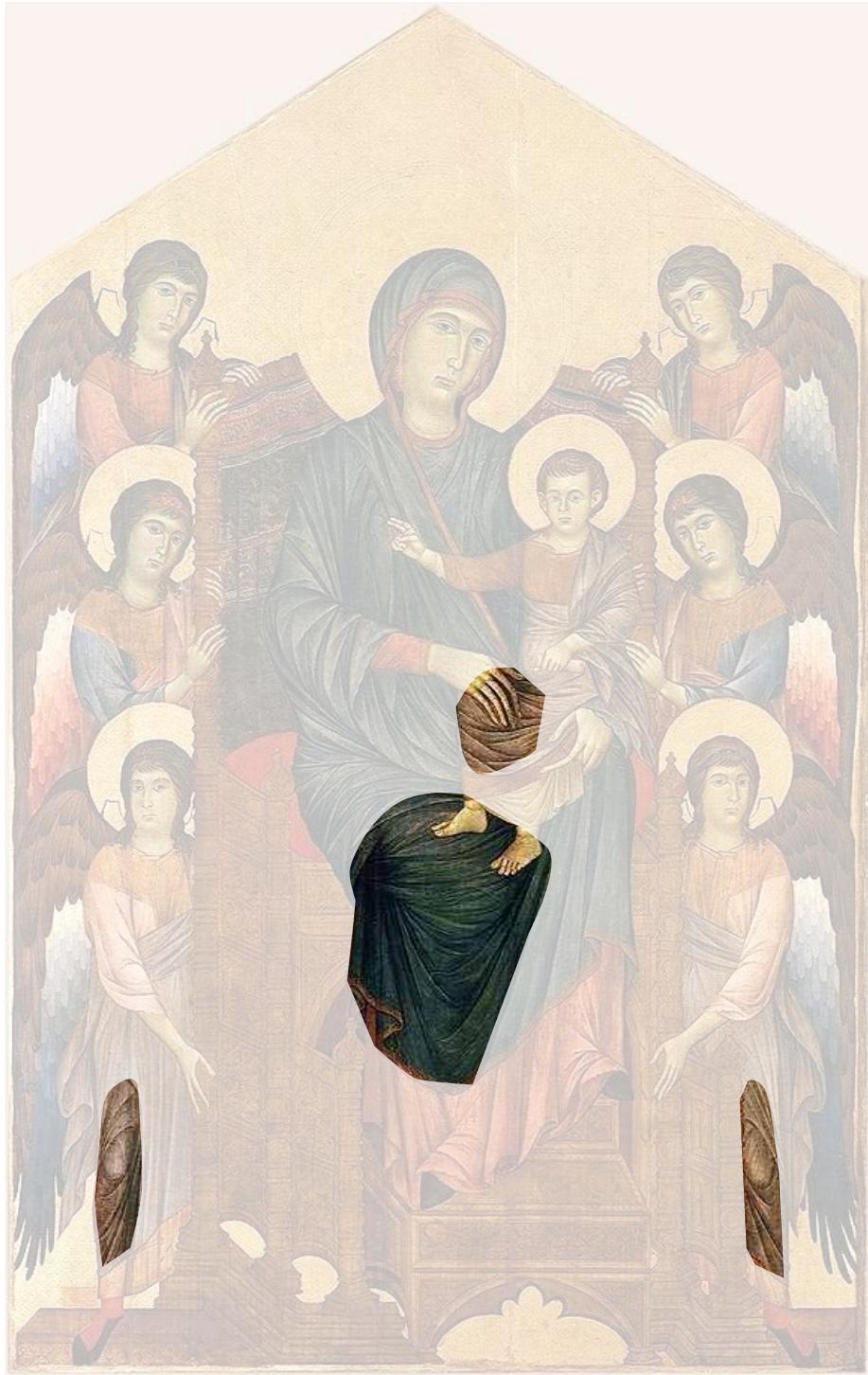
> UNE SCÈNE REPRÉSENTÉE SUR PLUSIEURS PLANS



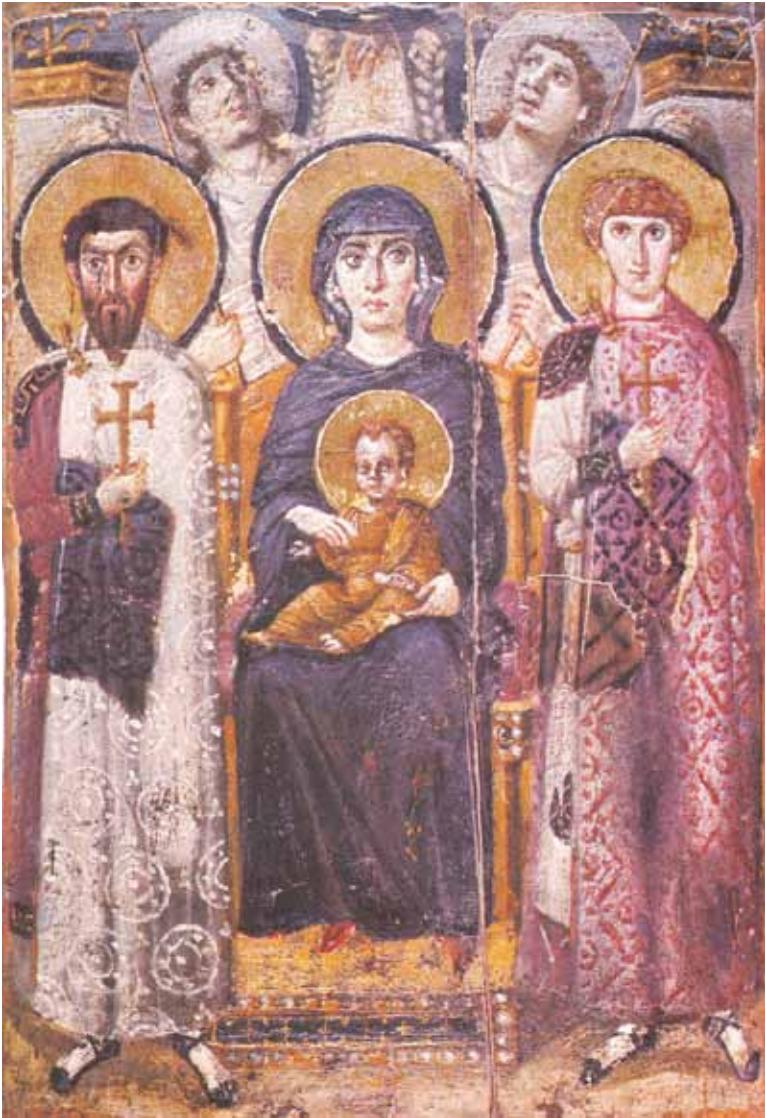


> UNE SCÈNE REPRÉSENTÉE SUR PLUSIEURS PLANS

> UNE PERSPECTIVE EMPIRIQUE



- > UNE SCÈNE REPRÉSENTÉE SUR PLUSIEURS PLANS
- > UNE PERSPECTIVE EMPIRIQUE
- > LA SUGGESTION DES VOLUMES PAR LE DRAPÉ



Icône de la Kyriotissa, Ste Catherine du Mont Sinaï, 6° S.
peinture à l'encaustique sur panneau de bois.

- > UNE SCÈNE REPRÉSENTÉE SUR PLUSIEURS PLANS
- > UNE PERSPECTIVE EMPIRIQUE
- > LA SUGGESTION DES VOLUMES PAR LE DRAPÉ
- > LES INNOVATIONS PAR RAPPORT À LA TRADITION BYZANTINE

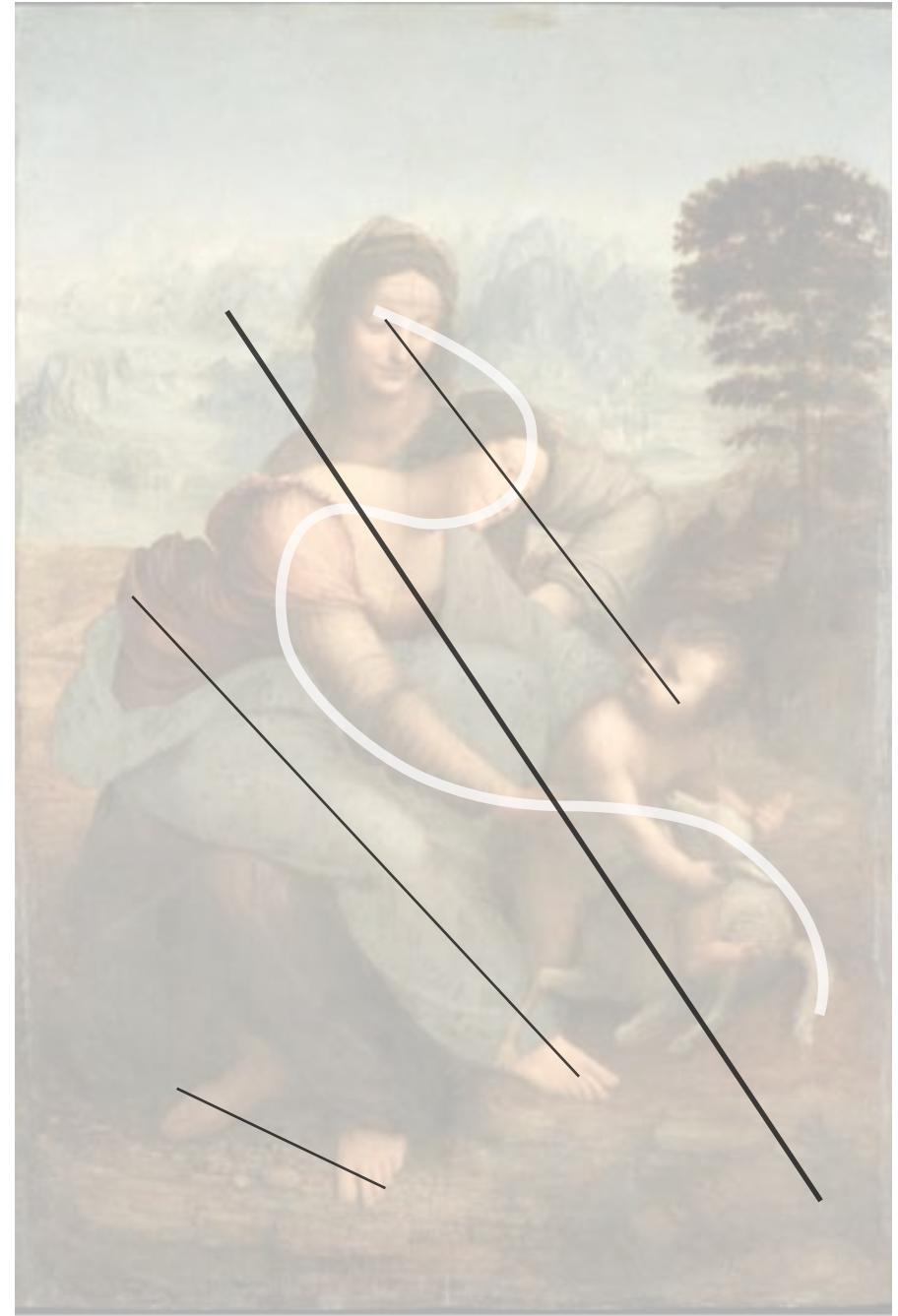
RIVALITÉS AUTOUR DE L'ICONOGRAPHIE
DE LA VIERGE À L'ENFANT
COMMENT LÉONARD BOULEVERSE-T-IL LA TRADITION ?



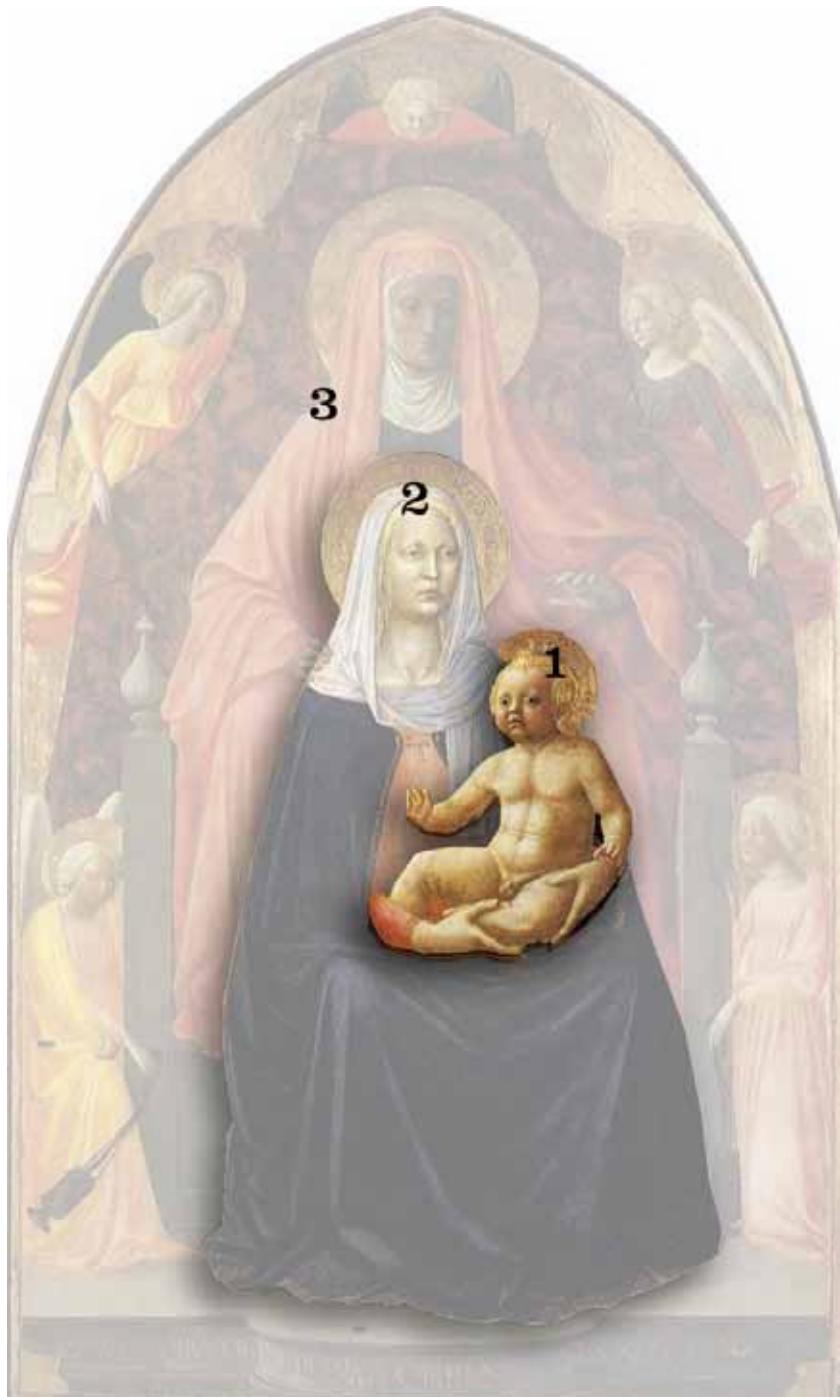
1. **Masolino et Masaccio**, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, vers 1447, tempera sur bois, 175 x 103 cm, Florence, musée des Offices.

2. **Léonard de Vinci**, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, huile sur bois, 168 x 130 cm, Paris, musée du Louvre.

> UNE RECHERCHE SUR LA FORME EN MOUVEMENT



> LE GROUPE : « UN ENSEMBLE ORGANIQUE VIVANT »



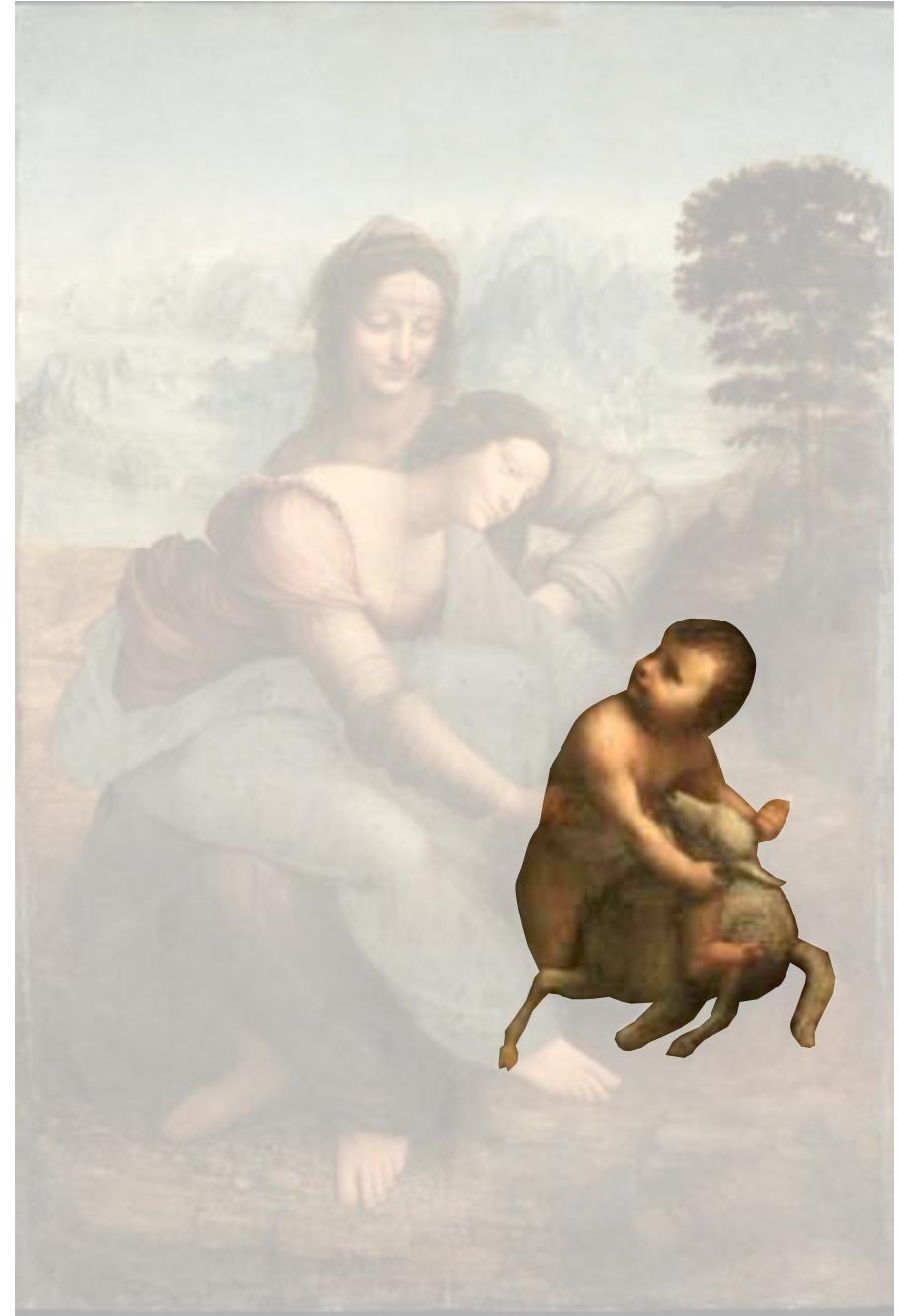


> UN LONG PROCESSUS D'ÉLABORATION

Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*,
fusain, rehauts de blanc sur papier, 141,5 x 104,6 cm,
Londres, National Gallery



> UN ENRICHISSEMENT ICONOGRAPHIQUE





> LES VARIATIONS AUTOUR DU MOTIF



Michel-Ange, *La Sainte Famille à la tribune dite Tondo Doni*, vers 1503-1504, Peinture sur bois, diamètre 120 cm, Florence, Galerie des Offices.



Raphaël, *La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste, La Belle Jardinière*, 1507-1508, huile sur bois, 1,22 m x 0,80 m, Paris, musée du Louvre.



Raphaël, *Alba Madonna*, vers 1510, Huile sur toile, diamètre 94,5 cm, Washington, National Gallery of Art.



GIORGIONE, LA PEINTURE COMME POESIA
COMMENT GIORGIONE S'AFFRANCHIT-IL DES CODES ?

> UNE ICONOGRAPHIE INCERTAINE

Giorgione, *La Tempête*, vers 1507-1508, Huile sur toile,
82 x 73 cm, Venise, Academia.

> L'INSCRIPTION DE L'HOMME DANS LA NATURE



2. Giorgione, *Les Trois philosophes*, vers 1504-1505, Huile sur toile, 123,5 x 144,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

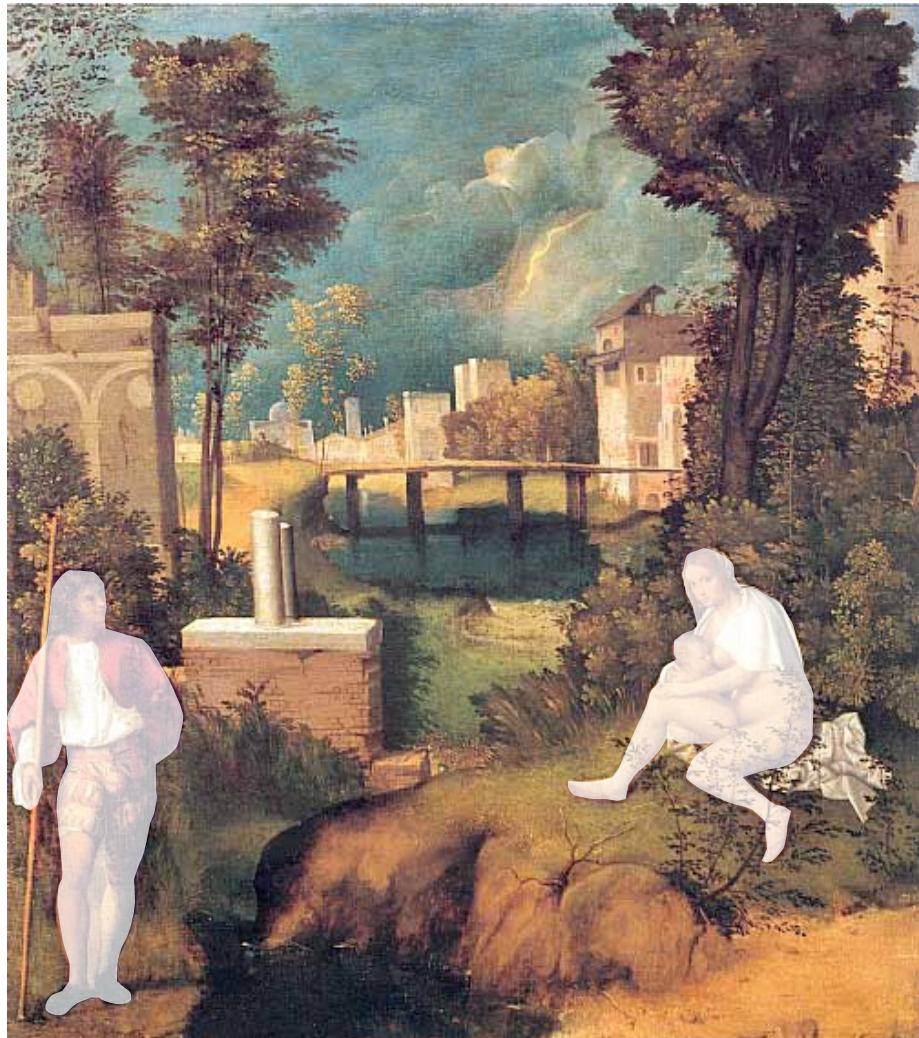
3. Giorgione, *Le coucher de soleil*, vers 1506-10, Huile sur toile, 73 x 91 centimètres, National Gallery, Londres.



2



3



du sacré au profane

UNE LECTURE
DE LA PEINTURE ITALIENNE
À LA RENAISSANCE

1/ DES COMMENTAIRES D'IMAGES

2/ DES TEXTES POUR LA CLASSE

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

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



André Guillou, « Le Monde des images à Byzance », dans *Byzance et les images*, Documentation française, Paris, 1994, p. 26.

« La préoccupation permanente et légitime de l'Eglise byzantine est de communiquer par l'image avec les fidèles qui savaient peu ou ne savaient pas lire... La peinture est considérée comme le moyen le plus efficace pour accéder du visible à l'invisible. On a donc toujours tendu à dématérialiser le plus possible le contenu des icônes pour leur enlever tous les éléments sensuels qui auraient pu d'une certaine manière empêcher l'expression d'une spiritualité très élevée. Le peintre ne se proposait donc pas de représenter les phénomènes singuliers, mais les idées dont ceux-ci tiraient leur origine, les images étant les idées des choses réelles. Ces idées, auxquelles on donnait le nom d'archétypes, étaient considérés comme des créations divines et devenaient ainsi de entités métaphysiques. »

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

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

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



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

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



Cécile Scaillierez, *La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste*. In Musée du Louvre. [En ligne]. Musée du Louvre, 2010.
Disponible sur : <http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/>



Peter Humfrey, *La Peinture de la Renaissance à Venise*, Paris, 1996, p. 117.

« Dans ce tableau, Giorgione tente donc peut-être consciemment de créer un équivalent, en peinture d'un poème pastoral, d'une poesia. Dans ce contexte général, il est en outre possible qu'il ait voulu représenter des personnages spécifiques de la mythologie classique. Dans ce contexte, on a suggéré récemment que le jeune homme pourrait être le chasseur Jasion regardant son amante, la déesse Céres. Celle-ci allaiterait Plutus, leur enfant, tandis que Jupiter en colère se manifestera par un coup de foudre à l'arrière plan. Le problème avec toute interprétation de cet ordre, c'est que Giorgione ne fournit aucune information qui la confirme. Le nu féminin, par exemple, n'est pas accompagné des épis de maïs qui permettraient de l'identifier à coup sûr comme Cérès. Cette remarque, cependant, n'invalide pas le raisonnement, car la poésie lyrique, tout aussi allusive, prend autant de liberté avec les textes quand elle évoque des personnages et des situations appartenant au répertoire de la littérature antique. Au contraire, le défi, pour le poète –ainsi, désormais, que pour le peintre de poésie, est d'utiliser une ou plusieurs sources littéraires comme base d'une invention nouvelle et autonome, qui surpassé le prototype par l'étendue des effets poétiques qu'elle engendre. »

Daniel ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996, p. 310-311.

« L'incertitude des sujets, propre, si souvent, à Giorgione, le caractère volontairement indéfini de leur iconographie sont intimement liés au développement des collections privées et au désir, chez le propriétaire, d'une jouissance privée, « personnalisée » des œuvres qu'il possède. On assiste alors à Venise à une véritable articulation du goût ... Plus que l'explication du message dans le tableau, on aime sa mise en œuvre allusive, parfois énigmatique, par l'élation des détails explicatifs ou par l'introduction de détails dont le rapport avec le thème est incertainement articulé ; la solution de l'énigme iconographique fait partie du plaisir de l'œuvre, et elle est réservée au propriétaire qui se donne le double rôle d'émetteur (dans l'élaboration du programme) et de dépositaire (dans la camera ou le camerino où il repose) du secret du tableau... »

De Florence à Venise et à travers toute l'Europe, selon des formes chaque fois diversifiées, on assiste alors à une mutation du rapport à l'image de peinture dont l'enjeu est considérable. Réactivant peut-être le rapport ouvert que la dévotion supposait, l'apparition du tableau de chevalet et son insertion dans l'espace privé en cours de redéfinition suscitent et encouragent une véritable appropriation de l'image par la manipulation du détail de la représentation. Ce dernier en reçoit la fonction décisive de porter la marque d'une subjectivité ; dans « l'énoncé » de l'œuvre, il devient le relais d'un sujet de son « énonciation », qu'il s'agisse du peintre ou du commanditaire et, finalement, du spectateur qui en réactive subjectivement les configurations ... »