

HISTOIRE DE L'ART

Cet ouvrage étudie l'Art en Europe occidentale depuis les origines jusqu'à l'art contemporain. Il s'adresse aux lycéens qui suivent l'option Histoire des arts, aux étudiants et à tous ceux qui souhaitent découvrir ou redécouvrir le monde de l'art.

Écrite par quatre professeurs européens, un Allemand, un Polonais, un Portugais et un Français, cette Histoire de l'art est le fruit de nombreux échanges au cours desquels les auteurs ont confronté leurs visions, apportant ainsi une approche nouvelle des faits artistiques.

L'étude synthétique des mouvements ou des périodes à l'aide d'un vocabulaire simple et précis facilite l'identification des styles et prépare le lecteur à la consultation d'ouvrages plus spécialisés.

Les textes s'appuient sur près de 500 reproductions d'œuvres d'art, souvent très célèbres, parfois moins connues, mais toujours choisies pour leur qualité et leur représentativité.

L'organisation de cet ouvrage est basée sur une progression chronologique, chaque période s'ouvrant sur une présentation des contextes historique, sociologique et culturel qui ont influencé le mouvement artistique étudié.

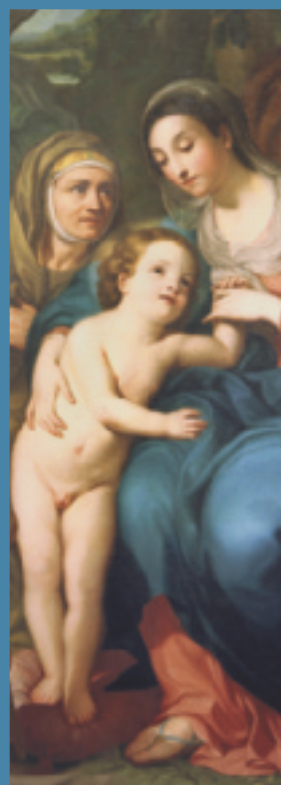
ARCHITECTURE
SCULPTURE
PEINTURE

HISTOIRE DE L'ART



Conception couverture : Laurent Besson

HISTOIRE DE L'ART



ARCHITECTURE
SCULPTURE
PEINTURE

ISBN 978-2-01-135001-5
13/5001/6



9 782011 350015

hachette
ÉDUCATION

www.hachette-education.com

hachette
ÉDUCATION

Troisième partie

L'art du XV^e au XVIII^e siècle

La Renaissance

Le Maniérisme

Baroque et Classicisme

Le Rococo



Le Moyen Âge avait placé Dieu au centre des préoccupations des hommes. Déjà dans le gothique tardif, l'être humain et sa représentation dans l'art deviennent plus proches, plus réalistes, plus naturels. En se découvrant une créature à l'image du divin, l'homme va devenir le centre et le modèle de la création artistique. Dès le XIV^e siècle, en Italie, le nouveau regard qu'il porte sur lui-même fait naître cette Renaissance pendant laquelle les artistes font de l'Homme l'objet de leurs recherches esthétiques et symboliques.

Au cours de cette période, deux événements majeurs viennent bouleverser l'unité fondamentale de la chrétienté. En 1453, la prise de Constantinople par les Turcs met fin à la prééminence de Byzance dans les Balkans, même si les pratiques orthodoxes restent vivantes dans les territoires conquis et si l'art byzantin poursuit sa floraison en Russie. En 1517, les thèses de Martin Luther et l'adhésion de nombreux chrétiens d'Occident à la Réforme divisent l'Église romaine. Les deux pratiques religieuses entraînent deux courants artistiques, grossièrement répartis entre le Nord et le Sud de l'Europe occidentale, bien que des minorités protestantes coexistent en terre catholique, et réciproquement.

Le climat d'effervescence artistique qui avait marqué la Renaissance fait place dès la fin du XVI^e siècle à un climat de passions extrêmes, où la réflexion théologique n'exclut ni massacres ni guerres civiles. Dans l'Europe méridionale nombreux sont les artistes qui se mettent au service de la Contre-Réforme, tandis qu'en pays protestants, ils tendent à s'affranchir d'une tutelle exclusivement religieuse. La France du XVII^e siècle connaît une évolution différente, avec une expression artistique presque entièrement vouée à la glorification du roi et du pouvoir civil.

Au XVIII^e siècle, les questions religieuses perdent de leur acuité, le rôle de l'Homme dans la société et dans le monde devient le centre des débats philosophiques. L'artiste, de ce fait, s'affranchit peu à peu de ses commanditaires ecclésiastiques et, par un mouvement de balancier bien connu, se replonge dans les modèles de l'Antiquité classique.

De la Renaissance au néo-classicisme, c'est-à-dire pendant quatre siècles, l'artiste émerge en tant qu'individu au cœur de notre Histoire, abandonnant l'anonymat dans lequel il se tenait au Moyen Âge. De son pouvoir d'imposer à la « matière » ses idées et ses émotions, naît sa responsabilité personnelle sur l'œuvre que ses mains façonnent. Dans ce contexte, l'histoire de l'art devient en grande partie la chronique des tourments, des succès et des malheurs qui peuplent la solitude de l'artiste, autant que de la multiplicité des formes que revêt ce parcours essentiellement individuel.



RAPHAËL (1483-1520), *L'École d'Athènes*,
scène centrale.
Palais du Vatican, Rome.
© Babey/Artephot.

Chapitre

La Renaissance

Aucun événement marquant ou fait historique important ne déclenche l'écllosion de ce que nous appelons la Renaissance. C'est un vaste mouvement culturel que l'on discerne déjà en Italie au XIV^e siècle. Lentement élaboré par des érudits, philosophes, écrivains, hommes politiques et artistes, il se développe et se diffuse au cours du XV^e siècle et dans la première moitié du XVI^e, jusqu'à changer définitivement le visage de l'Europe.

La Renaissance est un mouvement complexe, par la diversité de ses manifestations, mais sa caractéristique essentielle est sa volonté de faire revivre la culture antique sous tous ses aspects. L'aspect artistique, considéré comme un moteur de progrès pour l'humanité, est au centre de cette « résurrection ». C'est le mot renaissance (en italien : *rinascimento*) qui a donné, dès le début, son nom au mouvement. C'est à ce moment en effet que se construit la conscience aiguë et nouvelle du rapport que l'art entretient avec son époque et celles qui l'ont précédée.

Les hommes de la Renaissance, pour la première fois dans l'Histoire, ont parfaitement conscience d'appartenir à une époque historique particulière, en rupture avec le Moyen Âge, mais héritière directe de l'Antiquité. De cette prise de conscience naît un enthousiasme nouveau pour la redécouverte des anciens savoirs et leur confrontation avec les récentes découvertes scientifiques, ainsi que la volonté de construire un monde à l'échelle humaine. Les concepts sur lesquels reposait la culture médiévale s'en trouvent bouleversés, les formes d'expression fondamentalement modifiées.



ANTONIO ROSSELLINO (1427-1479), détail du *Tombeau du cardinal del Portogallo*,
église San Miniato, Florence.
© Artephot/Nimatallah.

« Avec l'Antiquité pour cadre »



Il serait faux de penser que le Moyen Âge avait oublié l'héritage de l'Antiquité. Il avait au contraire tenté de conserver le savoir des Anciens, grâce au travail des moines copistes dans les monastères, et avait connu des tentatives de restauration de l'Empire romain d'Occident, ainsi que des persistances durables des formes artistiques. C'est justement ces persistances déformées, « corrompues » par les apports carolingiens et germaniques, que la Renaissance va combattre.

Avec les poètes Pétrarque et Boccace, le mouvement littéraire qui naît à Florence au début du XIV^e siècle veut revenir à la pureté des textes en restaurant les langues grecque et latine. Des penseurs étudient la littérature, l'histoire et la philosophie de l'Antiquité, où, contrairement à celles du Moyen Âge, ce n'est pas Dieu, mais l'Homme qui est au centre des réflexions. L'Antiquité leur apparaît comme la période la plus féconde de l'Histoire, celle où on a atteint l'apogée des possibilités créatrices. La foi de ces érudits en la grandeur de l'Homme leur vaudra le nom d'**humanistes**.

PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492),
Portrait de Federico de Montefeltro, duc d'Urbino.
Musée des Offices, Florence.
© Dagli Orti.



MICHELOZZO (1396-1472), *palais Medici-Riccardi*, Florence.
Détail de la façade.
© Nimatallah.

Au début du XV^e s. on s'efforce de créer un modèle de palais digne de l'homme de la Renaissance. On retrouve ici l'influence des ponts et aqueducs romains dans le mur en bossage.



Vue générale de Florence où domine le *Dôme* de BRUNELLESCHI (1377-1446).
© Nacivet/Explorer.

On assiste alors à une résurrection consciente du passé, jugé comme la véritable source de la civilisation, et à la renaissance de tous les arts et de toutes les sciences qui ont fleuri dans l'Antiquité. L'organisation politique s'en trouve elle aussi transformée et les droits de citoyenneté viennent s'opposer aux liens de féodalité. De proche en proche, d'atelier en cour princière, de ville en ville vont se diffuser les idées nouvelles.

La Renaissance s'épanouit dans l'atmosphère particulière aux villes-États italiennes, avec leur bourgeoisie puissante et hautement consciente de ses droits politiques. Tous les citoyens prennent part à cette effervescence culturelle où les arts et les sciences sont protégés comme dans l'ancienne Athènes. L'artiste est investi d'un rôle fondamental dans cette nouvelle génération d'hommes, fiers d'eux-mêmes et confiants dans leurs possibilités. On attend de lui qu'il crée un décor nouveau de palais et de villas, qu'il sculpte dans le marbre ou coule dans le bronze des héros anciens, et qu'il immortalise ses contemporains par le portrait*. Il abandonne ainsi le statut anonyme et corporatif qui fut le sien au Moyen Âge, pour accéder à la dignité d'intellectuel. D'homme de métier, il devient homme d'idées. Le peintre, le sculpteur et l'architecte connaissent la géométrie et rédigent des traités théoriques. Désormais, l'artiste acquiert la dimension de créateur individuel et ceci, non seulement le fait entrer dans l'Histoire, mais transforme pour toujours l'histoire de l'art en **histoire des artistes et de leurs créations**.



LÉONARD DE VINCI (1452-1519).
Tête d'homme avec schéma des proportions.
Musée de l'Académie, Venise.
© Scala.

Les créateurs du mouvement



Intérieur de l'église *San Lorenzo*
à Florence (XV^e s.)
par BRUNELLESCHI (1377-1446).
© Dagli Orti.

En dépit de la vénération qu'ils leur portent, l'autorité que les hommes de la Renaissance reconnaissent aux Anciens n'est pas illimitée. La science a fait des progrès depuis ce temps et les humanistes ont pleinement conscience qu'ils ne ressusciteront pas le passé gréco-romain à l'identique. Ils se refusent à imiter servilement l'Antiquité, mais ils veulent la comprendre, s'en inspirer pour l'égaliser et peut-être même la surpasser.

L'architecture

Au XV^e siècle on acquiert la conviction que l'art possède des lois qui lui sont propres, mais qui sont en relation étroite avec celles qui régissent l'univers. Les Grecs et les Romains ont appliqué ces lois, et c'est pour cette raison qu'une grande partie

de l'effort des artistes de la Renaissance porte sur l'étude des monuments anciens. Ils établissent un inventaire de toutes les formes antiques et forment des règles visant à permettre une représentation rationnelle de l'espace. Ces recherches conduiront aux célèbres expériences de **Filippo Brunelleschi** (1377-1446) sur la perspective, qui seront déterminantes pour l'avenir de l'art. Les progrès de la connaissance, appliqués au domaine artistique, aboutissent à la construction du premier monument de la Renaissance : *la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore* à Florence* (p. 115), élevée à partir de 1421 par Brunelleschi. Authentique prodige technique, cette coupole formée de deux coques superposées, placées sur le transept octogonal, est une transposition savante de l'antique Panthéon de Rome. Ici comme ailleurs (*église San Lorenzo**, *chapelle des Pazzi* à Santa Croce), l'idée de Brunelleschi est celle d'une unité de mesure, un module unique selon lequel s'articule tout l'édifice*.

Précurseur des architectes de la Renaissance, Brunelleschi a tenté bien d'autres expériences. Il utilise les règles de l'architecture militaire et du génie hydraulique dans l'architecture civile, comme au *palais Pitti* à Florence, pour les Médicis. Son élève **Michelozzo** développera ces principes au *palais Medici-Riccardi** (p. 114) qui sera désormais considéré comme le type du palais florentin. Il dessine le premier projet de plan centré pour une église, qui connaîtra une diffusion universelle, grâce à l'utilisation qu'en fera un architecte de la génération suivante : **Leon Battista Alberti**.

Véritable architecte-humaniste, Alberti (1404-1472) ne laisse que peu d'œuvres, mais rédige les premiers traités modernes qui permettront la diffusion des arts de la Renaissance et resteront une référence pour les générations à venir. Il perfectionne le plan centré, dans lequel toutes les parties de l'édifice sont orientées vers un même point, et se livre à des variations sur le thème du plan en croix latine. À l'église Saint-André de Mantoue, construite d'après ses plans mais après sa mort, il associe une nef unique voûtée et une coupole. L'esthétique d'Alberti, qui fait preuve d'une connaissance nouvelle et profonde en matière d'archéologie, annonciateur de ce qu'on appellera l'**âge classique**, influencera fortement les siècles suivants.

Au cours des dernières décennies du xv^e siècle, la Renaissance, propagée dans bien des cas par les artistes florentins eux-mêmes, s'étend à toute l'Italie et donne naissance à des écoles autonomes. L'architecture se libère alors de la sévérité qui la caractérise à Florence. Il s'ensuit un goût décoratif que l'on peut observer dans des œuvres comme *la porte du château des Angevins* à Naples, de **Francesco Laurana**, ou *la chartreuse de Pavie**.

La sculpture

La leçon de l'Antiquité, dont on collectionne les vestiges, s'applique aussi à la sculpture. Pourtant,



Chapelle de l'église San Lorenzo à Florence (xv^e s.)
par BRUNELLESCHI.
© Fabri/Artephot.

« L'ancienne sacristie » de San Lorenzo est un très bon exemple de l'effort de Brunelleschi pour créer un module (le cube spatial) qui constitue la donnée de base de son architecture.



Renaissance lombarde. Façade de la *chartreuse de Pavie*, (fin xv^e, début xvi^e s.) commencée par AMADEO (1447-1522).
© Dagli Orti.



LORENZO Ghiberti (1378-1455),
Porte du paradis du baptistère de Florence.
 © Dagli Orti.



DONATELLO (1386-1466), *statue équestre de Gattamelata*.
 © Dagli Orti.

dans ce domaine, nous n'assistons pas, comme c'est le cas en architecture, à l'élaboration de théories. La transition avec l'époque précédente est moins brutale. C'est la recherche du naturalisme, né de l'intérêt pour l'Homme, dans le rendu des formes du corps et de l'expression de la personnalité, qui constitue le principal objectif de la Renaissance. La clarté de l'ensemble s'exprime dans des schémas de composition géométrique simple.

Parallèlement, le goût des artistes de la Renaissance pour le retour à l'antique se marque dans la redécouverte des statues équestres, leur passion pour les recherches techniques s'exprime dans les très bas-reliefs en méplat* (sculpture écrasée, ou *schacciato*). Dans la logique de l'individualisme qui caractérise cette période, la sculpture acquiert une valeur monumentale qui la libère des limites architectoniques auxquelles le Moyen Âge l'avait soumise. Elle a parfois une certaine tendance au gigantisme.

L'éclosion de la Renaissance dans la sculpture est un peu plus tardive que dans l'architecture. La *Porte du paradis* du baptistère de Florence* en marque les débuts en 1425. Son auteur, **Lorenzo Ghiberti**, virtuose du très bas-relief, se livre à de remarquables exercices de perspective*. Mais le nom le plus célèbre de cette génération de sculpteurs florentins reste aujourd'hui encore celui de son disciple **Donatello**. Dans l'œuvre immense de celui-ci, les expressions pathétiques héritées de l'art gothique s'allient à une poétique déjà totalement Renaissance, illustrée par *Saint Georges* et le prodigieux *David** (p. 128) en bronze. On lui doit aussi la première statue équestre en bronze depuis l'époque romaine, celle de *Gattamelata**, à Padoue, et de remarquables reliefs en méplat.

À la génération suivante, **Andrea del Verrocchio** (1435-1488), à la fois orfèvre, sculpteur et peintre, exprime une sensibilité artistique différente, dans laquelle le dynamisme et la vérité psychologique occupent une place centrale. Son *David*, plus jeune que celui de Donatello, semble saisi sur le vif, dans une posture légèrement instable. La statue équestre qu'il fit à Venise pour le condottiere *Colleoni*, débordante de force expressive et de dynamisme, aura une influence jusque dans l'âge baroque.

À la même époque, **Luca Della Robbia*** (1400-1482), patriarche d'une véritable dynastie qui continuera son œuvre, traduit en terre cuite émaillée polychrome le goût pour la délicatesse et l'harmonie qui caractérise la sculpture de cette première Renaissance. À mesure qu'avance le xv^e siècle, les artistes semblent s'orienter vers la recherche d'une beauté purement formelle et intellectualisée. C'est dans ce contexte que sont exécutés certains des plus beaux ensembles funéraires de cette époque, réalisés par **Antonio** et **Bernardo Rossellino*** (p. 113) et **Desiderio da Settignano**.

La peinture

La peinture de la Renaissance, contrairement à la sculpture et à l'architecture, manque de modèles antiques. Elle se développe de façon autonome, sans négliger pour autant d'utiliser à son profit les recherches effectuées dans les autres disciplines, celles qui ont trait à la perspective notamment. Elle prend un essor particulier, grâce à l'utilisation de solvants à l'huile, du chevalet et de la toile. Cette dernière, qui facilite la circulation des œuvres (elles peuvent voyager roulées), permet une rapide diffusion des courants esthétiques.

La fresque du jeune peintre florentin **Masaccio**, *La Sainte Trinité** de l'église Santa Maria Novella, inaugure le début de la peinture Renaissance, en 1425. Les figures s'y détachent, telles des sculptures, sur un imposant fond d'architecture. Comme pour les autres peintres de ce temps, **Fra Angelico**, ou **Paolo Uccello**, les préoccupations essentielles de Masaccio tiennent dans les recherches de perspective et les effets de lumière et de couleur.

La grande figure du milieu du XV^e siècle est sans doute **Piero della Francesca**, dont les peintures reflètent une sérénité et une dignité impressionnantes. Les personnages semblent évoluer avec lenteur et majesté sur des fonds de paysages baignés dans une atmosphère limpide. Parfois aussi, ils s'avancent au premier plan d'architectures qui constituent de fantastiques jeux de perspective, comme dans *La Pala Brera*, ou le panneau de *La Flagellation** (p. 130), à Urbino. Piero della Francesca, qui élimine certains accents pathétiques propres à la peinture florentine, aura une influence déterminante sur les nouveaux centres qui apparaissent à Urbino, en Vénétie et à Rome.

De Padoue, autre centre d'une étonnante vitalité, sort un artiste, fervent utilisateur de la toile, qui dispersera son œuvre jusqu'à Rome : **Andrea Mantegna*** (p. 120). Ses fonds architecturaux ne sont plus un simple jeu savant de perspective, mais font preuve d'une curiosité archéologique étonnante, comme dans ses différents *Saint Sébastien*. Il travaille avec le même soin à l'étude anatomique des corps, très proches par leur aspect sculptural des statues antiques. Ce n'est que dans les décors « naturels » de rochers et de végétation que Mantegna laisse libre cours à son imagination (*La Prière au jardin des Oliviers*).

Au même moment, à Florence, la peinture s'intellectualise de plus en plus. **Sandro Botticelli**, dont les œuvres sont remarquables par la linéarité sinuouse des personnages (*L'Allégorie du Printemps*), est l'auteur du premier vrai nu féminin, dans *La Naissance de Vénus** (p. 121). Son contemporain **Pérugin** (1448-1523) est resté célèbre pour la finesse extrême de ses *Madone*. Il laisse à Rome, à la chapelle Sixtine, l'une de ses meilleures œuvres, *Le Christ donnant les clefs à saint Pierre*, marquée par la rigueur de la perspective mais baignée d'une luminosité irréelle.



Atelier de Luca DELLA ROBBIA (1400-1482).
Ange porte-lumière (XV^e s.).
Musée d'Agen.
© Lauros/Giraudon.



MASACCIO (1401-1428), *La Sainte Trinité*.
Église Santa Maria Novella, Florence.
© Magnum.



Andrea MANTEGNA (1431-1506),
La Mort de la Vierge.
Musée du Prado, Madrid.
© Dagli Orti.

Sandro BOTTICELLI
(1445-1510),
La Naissance de Vénus.
Musée des Offices,
Florence.
© Dagli Orti.



La maturité de la Renaissance

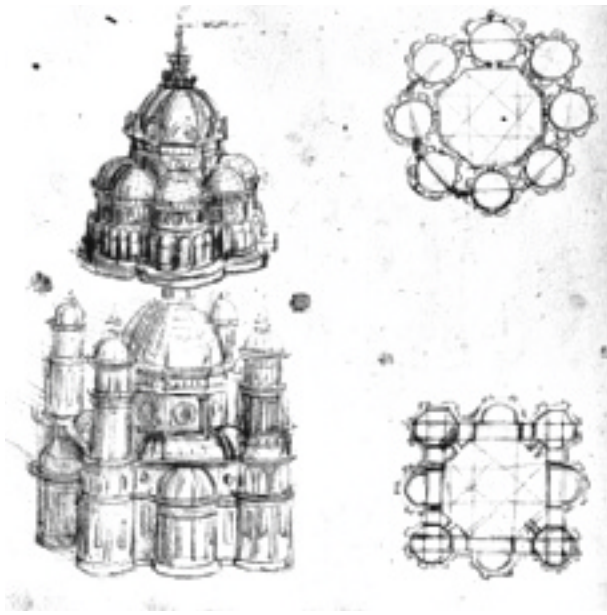
Les œuvres précédentes marquent la fin de la phase expérimentale de la Renaissance. Au siècle suivant, Rome supplante Florence en qualité de capitale de l'art, grâce à l'action de papes humanistes. Cette période, plus courte que la précédente, intéresse essentiellement le quart de siècle qui va de 1495 à 1520, et offre un moins grand nombre de représentants. Sa force tient en fait à l'existence d'une demi-douzaine de figures de génie dont les prodigieuses créations vont marquer pour toujours l'art européen, mais finissent en même temps par épuiser l'univers harmonieux de la Renaissance et à mettre en évidence des tensions qui annoncent déjà le Maniérisme.

L'œuvre de **Léonard de Vinci**, qui travailla beaucoup à Milan, constitue en quelque sorte une transition. Il s'attache avant tout à traduire la dimension psychologique de ses personnages, dont les formes enveloppées dans la pénombre (**le sfumato**) se matérialisent en des tons doux et gradués. La composition est plongée dans un jeu subtil de clairs-obscur* où la lumière joue un rôle fondamental, comme c'est le cas dans *La Vierge aux rochers**, ou dans *La Cène*. Dans la dernière période de sa vie, Léonard de Vinci s'adonne intensément aux recherches scientifiques, et il illustre par des centaines de dessins* (p. 115) l'union entre l'art et la science, caractéristique de cette époque.

Léonard de Vinci s'intéressa à la construction* (p. 122), mais son nom ne reste pas attaché aux créations architecturales de l'époque. C'est à **Bramante** (1444-1514) que nous devons l'essentiel de ce qui fera l'architecture italienne du XVI^e siècle. Son *Tempietto** (p. 132) (petit temple) du couvent de San Pietro in Montorio, à Rome, petite rotonde sur-



LÉONARD DE VINCI (1452-1519), *La Vierge aux rochers*
(1483). Musée du Louvre, Paris.
© Lessing/Magnum.



Dessins d'architecture de LÉONARD DE VINCI.
Bibliothèque Mazarine, Paris.
© Giraudon.



MICHEL-ANGE (1475-1564),
Coupole de la basilique *Saint-Pierre* de Rome.
© Scala.

montée d'une coupole, est l'application savante des théories d'Alberti. Mais surtout, à cause de sa monumentalité extraordinaire, compte tenu de sa taille modeste, de l'harmonie et de la pureté des formes qu'il exprime, il restera un modèle pour les siècles à venir. Bramante a développé ses idées dans divers édifices, jusqu'à son grand projet pour la nouvelle basilique *Saint-Pierre*, gigantesque construction en forme de croix grecque, flanquée de quatre tours et surmontée d'une coupole colossale rappelant le Panthéon.

Les dessins de ce projet sont cependant modifiés par **Michel-Ange** qui en simplifie les volumes et prévoit une nouvelle coupole* inspirée de celle de Brunelleschi à la cathédrale de Florence, lui conférant ainsi plus de grandeur et de sveltesse. La grande œuvre du Michel-Ange architecte reste l'aménagement de *la place du Capitole* à Rome avec son grand escalier et ses trois façades monumentales. Cette composition urbanistique est l'une des plus impressionnantes jamais réalisées. Ses autres constructions préfigurent déjà les tensions propres à l'époque suivante.

Architecte génial, Michel-Ange fut avant tout un sculpteur. Une recherche anatomique poussée à l'extrême, jointe à un sens du pathétique complètement maîtrisé, donnent à ses œuvres une plénitude nouvelle. Le gigantesque *David*, exécuté à Florence, *Les Esclaves* prévus pour orner le tombeau du pape Jules II, ou *les tombeaux des Médicis* de l'église Saint-Laurent de Florence sont tous marqués de cette force expressive impressionnante : la « *terribilità* ». On retrouve ces mêmes qualités dans sa peinture, et spécialement dans les fresques qu'il réalise pour la chapelle Sixtine, *Scènes de la Genèse* et *Jugement dernier*.

Raphaël, le plus jeune et peut-être le plus grand des maîtres de ce temps, collabore aussi à l'œuvre de la basilique *Saint-Pierre* de Rome. Il crée un art riche et monumental, soutenu par un dessin d'une grande force expressive, et empreint d'une poésie originale dont ses madones et ses portraits sont le reflet. Dans ses grandes compositions, comme la fresque de *l'École d'Athènes** (p. 112), au Vatican, il s'élève à l'apogée de la rigueur géométrique des maîtres du siècle passé.

À la même époque, Venise connaît un développement à part, dans lequel, progressivement, la couleur va prendre l'ascendant sur toute autre composante de l'œuvre. Le premier de ces peintres de l'école vénitienne est **Giovanni Bellini** (vers 1430-1516), qui établit une sorte de pont entre l'héritage de Florence et ce qui fera l'originalité de Venise : des couleurs vibrantes dans une lumière diffuse. **Giorgione** (1477-1510), quant à lui, est le premier à traiter le paysage, non plus comme un fond, mais comme un sujet. Les anecdotes qui s'y déroulent semblent s'y fondre totalement, comme dans *La Tempête*, dont la signification exacte nous échappe encore.



Tiziano Vecellio dit **TITIEN** (vers 1488-1576),
Vénus d'Urbino.
 Musée des Offices, Florence. © Dagli Orti.

C'est avec **Titien** que la peinture vénitienne connaît son apogée. Ce prodigieux portraitiste (*Paul III et ses Petits-Fils*) est aussi le premier grand peintre de nus : sa *Vénus d'Urbino** aura une descendance nombreuse jusqu'à l'*Olympia* de Manet. Titien, qui représente les déesses comme de fastueuses courtisanes, pratique aussi parfois une peinture religieuse monumentale et austère.

Alors que Titien domine encore la peinture vénitienne, deux jeunes artistes, **le Tintoret** (1518-1594) et **Véronèse*** atteignent à la notoriété. Le premier, auteur de grandes compositions religieuses destinées aux couvents, comme *La Cène* ou *La Crucifixion*, est, tout comme Titien, attiré par les thèmes mythologiques qu'il traite de façon beaucoup plus dramatique (*Mars et Vénus surpris par Vulcain*). Les points de vue audacieux, en oblique, plongeants ou plafonnants, font son originalité. Véronèse, quant à lui, privilégie généralement des mises en scène plus classiques et stables, situant ses sujets sacrés dans un cadre profane (*La Création d'Eve*, *Les Noces de Cana*). Il reste pourtant, pour la postérité, un véritable virtuose du trompe-l'œil, en raison du décor qu'il peint sur les murs de la *villa Barbaro* à Maser.



Paolo **VÉRONÈSE** (1528-1588), *La Belle Nani*.
 Musée du Louvre, Paris.
 © Hubert Josse.

L'Europe et la Renaissance



Façade du **château de Chambord**.
© Dagli Orti.



Antonio et Giovanni BREGNO, *tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne* (début XVI^e s.).
Cathédrale de Saint-Denis.
© Dagli Orti.

Au cours du XV^e siècle, alors qu'on assiste en Italie à une lente et complexe gestation de la Renaissance, l'Europe du nord des Alpes poursuit son évolution. Le gothique, transfiguré, vit l'époque de sa plus grande splendeur. Cependant, la culture humaniste se propage progressivement et imprègne le gothique tardif lui-même, préparant la transition qui s'opère lentement avant le tournant du XVI^e siècle.

Dans ce contexte, le développement de l'imprimerie facilite la circulation des livres et des gravures qui font connaître les œuvres des maîtres italiens. La Renaissance s'installe ainsi en Europe, et y connaît un succès plus ou moins rapide, selon les résistances du gothique finissant. Dans sa diffusion sur le continent européen, la Renaissance se caractérise par son manque d'unité, ce qu'explique en partie la diversité même de l'art italien. Chaque région va prendre dans le nouveau courant ce qui convient le mieux aux conditions particulières de son processus historique. D'autre part, l'éclosion de la Réforme protestante jouera localement un rôle perturbateur.

La France

La France est le pays qui établit les liens les plus précoces avec l'art italien, en partie en raison des intérêts politiques que les monarques français ont dans la péninsule. Bien que ces intérêts se traduisent par des guerres et par l'occupation du Milanais et de la Campanie, ils ont aussi pour conséquence l'afflux vers la France d'artistes italiens, aussi importants que **Léonard de Vinci**, **Serlio**, **Benvenuto Cellini** ou **Primatice**. Leur influence va s'exercer progressivement et la première phase de la Renaissance française est caractérisée par une synthèse très particulière avec le passé gothique. Le *château de Chambord** est un magnifique exemple d'une coopération où de nombreux maîtres français ont travaillé sous les ordres de l'Italien **Dominique de Cortone**.

Pourtant, dès le deuxième quart du XVI^e siècle, les architectes s'affranchissent de la tutelle italienne, en même temps qu'ils assimilent complètement les leçons de la Renaissance, comme le montre de façon éclatante le *château de Fontainebleau*, œuvre de **Gilles Le Breton**. À la génération suivante, les architectes **Pierre Lescot** (*façade du Louvre*), **Jean Bullant** (*château d'Écouen*) et **Jacques Androuet Du Cerceau**, auteur d'un livre illustré de gravures répertoriant toutes les constructions de son époque, adoptent une géométrisation des formes qui dépasse même les canons italiens.

En sculpture, l'impulsion fondamentale est donnée par **Antonio** et **Giovanni Juste** dans le *tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne**, à Saint-Denis. Le décor en est italianisant, les statues des souverains en prière respirent une dignité pleine d'humanisme.

La peinture française du XVI^e siècle doit beaucoup au chantier de Fontainebleau et aux décorateurs **Rosso** et **Primatice**. L'expression de la Renaissance y est plutôt proche du Maniérisme. Pourtant, les **Clouet**, père et fils, se distinguent des autres peintres par la vigueur de leurs portraits, témoins ceux que Jean, le père, fit de *François I^{er}**, d'une force psychologique incontestable.

La péninsule Ibérique

Au tournant du XVI^e siècle, la péninsule Ibérique, qui vient de se lancer dans l'aventure des découvertes maritimes, n'est pas absolument prête à adopter les formes nouvelles. Au début, le prestige du gothique et de l'art mudéjar* (hispano-mauresque) freine la pénétration de la Renaissance dont seul le vocabulaire décoratif est adopté et superposé à l'exubérance des styles locaux. Les portes de l'hôpital de *Santa Cruz* à Tolède, et de l'université de *Salamanque*, œuvres de **Enrique Egas**, constituent, avec le *retable de la chapelle du Connétable** de la cathédrale de Burgos, par **Gil de Siloé**, des exemples remarquables de cette adaptation. Au Portugal, c'est dans le cloître et le portail axial de l'église des *Hiéronymites*, dus à **João de Castilho** et **Nicolas Chantereine**, que l'on voit apparaître les formes nouvelles.

En 1526, le premier traité d'architecture pour la péninsule Ibérique, écrit par **Diego de Sagrado**, est le signe d'un changement à partir duquel se dessinent deux tendances. L'une, italianisante, est symbolisée par le début de la construction du *Palais de Charles Quint** à Grenade, par **Pedro Machuca**, classique et majestueux édifice à la manière de Bramante. L'autre tendance, plus dépouillée, trouve sa meilleure expression dans le *palais Monterrey*, à Salamanque, de **Gil de Honatanon**. Au Portugal, la *fontaine da Manga*, à Coimbra, de **Jean de Rouen**, et la *chapelle de la Conception*, à Tomar, de **João de Castilho**, constituent les meilleurs exemples d'intégration du goût nouveau.

Les sculptures les plus représentatives de cette période sont remarquables par la richesse de l'ornementation, comme le *tombeau du Tostado*, à la cathédrale d'Avila en Espagne, de **Vasco de la Zarza**, et par la qualité exceptionnelle des reliefs, comme le *retable de Santa Eulalia*, dans la cathédrale de Barcelone, de **Bartolome Ordenez**. La sculpture portugaise est principalement due à des artistes français : **Nicolas Chantereine** ou **Jean de Rouen**.

La tradition gothique, légèrement infléchie par la pénétration de la Renaissance flamande, se main-



Jean CLOUET (1485-1541), *François I^{er}*. Musée du Louvre, Paris. © Hubert Josse.



Gil de SILOÉ (fin XV^e), retable de la *chapelle du Connétable* (détail) de la cathédrale de Burgos. © Oronoz/Artephot.



Pedro MACHUCA (?-1550), cour circulaire du *palais de Charles Quint* à l'Alhambra de Grenade. © Dagli Orti.



Cloître de Jean III au *Convent du Christ* à Tomar, Portugal.
© Institut portugais du patrimoine archéologique et architectonique, Lisbonne.



Hans LEINBERGER (1480-1530),
Saint Jacques le Majeur (1525).
Bayerisches Nationalmuseum, Munich.
© C. Hansmann.

tient longtemps dans la peinture espagnole. C'est pourtant l'influence de Piero della Francesca que l'on décèle dans les retables de **Berruguete** (*Saint Pierre martyr* et *Saint Dominique*). Pendant le même temps, au Portugal, **Vasco Fernandes** crée une peinture dans laquelle la modernité tient à ses références méridionales et à une étroite relation avec la Renaissance d'Europe centrale, comme le montre son remarquable *Saint Pierre* (vers 1530).

Les pays du Nord

Bien que la majorité des artistes et des hommes de culture allemands du XVI^e siècle aient voyagé en Italie et travaillé avec des architectes italiens en Allemagne, on observe une nette résistance à la transposition littérale des modèles méridionaux. Il est vrai que l'architecture italienne de la Renaissance, avec ses loggias* et ses belvédères, est difficile à importer telle quelle dans les climats plus rigoureux du Nord. Elle fonctionne donc plutôt à la façon d'un vocabulaire décoratif appliqué à des constructions encore résolument gothiques.

En effet, les édifices civils conservent leurs toitures étroites et leurs pignons élevés très caractéristiques, comme le *Rathaus* de Brême ou celui de Leipzig où la décoration moderne se limite aux détails. Certaines œuvres de la partie méridionale de l'Empire affichent pourtant un caractère italianisant, comme le *Belvédère* de Prague avec sa belle loggia, la *chapelle des Fugger* à Sainte Anne-d'Augsbourg, et la *chapelle de Sigismond I^{er}*, au château de Wavel, à Cracovie.

Le domaine de la sculpture dénote un plus grand conservatisme encore, où persiste l'attrait pour les effets compliqués de drapés, typiques du gothique tardif, et pour les décorations polychromes et dorées. Cependant, dès la fin du XV^e siècle, il émerge dans l'œuvre d'artistes tels que **Veit Stoss** ou **Tilman Riemenschneider**, un sens de l'équilibre qui appartient déjà à l'univers de la Renaissance. Au siècle suivant encore, la sensibilité gothique continuera à baigner les meilleurs exemples de la sculpture allemande renaissante : *Saint Jacques le Majeur** de **Hans Leinberger** ou les statues de bronze du *mausolée de Maximilien*, à Innsbruck, de **Peter Vischer** et ses fils.

La peinture de la Renaissance dans les pays du Nord semble naître de façon indépendante en Flandre au cours de la première moitié du XV^e siècle. **Jan Van Eyck** (1390/1400-1441), qui reste toutefois fidèle aux inflexions de la tradition gothique* (p. 93), traduit les percées de la Renaissance dans les pays flamands. Considéré à tort comme l'inventeur de la peinture à l'huile, il a su utiliser des couleurs d'une transparence inégalée comme dans le *retable de l'Agneau mystique*, à Gand. Un souci du détail poussé à l'extrême, joint à un soin particulier dans l'art du portrait (*La Vierge au chancelier Rolin*), imprègne ses œuvres d'un réalisme qui

reste l'un des traits dominants de la peinture flamande. Son envergure extraordinaire éclipse quelque peu ses successeurs (**Petrus Christus**, **Dirk Bouts**) et ses rivaux, à l'exception peut-être de **Rogier Van der Weyden**, dont l'originalité réside dans sa façon dramatique de traiter des sujets religieux traditionnels. La peinture flamande et la peinture italienne exerceront l'une sur l'autre une influence tout au long du xv^e siècle. Une œuvre comme *Le Changeur et sa Femme*, de **Quentin Metsys** (1514), est typique de ce point de rencontre entre les deux foyers artistiques.

La peinture allemande est, quant à elle, dominée par l'immense personnalité d'**Albrecht Dürer**. Esprit vraiment moderne, marqué par une insatiable curiosité intellectuelle, il entreprend très tôt un voyage à Venise qui lui fait revoir sa conception du monde et du rôle de l'artiste. Son art synthétise l'expression de la Renaissance italienne et un symbolisme enraciné dans le gothique tardif. Imprégné des idéaux de l'humanisme chrétien, il produit des œuvres d'une grande force, comme *L'Adoration des Mages*^{*}, *Saint Jérôme* ou les *Quatre Apôtres*.

Portraitiste remarquable, dont le réalisme doit beaucoup à ses prédécesseurs flamands, Dürer donne de ses contemporains une image d'une extraordinaire intensité. Mais il est surtout le premier artiste (si l'on excepte Jean Fouquet, en France, dans les années 1450) à nous avoir laissé des autoportraits. Expression de la fascination d'un artiste pour sa propre image et de ses interrogations face à son art, l'autoportrait est aussi un bon entraînement pour le peintre. Dans ces œuvres, qui ne correspondent pas à une commande et peuvent par conséquent ne jamais quitter l'atelier, l'artiste tente des expériences, se permet des audaces qu'il n'aurait pas pu accomplir dans ses autres productions. Meilleur graveur sur bois de son temps, Dürer nous a laissé en outre des chefs-d'œuvre comme *La Mélancolie* ou les *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* qui ont fait connaître son art à toute l'Europe.

L'influence de Dürer se fait sentir chez des peintres comme **Lucas Cranach l'Ancien**^{*}, ou **Hans Holbein** (1497-1543). Le premier alterne deux styles bien différents. Il nous livre des œuvres comme *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, au lyrisme exalté et dramatique, auxquelles succède, de façon presque brutale, un style italianisant et décoratif, où transperce parfois un érotisme froid et intellectualisé, comme dans *Vénus* ou *Judith*.

Holbein a été un grand ami de l'humaniste Érasme, et ses affinités avec les milieux intellectuels de Rotterdam donneront une profondeur particulière à ses portraits d'une grande valeur picturale. *Les Ambassadeurs*, ou le *Portrait d'Henry VIII* unissent la rigueur analytique d'un psychologue à une froide précision dans la reproduction des parures et des costumes, déjà imprégnée de l'esprit d'un maniérisme naissant.



Albrecht DÜRER (1471-1528),
L'Adoration des Mages (1504).
Musée des Offices, Florence.
© Dagli Orti.



Lucas CRANACH l'Ancien (1472-1553), *Salomé*.
Musée d'Art ancien, Lisbonne.
© Dagli Orti.

David (vers 1430-1440)

DONATELLO (1386-1466), Florence, musée du Bargello



© Lessing/Magnum.

Donatello fait son apprentissage dans l'atelier de **Ghiberti** à Florence. Il travaille pendant plus de vingt ans dans cette ville. Il sculpte des personnages habillés comme les gens du peuple dans un style naturaliste encore marqué par les prolongements du gothique. Il part pour Rome, très probablement en compagnie de **Brunelleschi** avec qui il redécouvre l'art antique entre 1431 et 1433. C'est vraisemblablement peu après ce voyage qu'il exécute son *David*.

Sujet

David fut le deuxième roi d'Israël vers 1000 avant J.-C. Parmi ses nombreuses aventures, il dut affronter le géant Goliath qu'il tua d'un coup de fronde lors d'un combat singulier. Cette victoire détermina la défaite des Philistins qui opprimaient une partie du peuple d'Israël.

Au second degré, ce combat évoque la lutte de Florence face à la puissance des Visconti, ducs de Milan. Les lauriers de la victoire que David foule aux pieds évoquent le refus par Florence du traité de paix de 1392 imposé par sa redoutable rivale.

Description

C'est le premier nu en bronze, grandeur nature (hauteur 1,65 m), que nous connaissons depuis l'Antiquité.

Le héros biblique est représenté sous l'aspect d'un jeune adolescent paré d'un chapeau orné de laurier et de bottes qui protègent ses jambes jusqu'aux genoux. Il tient dans la main droite l'épée avec laquelle il vient de décapiter le géant Goliath et cache dans sa main gauche la pierre qu'il avait lancée pour le tuer. Il écrase du pied la tête de ce Philistin que coiffe un somptueux casque.

L'ensemble de la sculpture se dresse sur une épaisse couronne de laurier.

La tête de David laisse paraître un étrange sourire digne de Léonard de Vinci. Le héros triomphant baisse le regard et paraît comme indifférent.

Caractéristiques

Donatello utilise avec bonheur les effets produits par le contraste entre la matérialité des objets sculptés : chapeau, bottes, épée, casque, couronne de laurier, et l'extraordinaire sensualité de l'élégant modelé du corps de David. Le héros est représenté avec la silhouette encore androgyne d'un adolescent et non avec celle d'un jeune homme pleinement développé, comme le sont les athlètes grecs, aspect que reprendra **Michel-Ange** pour son *David*.

Donatello anime sa statue par un déhanchement qui établit la silhouette autour d'une courbe en S qui rappelle les attitudes des statues du gothique international. Il sait retrouver une joie toute dyonisiaque qui révèle un hédonisme plus nettement païen que d'inspiration chrétienne.

Le *David* de Donatello n'est certainement pas une œuvre classique dans l'esprit romain ; il représente une des expressions les plus vivantes de l'humanisme florentin pétri de grâce et d'élégance.



© Nimatallah/Artephot.



Expression

Donatello a su se nourrir d'inspiration antique sans renier complètement certaines influences médiévales. Il réussit avec perfection à relier le monde chrétien et l'univers païen.

Il étudie la forme du corps humain en tant que tel mais aussi en tant que moyen d'expression de l'émotion, de la spiritualité et de l'individualité de chaque être.

Cet épisode évoque de manière exemplaire la victoire de l'adresse sur la force brutale. En même temps, les corrélations qui existent entre l'amour et la mort sont suggérées dans cette œuvre par l'aile du casque de Goliath qui vient frôler la cuisse de David.

À travers le héros, Donatello exalte l'individualité, l'intelligence et la séduction en conjuguant morale et esthétique.

La Flagellation du Christ (vers 1445)

PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492), Urbino, Galerie nationale



© Dagli Orti.

Toscan de naissance, Piero della Francesca acquiert sa formation à Florence entre 1430 et 1440, à un moment particulièrement riche dont Piero a su faire son profit. Il découvre les œuvres d'**Uccello** et de **Masaccio** dans lesquelles il peut apprécier la nouveauté des recherches sur la construction en perspective d'un espace géométrique. Influencé au départ par la peinture siennoise, Piero possède un don pour les harmonies aux couleurs légères et claires qui s'épanouira dans l'atelier de son maître **Domenico Veneziano**.

Après cette période de formation, il entre en relation avec la cour d'Urbino commandée par le vieux condottiere **Federico de Montefeltro** qui gouverne ses États en amateur éclairé des arts et des belles lettres.

Piero réalise *La Flagellation* vraisemblablement à cette époque, vers 1445.

Le tableau, peint sur un panneau de bois, a de petites dimensions : 58,6 x 80,5 cm.

Le sujet

Le tableau représente simultanément deux scènes situées à deux époques différentes.

Dans la moitié gauche, le Christ après son arrestation par les Romains reçoit des coups de fouet pour le punir de s'être attribué le titre de roi. Le procureur Pilate assiste impassible à la scène.

Dans la moitié droite, on aperçoit trois personnages en habits d'époque Renaissance. On suppose qu'il s'agit du demi-frère de Federico de Montefeltro entouré par deux de ses conseillers, deux traîtres qui prirent part au complot destiné à renverser Federico. La scène évoquerait alors le supplice du comte trahi et assassiné.

Mais les interprétations du tableau sont nombreuses. À droite, s'agit-il du repentir de Judas, ou, dans la partie gauche, s'agit-il de l'évocation de la prise de Constantinople par les Turcs en 1453 ? Le Christ serait alors une métaphore de l'Église flagellée sous les yeux d'un Turc.



HH' : ligne d'horizon.
La hauteur du Christ sert de module pour la construction du tableau.

Figure 1

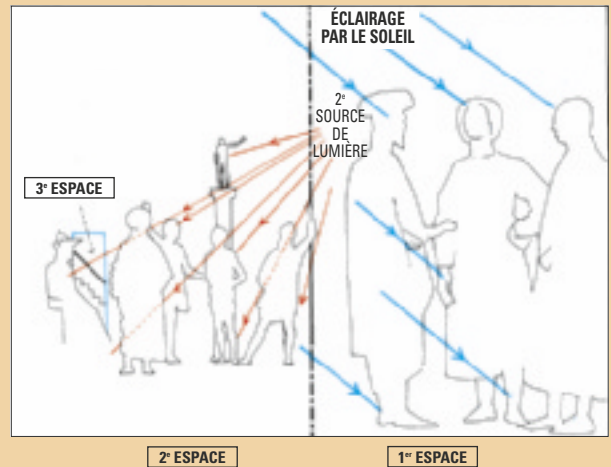


Figure 2

La composition

Cette œuvre constitue un remarquable exercice de perspective, science encore nouvelle. Piero della Francesca vient de prendre connaissance du « Traité de la Peinture » composé par **Alberti** en 1435. L'auteur y explique les principes de la perspective linéaire tels que **Brunelleschi** les a établis.

Ici, l'artiste situe ses personnages dans un espace déterminé par une rigoureuse construction en perspective rythmée par les colonnes, les architraves et le carrelage du sol. Les différentes lignes constituent un réseau harmonique où chaque dimension découle l'une de l'autre, ce qui permet de construire un univers mathématique idéal.

La hauteur du tableau, 58,6 cm, correspond à la longueur d'une brasse toscane. Pour les artistes de la Renaissance, la hauteur idéale de l'homme (représentée par le Christ) mesure trois brasses. Ce module règle les positions et les proportions de toutes les parties du tableau. Ainsi, par exemple, le peintre place la ligne d'horizon en fonction de la hauteur du Christ (figure 1).

L'axe vertical de la composition partage la peinture en deux parties, chacune d'elles devenant un tableau indépendant selon une méthode moyenâgeuse condamnée par Giotto depuis plus d'un siècle. La moitié droite, avec le groupe de personnages placés au premier plan, contribue à accuser la profondeur de la moitié gauche. Cette scène avec ses deux espaces, un extérieur et un autre intérieur, s'ouvre sur un troisième espace suggéré par la présence d'un escalier situé à gauche. Le Christ devient alors l'intermédiaire entre le monde terrestre représenté par les trois personnages de droite et le monde céleste évoqué par cette ouverture lumineuse (figure 2).

La scène aux trois personnages reçoit un éclairage du soleil venant de gauche, alors que la scène de la flagellation est éclairée par une puissante et mystérieuse source de lumière, venant du haut et de la droite, cachée derrière un des chapiteaux. Cette répartition de la lumière qui chasse toutes les zones d'ombres fait régner sur la scène un climat inquiétant et énigmatique (figure 2).



Détail. © Dagli Orti.

L'expression

Dans cet univers solennel, tout semble s'immobiliser. Les personnages calmes, distants et sereins, la rigueur de la construction spatiale et la distribution de la lumière nous laissent comme en dehors du temps. Un certain hermétisme accuse encore cet effet qui apparaît comme essentiel dans l'art de Piero della Francesca où tout se déchiffre comme un rébus sublime.

Ce climat austère et puissant se rapproche des tendances de notre art du XX^e siècle. La géométrie de Cézanne et des cubistes, la rigueur de l'abstraction de Kandinsky se trouvent déjà contenues dans cette œuvre.

Le style de Piero della Francesca parvient ainsi à une portée universelle.

Le *Tempietto* (à partir de 1502)

Donato BRAMANTE (1444-1514), église San Pietro in Montorio, Rome



© Artephot/
Nimatallah.

Après un séjour dans le Milanais où il travaille comme peintre et architecte, Bramante gagne Rome en 1499 à l'âge de 55 ans. Il étudie les ruines antiques et dresse des relevés qui stimulent sa réflexion architecturale.

À partir de 1502, à la demande des souverains espagnols, Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Cas-

tile, il édifie le *Tempietto* sur le mont Janicule à l'emplacement de la crucifixion de saint Pierre.

Description

Cette petite église circulaire est bâtie dans la cour d'une église plus ancienne.

Ses proportions parfaites la rendent imposante bien que son diamètre intérieur ne soit que de 4,50 m.

L'édifice repose sur un soubassement de trois marches.

Le premier niveau est constitué d'une colonnade toscane (ordre dorique enrichi) péripète (qui fait le tour du bâtiment) avec un entablement dorique. En retrait, le mur est rythmé de pilastres délimitant des travées occupées par une alternance de baies rectangulaires et de niches arrondies. Cette alternance introduit un rythme secondaire qui enrichit le rythme régulier de la colonnade.

Le deuxième niveau présente une balustrade posée sur la corniche de l'entablement du niveau précédent. Les ouvertures dans le mur reprennent le même rythme que celui du premier niveau.

L'entablement porte la coupole hémisphérique dont le sommet évoque un lanternon*.

Caractéristiques

L'adoption d'éléments classiques (colonnes, métopes et triglyphes) correspond à un désir de recréer réellement l'Antiquité à travers des propositions nouvelles. Son style fleuri et raffiné du Milanais fait place à la rigueur et à la sobriété qui caractérisent sa manière romaine. Le plan centré reprend celui du temple de Vesta à Tivoli.

Marqué par sa première carrière, Bramante traite l'architecture avec un tempérament de peintre. Il cherche à définir l'équilibre empirique entre les effets de clairs et de sombres produits en architecture par les vides et les pleins. L'usage de la colonne ou du pilastre, des murs creusés de niches ou de fenêtres, crée des zones éclairées ou dans la pénombre, et la forme arrondie du plan de l'édifice engendre des dégradés dans cette répartition des lumières et des ombres. Cet équilibre plastique rejoint la démarche de Léonard de Vinci : le *Tempietto* apparaît comme une recherche tendant vers un clair-obscur modulé. La création architecturale est posée comme un problème de composition et non comme un problème de construction.

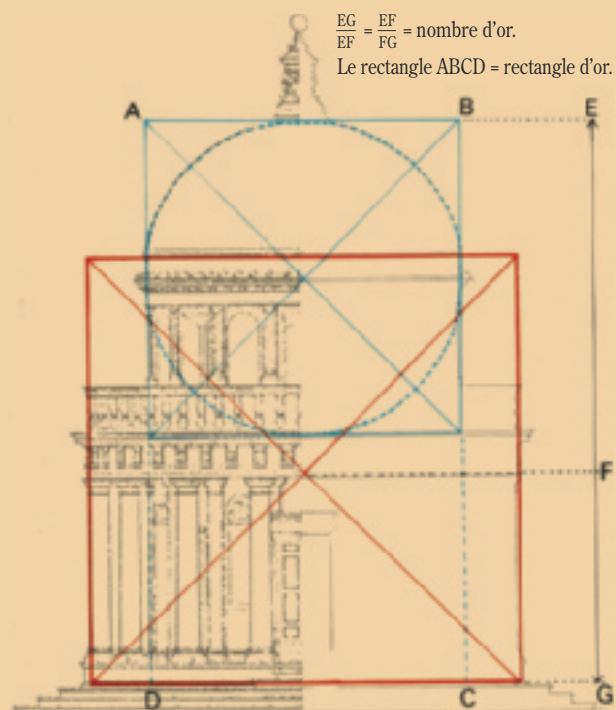
Conclusion

Bramante réalise une adaptation de l'architecture antique à l'église chrétienne, parfaite union de l'esprit religieux et de l'esprit profane. Le *Tempietto* représente la première construction idéale de plan circulaire que Piero della Francesca avait déjà dessiné au centre de sa ville idéale, et que Raphaël reprend en 1504 dans *Le Mariage de la Vierge**. Ce plan circulaire symbolise la perfection divine.

La souplesse et la variété dans les solutions architecturales confèrent à ce monument une plasticité étonnante qui s'oppose au style linéaire des premières constructions Renaissance. Cette petite église représente parfaitement l'architecture du XVI^e siècle typiquement romaine.



RAPHAËL (1483-1520), *Le Mariage de la Vierge* (1504).
Pinacothèque de Brera, Milan. © Dagli Orti.



Élévation : étude sur les rapports géométriques.



ROSSO FIORENTINO (1494-1540), *Déposition de croix*. Pinacoteca de Volterra.
© Alinari/Giraudon.

Chapitre

Le Maniérisme

Bien que déjà consacrée, l'expression « Maniérisme », que nous utilisons pour désigner la production artistique qui va d'environ 1520 à la fin du XVI^e siècle, se révèle assez mal adaptée. Ce terme, qui s'adresse surtout à la peinture (il a été par la suite étendu à d'autres disciplines esthétiques), semble signifier que le propos des maîtres de ce temps est de copier la manière, c'est-à-dire la façon de faire, propre à leurs prédécesseurs du siècle précédent. Le manque d'originalité qui s'ensuivrait devrait faire du maniérisme un prolongement nécessairement décadent de l'étape glorieuse que fut la Renaissance.

Pour comprendre qu'il n'en est rien, il faut se reporter à ce que disait au XVI^e siècle Giorgio Vasari, le premier des historiens de l'art. Pour lui, la « maniera » n'était rien d'autre que le trait caractéristique de l'expression d'un artiste. Chaque artiste possède donc sa propre « maniera », même si Vasari distingue la « maniera moderna » de l'époque que nous appelons maniériste, de la « bella maniera » des trois grands : Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël.

L'héritage laissé par ces artistes « modernes » révèle leur originalité, et l'effort qu'ils firent pour trouver de nouvelles voies de création, dans un univers en mutation rapide et déjà séparé de l'idéal d'harmonie introduit par les artistes de la Renaissance. Ils vivent dans un monde dont les valeurs se désagrègent et à l'intérieur duquel ils s'efforcent de trouver des issues personnelles.



Jean de BOLOGNE (1529-1608),
L'Enlèvement des Sabines.
 Loggia des Lanzi, Florence.
 © Scala.

Le temps des incertitudes



MICHEL-ANGE (1475-1564),
Le Jugement dernier.
 Détail des peintures
 de la chapelle Sixtine.
 Vatican, Rome.
 © Scala.

Si la Renaissance naît sous le signe de l'optimisme et de la foi généralisée dans les capacités du génie humain, le processus historique dans lequel elle évolue ne va pas tarder à contredire ce cadre idéal. En effet, la société qui survit au XVI^e siècle, loin de s'avancer dans le sens de la félicité collective, semble au contraire se projeter dans un abîme dont les contemporains ont du mal à percevoir la profondeur. La production artistique des soixante-dix dernières années du siècle constitue le reflet d'une interrogation générale à propos du devenir de l'humanité et de la pluralité des réponses qu'on peut y apporter.

En réalité, à l'aube du XVI^e siècle, tout contribue à accroître l'inquiétude qui s'empare des esprits : Florence, commerçante et démocratique, patrie de la Renaissance, devient en quelques années une principauté, semblable à tant d'autres réparties sur



Bartolomeo AMMANNATI
(1511-1592), cour du
Palais Pitti, Florence.
© Scala.

tout le sol italien. Elle est perpétuellement plongée dans des conflits. Pire, un moine halluciné, **Savonarole**, persuadé que l'art est une manifestation du paganisme, plonge la ville dans la terreur en fomentant de violents mouvements populaires et en brûlant livres et œuvres d'art qui seront perdus à jamais.

Rome récupère alors l'héritage culturel et apparaît comme le centre artistique majeur. Mais la fragilité spirituelle de la papauté, corrompue par le luxe et l'ambition, et, à partir de 1517, la Réforme protestante brisent irrémédiablement l'unité catholique. En 1527, la Ville éternelle est mise à sac par les troupes de l'empereur Charles Quint, alors protecteur en titre de l'Italie. Lorsque la tempête s'apaise, rien ne sera plus comme avant.

Les artistes ne peuvent pas rester insensibles au morcellement de l'univers harmonieux idéalisé par les créateurs de la Renaissance. Et cela d'autant moins qu'en se penchant sur l'œuvre des derniers grands maîtres, **Raphaël** et surtout **Michel-Ange**, ils y trouvent des tensions accumulées, comme une angoisse diffuse en prélude à leur propre drame. Les deux Grands ont commencé à défier les règles artistiques établies par leurs prédécesseurs. Les maniéristes tel **Luca Cambiaso***, s'engouffreront dans cette brèche, et exprimeront leur difficulté d'être dans un art tellement intellectualisé qu'il sera très vite incompris, contesté puis rejeté.

Plus qu'un mouvement cohérent, le Maniérisme se présente comme la somme d'expériences individuelles conduites par des créateurs isolés, travaillant pour des personnes initiées. Absorbés dans leur parcours personnel, empruntant délibérément les chemins de la complexité, de l'ambiguïté, de l'antinaturalisme, ils se sentent pourtant les dépositaires de la mémoire des temps révolus : leur époque sera celle des grands traités théoriques et de la naissance de l'histoire de l'art avec **Vasari**. Ainsi le Maniérisme se présente-t-il comme une période de bilan et de réflexion sur l'art de la civilisation occidentale, à la fin de laquelle l'ordre s'installe à nouveau avec le triomphe du Baroque.



Luca CAMBIASO (1527-1585),
Combat de figures. Plume,
encre brune et lavis sur papier.
Cabinet des dessins, Florence.
© Edimedia.

La règle et la transgression



MICHEL-ANGE (1475-1564) et Giorgio VASARI (1511-1574), vestibule et escalier de la bibliothèque Laurentienne à Florence.
© Alinari/Giraudon.



MICHEL-ANGE (1475-1564), « L'Aurore ». Détail du *Tombeau de Laurent de Médicis*. Chapelle des Médicis. Église San Lorenzo, Florence.
© Dagli Orti.

Raphaël, par l'intellectualisation croissante de sa peinture et par l'aspect moelleux de bon nombre de ses tableaux, n'est pas complètement étranger aux aspirations maniéristes ; pourtant si l'on devait jeter un pont entre ces deux périodes artistiques, la Renaissance d'une part, le Maniérisme d'autre part, c'est vers Michel-Ange qu'il nous faudrait regarder.

Certes, personne n'incarne mieux que lui l'idéal renaissant du génie créateur. Mais sa vision peu à peu désenchantée de l'humanité, si éloignée de l'humanisme de ses contemporains, et sa recherche désespérée du chemin de la Rédemption, si proche de celle des maniéristes, donnent à son œuvre une dimension introspective. Dans la dernière étape de sa vie, il cherche à libérer les forces et les tensions, que la surface des êtres et des choses masque généralement. Il est ainsi amené à rompre avec les règles de représentation de la Renaissance. Les corps de ses personnages, plus symboliques que naturalistes, se déforment jusqu'à devenir les représentants d'une espèce surhumaine, race de héros et de géants. Cette réalité, déjà perceptible dans la *Sainte Famille* du *Tondo Doni* (1504), qui, pour certains, représente la véritable naissance du Maniérisme, devient évidente dans *Le Jugement dernier** (p. 136), où l'image d'un Christ en colère écrase d'une force herculéenne la foule compacte qui l'entoure. Un tel procédé ne se limite pas à la peinture et trouve son pendant en sculpture et en architecture, car Michel-Ange rayonne dans tous les domaines de la création. L'ensemble des statues des *tombeaux des Médicis*, dans l'église San Lorenzo à Florence, et spécialement les personnifications de l'Aurore*, du Jour, du Crépuscule et de la Nuit, allongent et contorsionnent démesurément leurs proportions. Ces formes « serpentines » seront reprises par les peintres et les sculpteurs de la génération suivante qui les utiliseront jusqu'à épuisement.

C'est aussi à Florence que Michel-Ange laissera son esquisse pour la *Bataille de Cascina* qui sera recopiée, et même décalquée à l'envi par les premiers maniéristes florentins : **Rosso Fiorentino** et **Pontormo** (1494-1556). *La Déposition de croix* de Rosso* (p. 134) rompt avec l'équilibre de la Renaissance par sa composition troublante et tourmentée, teintée de couleurs acides, d'un pathétisme vraiment radical. Le chromatisme agressif et violent constitue, avec la déformation volontaire des corps et du mouvement en spirale, l'une des composantes essentielles de la peinture maniériste. Caractéristique de cette tendance est aussi *La Visitation* de Pontormo, magnifique peinture d'une richesse chromatique remarquable, dont le groupe central exécute un impressionnant mouvement hélicoïdal.

Peut-être moins radical dans sa modernité, l'œuvre du **Parmesan** est cependant chargée de la subjectivité particulière au Maniérisme. C'est ce qu'atteste l'autopportrait qu'il nous laisse, où il reproduit étrangement son image sur un miroir convexe. Mais c'est dans *La Madone au long cou** qu'il affiche définitivement sa volonté anticlassique. Une froide élégance, qui explore à satiété l'allongement des corps et les éléments architecturaux, s'allie ici à la douceur des couleurs et au charme des visages.

Au même moment, à la demande de la clientèle aristocratique pour laquelle ils travaillent, de nombreux peintres s'orientent vers l'expression sophistiquée et subtile d'un réalisme méticuleux. **Bronzino** est l'exemple le plus remarquable de cette génération d'artistes. Créateur de superbes portraits, comme celui d'*Éléonore de Tolède**, où la lumière froide et l'immobilisme de la pose donnent une impression d'irréalité, et s'oppose à l'extrême réalisme de la robe en quasi trompe-l'œil. Il est aussi l'auteur de compositions à l'érotisme froid et somptueux, comme l'*Allégorie de Vénus*, l'*Amour* et le *Temps*.

On peut trouver, dans l'œuvre de **Titien** (1488/89-1576), des tendances au maniérisme, dans ses portraits d'une suprême élégance poétique, ou dans la dramatique *Descente de croix*, qui laisse percer aussi les premiers accents du Baroque, tant il est vrai qu'un grand artiste ne saurait se limiter à un genre, ou à une école*.

Cependant Venise reste plutôt à l'écart du courant maniériste, malgré la personnalité dominante du **Tintoret** (1518-1594). Il réunit dans sa peinture l'anticlassicisme et le raffinement des deux courants florentins, et la légèreté de la touche picturale propre à la peinture vénitienne. Ses vastes compositions, *Le Christ devant Pilate*, *La Cène*, impressionnent par le brillant des couleurs, le jeu complexe de la perspective et le contraste dramatique de l'ombre et de la lumière.

À Parme apparaît aussi, à la même époque, un autre courant qui s'éloigne également des concepts picturaux de la Renaissance, et dont le meilleur représentant est **le Corrège**. Sa sensibilité et sa prédilection pour la robustesse des formes et pour la somptuosité des couleurs où transparaît la marque de la peinture vénitienne, illustrées par *Danaë** (p. 140) ou la fresque de l'*Assomption de la Vierge*, font de lui un artiste très original, dont l'esthétique s'achemine déjà vers l'esprit du Baroque.

La sculpture italienne du XVI^e siècle n'échappe pas au Maniérisme. **Benvenuto Cellini** demeure aujourd'hui encore le plus célèbre représentant de cet art raffiné, pas toujours exempt d'affectation. Entre autres œuvres étonnantes, il produit une *salière d'or* ciselée pour François I^{er}, exercice allégorique à l'échelle d'une miniature dans lequel il accentue le modelé des nus. Mais c'est surtout le



Le PARMESAN (1503-1540), *La Madone au long cou*.
Galerie des Offices, Florence.
© Scala.



Agnolo BRONZINO (1503-1572),
*Portrait d'Éléonore de Tolède
et de son fils Jean de Médicis*.
Musée des Offices, Florence. © Dagli Orti.



Le CORRÈGE (1489-1534), *Danaë*. Villa Borghèse, Rome.
© Scala.

Français **Jean de Bologne**, que les Italiens appelaient **Giambologna** ou **Giovanni da Bologna**, qui reste la personnalité la plus marquante de la sculpture maniériste à Florence. Il est l'auteur du prodigieux *Enlèvement des Sabines** (p. 135), ouvrage monumental de trois mètres de haut, dans un mouvement hélicoïdal enveloppé qui impressionne davantage par sa pure discipline et son talent d'exécution que par sa puissance.

Dans certains édifices de cette époque, des éléments classiques sont détournés de leur destination première et employés dans de nouveaux rapports architecturaux. C'est le cas au *palais des Offices*, à Florence, de **Giorgio Vasari**. S'inspirant de la *bibliothèque Laurentienne** (p. 138), de Michel-Ange, il se sert de consoles étirées comme division entre les fenêtres du premier étage. La console n'a jamais cette fonction, elle sert normalement à soutenir les avancées de balcons et de terrasses. Il n'utilise les colonnes qu'au rez-de-chaussée, abandonnant ainsi le principe cher à la Renaissance de superposition de trois ordres de colonnes. C'est un tout autre parti qu'adopte **Bartolomeo Ammannati** au *palais Pitti** (p. 137), également à Florence. Si la structure générale de la façade sur cour respecte une ordonnance toute Renaissance, avec superposition des ordres de colonnes, elle est entièrement recouverte de bossages rustiques, c'est-à-dire que chaque pierre est taillée avec une face bombée lui donnant un aspect mal équarri, d'inspiration campagnarde.



Galerie François I^{er} du **château de Fontainebleau**.
Stucs et fresques de Rosso (1494 -1540)
et de PRIMATICE (1504 -1570).
© Dagli Orti.

Ces excès d'ornementation ont provoqué des réactions contraires, comme celle du grand architecte **Andrea Palladio** (1508-1580)* (p. 146). Son œuvre se rattache à la tradition humaniste de **Leon Battista Alberti**, dont il partage les convictions sur la signification cosmique des proportions arithmétiques. Travaillant essentiellement à Vicence (théâtre Olympique), et un peu à Venise (église de San Giorgio Maggiore), il réinvente l'architecture classique. Palladio illustre déjà une volonté de retour à l'ordre et un refus du chaos qui annonce la résolution de la crise.

Une Europe maniériste ?

Après la réaction explosive de l'Italie contre la codification artistique de la Renaissance, le Maniérisme s'étend à l'ensemble de l'Europe. Au siècle précédent, alors qu'à Florence et à Rome on se lançait avec enthousiasme dans la redécouverte de l'Antiquité classique en rejetant le Moyen Âge hors de la péninsule italienne, l'esthétique gothique, pleine de vitalité, s'opposait à la pénétration des formes nouvelles. Les choses vont changer au XVI^e siècle, le Maniérisme se répand partout, l'Europe renaissante est en fait une Europe maniériste.

La France

La France est gouvernée, au tournant du XVI^e siècle, par trois rois successifs : Charles VIII, Louis XII et François I^{er}, qui vont guerroyer en Italie pour faire valoir ce qu'ils estiment être leurs droits sur Milan et Naples. Ils seront séduits par ce qu'ils voient, notamment par la *chartreuse de Pavie*, et ramèneront en France un certain nombre d'artistes. Travaillant pour la plupart d'entre eux à la décoration du château de Fontainebleau*, ils donnent à l'art français de cette époque le nom d'« **École de Fontainebleau** ». Si **Rosso** laisse surtout en héritage aux artistes français qui le suivront un goût pour un décor foisonnant d'ornements en tout genre, **Primatice** et **Benvenuto Cellini** imposent pour plus d'un demi-siècle un nouveau canon féminin au corps long et sinueux, qui constitue véritablement la marque de l'art français du XVI^e siècle. Primatice est l'auteur de multiples panneaux qui, dans des encadrements de stuc exubérants, ornent les plus belles galeries de Fontainebleau. Les thèmes en sont mythologiques ou épiques, comme *Ulysse et Pénélope* ou *Diane au bain*.

La même inspiration guide Benvenuto Cellini dont l'œuvre foisonne de personnages mythologiques dans des poses alanguies, comme sa *Nymphe* de Fontainebleau, remarquable relief en bronze où s'épanouit un nu féminin à la fois svelte et sensuel. C'est l'Antiquité tout entière qui est ainsi offerte aux sculpteurs français, et ceux qui ne font pas le voyage d'Italie ont sous les yeux des modèles que les gravures diffusent même dans les régions reculées.



Jean COUSIN (v. 1490- v. 1560), *Eva Prima Pandora*.
Musée du Louvre, Paris. © Dagli Orti.



Jan METSYS (1509-1575), *Flore devant le port d'Anvers*
(1559). Kunsthalle, Hambourg. © Kunsthalle, Hambourg.



Façade du **château de Heidelberg**,
Allemagne.
© Thomas Jullien/DIAF.



Cour et tour de l'horloge de la *Burghley House* à Stamford.
© English Life Publications Ltd, Derby.



Pieter BRUEGEL l'Ancien (v. 1525/1530-1569), *La Bataille entre Carnaval et Carême*. Kunsthistorisches museum, Vienne.
© Erich Lessing/Magnum.

Jean Goujon (vers 1510-vers 1564/69), décorateur de la cour Carrée du Louvre, est aussi l'architecte de la *fontaine des Innocents* à Paris, qu'il orne de ravissantes nymphes aux formes serpentine encore mises en valeur par les draperies « mouillées » de leur vêtement.

Le sculpteur le plus puissant de la fin du XVI^e siècle est malgré tout **Germain Pilon** (vers 1528-1590) à qui l'on doit, en collaboration avec le Primatice, l'un des plus beaux exemples de la sculpture française de cette période : le *tombeau d'Henri II et Catherine de Médicis* à la basilique de Saint-Denis dont les admirables gisants évoquent, dans un sens de la rhétorique bien maniériste, une beauté héroïque qui survit à la mort.

Les constructions françaises de cette époque rompent définitivement avec les derniers vestiges gothiques. Mais malgré quelques monuments que l'on peut qualifier de maniéristes, comme l'église *Saint-Étienne-du-Mont* à Paris, les architectes français seront très vite les promoteurs de l'art classique.

En revanche, on voit se développer une peinture maniériste très spécifique dominée par une fantaisie intellectualisée révélatrice de l'ambiance de Cour dans laquelle elle est née. Elle s'exprime généralement dans des scènes mythologiques voluptueuses telle que la célèbre *Diane chasserresse*, œuvre d'un auteur inconnu, ou dans un type de portraits très particuliers d'un érotisme froid ou mondain, comme celui de *Gabrielle d'Estrées avec la duchesse de Villars*, autrefois attribué à **Jean Cousin**. Auteur de la célèbre *Eva Prima Pandora** (p. 141), ce peintre est l'un des meilleurs représentants du maniérisme français.

Les pays du Nord

À la même époque, les Flandres, où l'influence italienne bénéficie d'étroits contacts commerciaux, se transforment en un foyer de diffusion de l'esthétique maniériste. Celle-ci se répand alors dans toutes les terres de l'Empire germanique, avec une tonalité décorative évidente qui éclate sur la façade de l'*hôtel de ville d'Anvers* (1561) de **Cornelis Floris**, ou dans l'Otto-Heinrichbau du *château de Heidelberg** (p. 141). La cour de *Burghley House**, à Stamford, montre que le goût nouveau aborde aussi en Angleterre.

C'est dans la peinture que les artistes flamands sont les plus « romanistes ». Ce terme, appliqué à l'origine à ceux qui avaient fait le voyage de Rome, finit par être étendu à ceux qui imitent la manière italienne. C'est à Anvers que **Jan Metsys**, le fils de **Quentin**, développe le portrait réalisé selon le goût italianisant. Sa formation, assurée en grande partie en France et en Italie, explique les affinités entre sa peinture mythologique d'une sensualité sophistiquée, dans laquelle on remarque deux fameuses versions de *Flore** (p. 141), et l'École de Fontainebleau. Après lui, on compte une pléiade de maniéristes.

ristes septentrionaux presque spécialisés en compositions mythologiques d'un érotisme raffiné qui développent jusqu'à l'épuisement le procédé italien, et dont le plus brillant est sans aucun doute **Bartholomeus Spranger** (1546-1611). On ne peut conclure sur la peinture maniériste flamande sans citer le célèbre graveur **Goltzius** qui contribua grandement à diffuser les œuvres italiennes dans toute l'Europe.

Là encore, l'excès de raffinement entraînera un courant opposé, qui se spécialisera dans la description de paysages et de scènes pittoresques de la vie populaire, et trouvera son représentant le plus remarquable en la personne de **Pieter Bruegel l'Ancien**. Ses chefs-d'œuvre expriment l'accord intime entre l'homme et la nature. Dans *La Bataille entre Carnaval et Carême**, il atteint une dimension satirique et une fantaisie proches de l'œuvre de **Jérôme Bosch** (v. 1450/1460-1516).

La péninsule Ibérique

L'Espagne et le Portugal constituent d'importants foyers de pénétration du Maniérisme qui s'étend également à leurs empires coloniaux. En effet, au Brésil, en Amérique centrale et en Orient, on observe un croisement du goût européen avec les diverses sensibilités autochtones. Ce croisement est le point de départ d'une architecture originale, bien représentée à Mexico et à Goa*. Cependant, les circonstances particulières que vivent les pays ibériques depuis la moitié du siècle et le poids que représente la Contre-Réforme dans ces pays imposent à ce courant esthétique une physionomie essentiellement austère et dogmatique.

Ainsi se développe une architecture dépouillée et froide, d'une extraordinaire sévérité qui, bien que différente dans sa forme, en Espagne et au Portugal, participe du même esprit. L'exemple le plus représentatif est certainement le gigantesque monastère de l'*Escorial* (1563) élevé par **Juan Bautista de Toledo** et **Juan de Herrera**. Le même goût se retrouve aussi en peinture, dans le grand portrait de Cour dont les meilleurs représentants sont **Sanchez Coello** en Espagne et **Cristovao de Morais*** au Portugal.

Si tout ceci semble bien loin du climat d'exaltation propre au maniérisme à l'italienne, celui-ci existe pourtant dans des œuvres comme celles d'**Alonso Berruguete** (vers 1488-1561) ou de **Juan de Juni***. **Le Greco** (1541-1614), Crétois formé en Italie et dont la carrière s'est déroulée en Espagne, occupe une place à part. S'il est nettement maniériste par ses couleurs volontiers stridentes et l'étirement des figures, il adopte des mises en scène où le refus de la perspective et l'absence d'esprit renaissant le rapprochent de l'art byzantin et de l'art gothique. Son mysticisme, qui éclate dans l'*Enterrement du Comte d'Orgaz** (p. 144), évoque aussi le caractère théâtral du Baroque.



Façade ouest de la *basilique du Bon Jésus*, Goa, Inde.
© Roland et Sabrina Michaud.



Juan de JUNI (1506-1571), *Mise au tombeau*, en bois polychrome.
Musée national de la sculpture, Valladolid, Espagne. © Dagli Orti.



Cristovao de MORAIS (milieu xv*), *Portrait de Don Sebastien, roi du Portugal*. Musée national d'art antique, Lisbonne. © Giraudon.

L'Enterrement du Comte d'Orgaz (1586-1588)

LE GRECO (1541-1614), église Saint-Thomas, Tolède



© Giraudon.

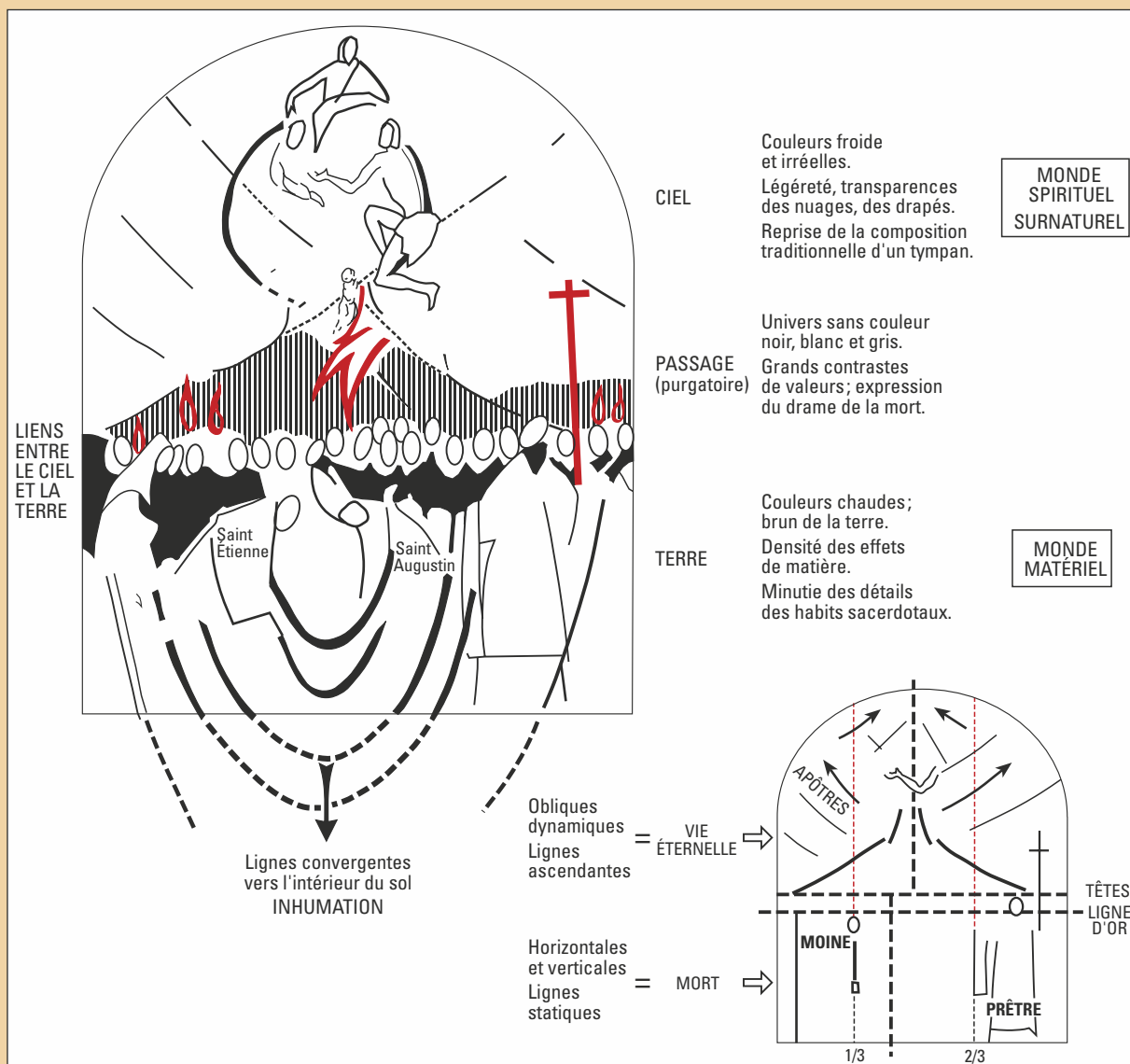
Après sa formation en Crète, puis en Italie, Le Greco s'installe à Tolède en 1576. Dans cette ville d'humanistes, de juristes et de religieux, le peintre a trouvé les conditions de son épanouissement artistique. En 1586, il exécute une commande pour l'église Saint-Thomas, l'*Enterrement du comte d'Orgaz*.

Sujet

Selon la tradition, Gonzalo Ruiz, seigneur d'Orgaz, bienfaiteur de l'église Saint-Thomas, avait été honoré d'obsèques miraculeuses. Saint Étienne et saint Augustin descendirent du ciel pour l'enterrer eux-mêmes. Ce miracle occupe la partie inférieure

du tableau, tandis qu'au centre l'âme du comte d'Orgaz, sous la forme d'un petit être translucide, accède au paradis représenté dans la partie supérieure.

Bien qu'il s'agisse d'un épisode survenu deux siècles et demi auparavant, Le Greco le relate comme un fait contemporain. Parmi l'assistance se trouvent divers membres de la noblesse et du clergé local. On peut également discerner le peintre lui-même au-dessus de la main levée du chevalier, et son fils Jorge Manuel agenouillé au premier plan. Seuls ces deux personnages nous regardent et font ainsi le lien entre le miracle que l'enfant montre du doigt et nous.



Composition

Ce tableau, conçu en étroite harmonie avec le cadre architectural, occupe à 1,80 m du sol l'ensemble du mur de la petite chapelle qui l'abrite. Au pied de cette toile, une grande table de pierre fait également partie de la composition et symbolise le sarcophage dans lequel les deux saints descendent la dépouille mortelle du comte.

Une surface neutre, située au-dessus de l'alignement des têtes des notables, sépare le tableau en deux parties. Dans la zone inférieure, les nombreuses lignes horizontales et verticales créent un effet statique qui évoque la mort. Inversement, dans la zone supérieure, des lignes obliques, des courbes et des contre-courbes engendrent un effet dynamique, expression des forces de la vie spirituelle. La composition permet d'assurer une extraordinaire fusion entre le monde réel et ses prolongements dans l'au-delà, car les deux parties se complètent et s'expliquent l'une l'autre (voir croquis).

Commentaire

L'œuvre du Greco offre un raccourci de toute l'histoire de la peinture espagnole. Nourri de traditions byzantines, son art assimile le meilleur de la peinture italienne avant de venir s'épanouir en terre ibérique. Ce peintre transplanté réussit à s'identifier avec les réalités espagnoles en dégageant sans cesse la présence en elles du surnaturel.

Âme tourmentée, Le Greco oppose constamment la terre et le ciel, le sensible et l'esprit. Ainsi, la somptuosité de la matière de la cuirasse du comte et des habits de saint Étienne et saint Augustin contraste avec l'irréalité du ciel où les formes étirées, les harmonies colorées parfois discordantes, les éclairages fantastiques composent une vision surnaturelle. Le Greco retrouve dans sa démarche picturale l'équivalent de celle des grands mystiques espagnols, et la spiritualité intense et passionnée qui anime toute son œuvre nous mène aux confins d'un monde hallucinatoire.

La Basilique de Vicence

(projet de 1545, exécuté à partir de 1549)

Andrea PALLADIO (1508-1580)



© Dagli Orti.

On désigne le plus souvent le Palais communal de Vicence sous le nom de « la Basilique » en faisant référence au passé romain et aux fonctions civiques liées alors à ces bâtiments. Il s'agit d'une construction gothique du XIII^e siècle, largement reconstruite au XV^e siècle. En 1545, Palladio gagna le concours ouvert pour la restauration de ce monument.



Jacopo SANSOVINO (1486-1570). Bibliothèque Marciana, Place Saint-Marc à Venise. © Scala.

Description

Palladio imagine de construire une ceinture de quatre façades qui servira de renfort et soutiendra les murs fragilisés de ce monument gothique.

Il prend pour modèle la *bibliothèque Marciana de Venise*, inspirée elle-même par la façade du *théâtre de Marcellus à Rome*.

Il conçoit deux galeries superposées correspondant aux deux étages de l'édifice préexistant.

Au rez-de-chaussée, il utilise selon la tradition le style toscan et, au premier étage, le style ionique.

À chaque niveau, il combine deux types de colonnes du même ordre mais de tailles différentes, les plus hautes soutenant la frise de couronnement, les autres, plus petites, intercalées, soutenant les arcades et faisant paraître les premières encore plus grandes.

Il couronne l'ensemble d'une balustrade ornée de statues.

En retrait, l'ancien bâtiment dépasse au-dessus de la nouvelle façade. Le vieux mur gothique, modernisé par l'adjonction d'ouvertures arrondies, alternant avec des pilastres d'ordre toscan, se termine par une corniche décorative. Une toiture massive recouvre l'édifice.

Le style

La Basilique de Vicence nous montre comment Palladio combine harmonieusement les différents éléments de la structure d'une façade et crée la « travée palladienne » en s'inspirant de l'architecte Serlio : une grande ouverture cintrée domine de la hauteur de son arcade deux baies rectangulaires plus modestes qui lui sont accolées.

La prédominance dans les loggias des espaces vides sur les espaces pleins, le violent contraste de l'ombre et de la lumière rapprochent cet ensemble architectural maniériste du traitement d'une peinture. L'alternance des colonnes aux différentes échelles, le rythme vigoureux de la succession des éléments contribuent à donner à l'ensemble de cette façade une élégante noblesse.

Palladio publie quatre livres d'architecture à partir de 1570 pour définir les règles de son art et ainsi propager ses théories. Des ouvrages abondamment illustrés de gravures sur bois exposent tout un système architectural basé sur l'idée de module. Les œuvres de Palladio, admirables de force, de proportions, de pureté, mais également riches de leur grande variété, serviront de modèles pour les architectes des siècles suivants à travers le palladianisme.



Gian Lorenzo BERNINI (dit le BERNIN) (1598-1680).
Chaire de Saint-Pierre, basilique Saint-Pierre, Rome.
© Scala.

Chapitre

Baroque
et
Classicisme

Le mot « *barroco* » naît dans la langue portugaise (Garcia da Orta, 1563) pour désigner les perles orientales de forme irrégulière, qui deviendront caractéristiques de la joaillerie européenne à la fin du XVI^e et pendant tout le XVII^e siècle. Ensuite, le sens s'est élargi de manière à traduire les concepts de singulier, de bizarre ou de capricieux, qu'il s'agisse d'un objet, d'une pensée ou d'une expression. Le Baroque émerge en tant que phénomène culturel dans les dernières années du XVI^e siècle et marquera la civilisation européenne jusqu'aux alentours de 1760. Il pénétrera tous les arts, de la littérature aux arts plastiques, en passant par l'urbanisme, le théâtre, et même les architectures éphémères des fêtes.

Pendant presque deux siècles, l'Europe entière devient baroque et, à travers elle, une bonne partie du monde. Cependant, il serait probablement plus juste de parler de « baroques » plutôt que de « baroque », devant la variété des formes et des contenus qu'il comprend. Mais partout, c'est toujours le sens du théâtre et de la fête qui est mis en évidence, le même désir de stimuler l'émotion, la même volonté de persuasion par la séduction des sens.

Toutes ces caractéristiques suffisent à en faire le dernier grand style européen avant la Révolution française, et donc avant le monde contemporain dans lequel nous vivons. Un seul pays se tiendra réellement à l'écart de ce concert des nations, c'est la France. Au XVII^e siècle, alors que la monarchie s'affirme avec autorité dans tous les domaines de la vie du royaume, elle s'engage dans une voie artistique parallèle. La recherche de la rigueur, de l'harmonie majestueuse, de la ligne droite veulent s'opposer à l'exubérance des courbes du Baroque. Cette particularité française a reçu le nom de Classicisme.

Pierre PUGET (1620-1694),
Persée délivrant Andromède (1684).
Sculpture en marbre de 3,20 m de haut,
exécutée pour les jardins de Versailles.
© Dagli Orti.



Entre la raison et l'émotion



Guido RENI (1575-1642), *Saint Sébastien*.
Musée du Prado, Madrid.
© Artephot/Oronoz.



Façade de l'église du Val-de-Grâce, Paris.
© Deneux/Agence TOP.

C'est à Rome, cité des papes, que le Baroque émerge en tant que phénomène artistique, en pleine reconquête catholique de la **Contre-Réforme**. Ce mouvement a trouvé son point de départ et son assise spirituelle dans le concile de Trente (1545-1563). Celui-ci arrive trop tard pour réconcilier catholiques et protestants. Luther l'avait réclamé en son temps, mais les clivages politiques s'ajoutant aux revendications religieuses ont exacerbé les tensions jusqu'à la rupture. La rivalité entre François I^{er} et Charles Quint, tous deux catholiques, l'adhésion de nombreux princes allemands à la Réforme, la rupture de l'Angleterre avec l'autorité pontificale conduisent le pape Paul III (1468-1549) à convoquer ce concile par lequel l'Église romaine initie un processus de profonde rénovation. Il s'agit, par cette « réforme catholique », de récupérer, dans la mesure du possible, l'espace perdu au profit du protestantisme et surtout de renforcer l'influence de l'Église dans les régions qui lui étaient restées fidèles, parmi lesquelles il faut inclure les possessions d'outre-mer de l'Espagne et du Portugal.

À l'inverse de la Renaissance et du Maniérisme, qui sont des mouvements à racine intellectuelle nés dans les milieux humanistes et donc difficilement accessibles à l'homme du peuple, c'est ici la volonté de faire respecter le dogme et de restaurer une stricte discipline sous la ferme conduite de la papauté qui donnera naissance au Baroque. Il est chargé de stimuler l'émotion collective afin d'apprivoiser le croyant par l'éblouissement des sens. L'art qui surgira ainsi est éminemment dramatique, opposant à la clarté et à la rationalité de la Renaissance un irréductible dynamisme, se délectant de lignes courbes et obliques, de torsions spectaculaires, de jeux théâtraux et de tout ce qui peut provoquer la surprise et l'admiration. Le corollaire de cet esprit est le concept **d'œuvre d'art totale**, où les différentes spécialités se conjuguent pour obtenir un effet global et où la richesse des matériaux, utilisés ou simulés, alliée aux prouesses techniques de la réalisation jouent un rôle fondamental. Le Baroque restera, pour la postérité, l'art de la mise en scène.

S'étendant à des zones immenses qui englobent, en plus de l'Europe, certaines régions de l'Orient et une grande partie du continent américain, le Baroque abandonne ses liens initiaux avec la Contre-Réforme. Il se convertit rapidement en un art de masse, apte à susciter l'émotion et à fournir un appui imagé à un discours idéologique, d'où son rapide succès, et sa diversité.

Plus que d'un style, c'est probablement d'un goût que nous devrions parler. Ce goût s'exprime



Andrea Pozzo (1642-1709),
Le Triomphe de saint Ignace.
 Église Saint-Ignace, Rome.
 © Alinari - Giraudon.

en des tonalités diverses selon le terrain où il s'insère, allant de l'exubérance au classicisme, de l'émotion à la raison, tout en gardant une forme solennelle et imposante. C'est grâce à cette adaptabilité que les variantes nationales, et même régionales, prolifèrent. Dans bien des cas, elles prendront le pas sur la matrice italienne ; il suffit de rappeler **Rubens**, **Velázquez** ou **Rembrandt**. Peu à peu, l'Italie va perdre sa place de centre décisionnel de l'art européen qui, à la fin de cette période, se déplacera discrètement en France.

Après les fastes des règnes de François I^{er} et Henri II, les guerres de Religion avaient donné un coup d'arrêt au développement artistique en France. Malgré la relance de la construction sous Henri IV, et l'ébauche d'un art de Cour sous le règne de Louis XIII, il faudra attendre les années 1660 pour voir l'esprit créateur renaître. Louis XIV, transportant sa Cour à Versailles, y attire les meilleurs représentants de tous les arts. Pendant trente ans, le chantier de Versailles va drainer les plus grands talents jusqu'à ce qu'il symbolise, à la fin du siècle, la grandeur de l'art monarchique, et qu'il soit imité par tous les princes du XVIII^e siècle ; ce qui vaudra à l'art français un rayonnement universel.



Vue de la *place Saint-Pierre* à Rome. La colonnade par Le BERNINI.
 (1598-1680) © Bertinetti/Rapho.

Rome triomphante



Giacomo DELLA PORTA (vers 1540-1602).
Façade de l'église du Gesù à Rome.
 © Scala.



Coupole de la chapelle *Saint-André-au-Quirinal*, Rome.
 © Serge Chirol.

La gigantesque réforme urbanistique de la ville de Rome (pour la plus grande gloire de Dieu et de l'Église) que les papes Clément VIII et Paul V entreprennent à la fin du XVI^e siècle et au début du siècle suivant, et que leurs successeurs continueront sur le thème de la Rome triomphante, constitue une affirmation de puissance de la part du catholicisme. C'est surtout le noyau dynamiseur d'une expression esthétique placée au service de l'exaltation de la foi et de l'autorité spirituelle des pontifes. Il ne s'agit plus d'actions isolées, mais d'une rénovation complète de l'aspect de la ville où l'on prétend faire fonctionner l'architecture comme une rhétorique visuelle, proclamant, comme jamais auparavant, sa force et sa capacité d'intégration des autres arts.

Le premier jalon posé par l'architecture baroque est l'église du Gesù*, à Rome. Édifiée de 1568 à 1577 par **Giacomo Della Porta** et l'architecte théoricien **Vignole**, pour l'ordre des Jésuites, elle aura un retentissement considérable sur l'architecture religieuse du XVII^e siècle. Appliquant les principes liturgiques de la Contre-Réforme, dont la Compagnie de Jésus est le porte-drapeau, cette église permet de rassembler les fidèles dans une nef unique, où ils sont associés plus intimement au déroulement du culte. Si la façade, à deux étages d'ordres et consoles latérales à l'étage supérieur, n'a pas encore l'animation du Baroque, l'espace intérieur appelle déjà à la décoration abondante et dynamique qu'il recevra au siècle suivant.

Après cet essai précoce, la création d'une architecture baroque se fera autour de la *basilique Saint-Pierre* de Rome dont les différentes campagnes architecturales et décoratives se poursuivront tout au long du XVII^e siècle. L'église en forme de croix grecque conçue par **Bramante** et **Michel-Ange** devient, après 1603, une basilique grâce à la juxtaposition d'une nef grandiose et d'une nouvelle façade projetées par **Carlo Maderno**, sous l'influence de l'église du Gesù. Celle-ci est allongée, mais garde sa hauteur, ce qui a pour conséquence de masquer partiellement la nouvelle et somptueuse coupole du transept. L'effet théâtral du large escalier à trois niveaux conduisant aux cinq portails d'entrée est accentué par le jeu de clair-obscur qui surprend en entrant dans la basilique.

À la suite de Saint-Pierre, de nombreux édifices s'élèvent, ou se rénovent, dans lesquels le Baroque éclôt peu à peu. Dans les *églises Santa Maria della Vittoria* et *Sant'Andrea della Valle*, de **Maderno** comme dans la *chapelle de l'église Saint-Sylvestre-au-Quirinal*, avec les sculptures d'**Alessandro Algardi**, la décoration acquiert, petit à petit, une fonction à ce point prépondérante qu'elle finit par masquer la structure architecturale.

Cortone, le Bernin, Borromini

Les mêmes transformations s'effectuent dans les résidences (villas et palais) érigées pour les grandes familles, dont beaucoup verront quelques-uns de leurs fils s'asseoir sur le trône pontifical : tel est le cas de la *villa Doria-Pamphili* d'**Algardi**, et de la *villa Falconieri* de **Borromini**, toutes deux dans les environs de Rome, ou du *palais Barberini*, au centre de la ville, dessiné par Maderno, mais auquel ont aussi collaboré le **Bernin** et **Borromini**. En fait, le **Bernin**, **Borromini** et **Pierre de Cortone** sont les véritables protagonistes de la phase de maturité du style.

À **Pierre de Cortone** (1596-1669), le plus classique du groupe, on doit l'église des *Saints-Luc-et-Martine*, où il a placé son propre tombeau, et celle de *Santa Maria della Pace*. Il exploite, dans ces deux monuments, les relations entre les différentes parties de l'édifice. Dans le premier cas, la façade convexe semble une habile transition vers la coupole ; dans le deuxième, un narthex avec portail inspiré du *Tempietto* de Bramante fait saillie devant une façade concave formant deux ailes.

Les premières églises baroques sont, en règle générale, de dimensions modestes et paraissent fonctionner comme des modèles expérimentaux pour l'élaboration des plans et des élévations. La minuscule église de *Saint-André-au-Quirinal**, chef-d'œuvre du **Bernin**, dont la nef a la forme d'une ellipse surmontée d'une coupole, en est un exemple. Un petit narthex précède la façade, traitée comme un imposant arc de triomphe qui prépare à l'effet de surprise ressenti lorsqu'on pénètre à l'intérieur. Toutefois, le travail à grande échelle séduit davantage cet artiste, à la fois architecte et sculpteur. Le chantier de Saint-Pierre est un ouvrage à sa mesure. Il conçoit d'abord le *baldaquin de bronze** qui surmonte le maître-autel. Ses colonnes torsées de 29 m de haut deviennent dès lors un motif récurrent de l'art baroque. À l'intérieur même du Vatican, il construit l'escalier d'honneur, *la Scala Regia*, véritable prodige de conception par l'audacieuse perspective ascendante des colonnes. On lui doit surtout l'agencement de la *place* de la basilique* (p. 151) immense enceinte elliptique, cernée par une quadruple enfilade de 284 colonnes et 88 pilastres, que l'artiste conçoit comme une évocation des bras maternels de l'Église recevant la foule des fidèles.

Mais plus encore que le Bernin, c'est **Borromini** qui met en évidence, dans son architecture religieuse, ce qui caractérise la tension et l'originalité du Baroque. Dans les églises *Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines*, *Saint-Yves-de-la-Sapience* ou *Sainte-Agnès**, il cherche à obtenir, aussi bien dans les plans que dans les élévations, un effet de dynamisme maximal. Le jeu incessant entre les surfaces concaves et les surfaces convexes et les complexes exercices géométriques témoignent d'une remarquable fantaisie et d'une recherche continuelle des formes originales.



Le BERNIN (1598-1680), *Baldaqin* de bronze du maître autel de la basilique Saint-Pierre, Rome.
© Scala.



BORROMINI (1599-1667).
Façade de l'église *Sainte-Agnès* sur la place Navone, Rome (1657).
© Nimatallah/Luisa Ricciarni Milan.



Baldassare LONGHENA
(1598-1682), église
Santa Maria della Salute
(1631), Venise.
© Dagli Orti.



Le BERNIN (1598-1680). **Balcon** de la chapelle Cornaro,
église Santa Maria della Vittoria, Rome.
© Scala.

Ces édifices, et bien d'autres, sont les points forts des grands travaux d'urbanisme qui veulent recréer la splendeur de l'époque impériale et qui imprimeront à la zone monumentale de la ville le caractère baroque qu'elle conserve encore aujourd'hui. On redessine des voies pour joindre la *piazza del Popolo* au Capitole et au Quirinal ; on crée de nouvelles places, comme l'étonnante *piazza di Spagna*, avec son escalier monumental et sa fontaine de la *Barcaccia* et la *piazza Navona*, sur l'emplacement d'un ancien hippodrome. Avec les obélisques, les fontaines sont les principaux motifs d'ornementation de la ville, et les plus grands artistes y collaborent : le **Bernin** à la *fontaine des Quatre Fleuves* ou **Nicola Salvi** à la *fontaine de Trevi* (1732).

C'est le Bernin qui produit la sculpture la plus importante de cette période, en utilisant le dynamisme des formes au profit d'une ouverture, d'une expansion de l'objet vers le monde extérieur. Ainsi, son *David* (1625) en marbre, au corps tendu en une violente torsion et au visage fortement expressionniste, constitue un sommet de l'esprit combatif qui caractérisait l'art baroque. Dans la chaire de Saint-Pierre* (p. 148), le trône en bronze, le marbre et le vitrail s'allient pour construire, dans un véritable spectacle de lumière et de couleurs, l'apothéose de la monarchie pontificale. Mais le Bernin restera surtout pour la postérité le sculpteur de l'expression



Le CARAVAGE (1573-1610),
Vocation de saint Matthieu,
 église Saint-Louis-des-Français à Rome.
 © Scala.

baroque des sentiments grâce à son chef-d'œuvre, *l'Extase de sainte Thérèse** (1652), dans la chapelle Cornaro* de l'église Santa Maria della Vittoria à Rome (p. 168).

L'Italie baroque

Rome se veut un modèle, elle l'est. Lecce, par exemple, dans le royaume de Naples, sera repensée selon les canons du goût nouveau par les vice-rois espagnols (les Espagnols occupent le Sud de l'Italie de 1734 à 1806), avec une somptuosité telle qu'on l'appellera « la Florence du Baroque ». À Venise, **Baldassare Longhena** construit l'*église Santa Maria della Salute** (1631), au plan octogonal entouré d'un déambulatoire et couverte d'une puissante coupole appuyée sur de très élégantes ailettes, qui confèrent à cet édifice un aspect sculptural très original. Ce sera pourtant Turin la ville la plus représentative de cette période grâce à l'ensemble d'édifices projetés par **Guarino Guarini**.



Annibale CARRACHE (1560-1609), *La Pietà*,
Galerie nationale, Parme.
© Scala.

Dans ce tableau, dont le registre inférieur contraste, dans sa douleur intériorisée, avec l'exubérance du « triomphe de la croix » mis en scène dans la partie supérieure, Annibale Carrache nous montre son talent à développer en même temps un langage théâtral dérivé de Michel-Ange, et un sens plus intime lié à l'art vénitien.

Guarini, moine de l'ordre des Théatins, architecte, philosophe et mathématicien, développe son œuvre à partir des édifices de Borromini, mais son extraordinaire imagination créatrice élève à un degré de complexité difficilement dépassable la fantaisie plastique du maître romain. L'église de *San Lorenzo* (1668) combine, dans son plan, le carré et l'octogone et dispose de deux coupoles, l'une sur la nef, l'autre sur le chœur. La première, qui n'est pas sans rappeler l'architecture islamique, dessine à l'intérieur une étoile à huit points dans laquelle la lumière produit de surprenants effets. La coupole de la *chapelle du Saint-Suaire*, dans la cathédrale, fait preuve d'une invention plus extraordinaire encore, avec sa masse architecturale circulaire qui semble complètement déstructurée par la prolifération extraordinaire des ouvertures de toutes formes qui la perforent. La même radicale plasticité se retrouve dans le *palais Carignano*, dont le plan au sol est en forme de H, entièrement construit en brique, et dans lequel les façades ondulantes se conjuguent aux rythmes également sinueux des encadrements des portes et fenêtres.

La « révolution » du Caravage

En peinture, la « révolution » vient du **Caravage**. Il fait son apprentissage en Lombardie, mais c'est à l'église *Saint-Louis-des-Français* à Rome qu'il laisse un ensemble impressionnant de toiles sur la vie de *saint Matthieu** (p. 155), qui inaugure le nouveau style. Il s'agit de compositions monumentales où les épisodes religieux sont racontés comme des événements contemporains vécus par des gens du peuple, avec un réalisme si révolutionnaire qu'il heurte souvent ses commanditaires. La force de ses peintures vient autant de ses compositions hardies que du jeu très novateur des ombres et des lumières, renforcé par une coloration à la fois douce et chaude qui inaugure les nouvelles voies d'expression qui seront le luminisme et le ténébrisme. Parmi les caravagistes italiens, on peut citer **Artémise Gentileschi**, auteur d'une célèbre *Judith**.

Mais tous les peintres ne suivent pas la voie ouverte par le Caravage. Son contemporain, le Bolognais **Annibale Carrache*** a laissé de nombreuses œuvres, dont le plafond de la *galerie d'Hercule du palais Farnèse* à Rome, inspiré par l'œuvre de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, qui reste la source de toute la peinture mythologique du XVII^e siècle. La conception de cette fresque, qui représente en couleurs fraîches et joyeuses les histoires des dieux et des déesses, provoque un effet d'illusion tout à fait vertigineux, par l'imbrication de plusieurs perspectives. Pourtant, dans ses autres œuvres, comme la *Pietà** ou le *Paysage avec la fuite en Égypte*, il montre une connaissance profonde de l'art du Corrège et des grands Vénitiens, dont il teinte les leçons d'un naturalisme qui fera de lui l'initiateur du paysage classique.



Guido RENI (1575-1642),
Atalante et Hippomène.
Musée du Capodimonte, Naples.
© Scala.

Grâce à la synthèse d'Annibale Carrache à partir des différentes tendances qui l'ont précédé, se développent deux voies d'expression (alternatives ou complémentaires) que les peintres des générations suivantes exploiteront. **Guido Reni**^{*}, établi à Bologne, atteindra à un classicisme délibéré et rigoureux, plongeant ses racines dans l'art de Raphaël, mais il utilisera dans des œuvres comme *Saint Sébastien*^{*} (p. 150), *L'Aurore* ou *Le Massacre des Innocents*, un coloris dramatique et brillant qui crée une émotion particulière. Quant au goût pour l'illusion, particulièrement adapté à la distorsion de l'espace architectural, il trouve son maître dans la personne du père jésuite **Andrea Pozzo**. Auteur d'un très important traité sur la perspective dans la peinture et l'architecture, qui diffusera dans toute la chrétienté des modèles d'églises et d'autels, et des schémas de composition en trompe-l'œil, Pozzo peint sur la voûte de la nef de l'église *Saint-Ignace*^{*} (p. 151), à Rome, la gloire du fondateur de l'ordre des Jésuites. Cette très vaste composition aérienne, où les personnages flottent entre des architectures en perspective dans une apothéose, est à l'origine d'une mode internationale qui se prolongera jusqu'au Rococo.

La gravité et la majesté sont les traits essentiels du Baroque romain, auquel il revient d'exprimer la grandeur de la Ville éternelle, siège de la papauté et d'une foi aux ambitions universelles. À mesure que ce goût s'étend à l'Europe et, au-delà, à l'Amérique et à l'Orient, d'autres contenus s'ajouteront à l'essence religieuse initiale ; mais la richesse et la majesté demeurent toutefois les principaux attributs de l'art baroque.



Artémise GENTILESCHI (1597-1651),
Judith et Holopherne,
Galerie des Offices, Florence.
© Alinari/Giraudon.

L'opposition Baroque/Classicisme : une réalité ?



Église des Invalides dont le dôme fut édifié par HARDOUIN-MANSART. Paris.
© Arterphot/De Kerland.



Colonnade du Louvre par Claude PERRAULT. Paris.
© Photo R.M.N. - C. Rose.

La France, qui avait été la première à suivre l'Italie dans ses recherches artistiques de la Renaissance et du Maniérisme, n'adoptera pas le Baroque sans de nombreuses réticences, et développera parallèlement un art qui correspond parfaitement à ses aspirations profondes : le Classicisme. Son objectif est d'exprimer la grandeur du pouvoir royal et, à ce titre, il écarte la fantaisie et l'émotion du Baroque italien pour trouver son inspiration dans les grands maîtres du XVI^e siècle et de l'Antiquité.

Au prestige de la ligne courbe, s'oppose ainsi un style monumental fondé sur les lignes droites, horizontales et verticales, sur l'équilibre, la clarté et la rationalité. Il s'agit d'un art officiel, placé sous le signe de la couronne qui y trouve un moyen d'exaltation efficace. En tant que tel, cet art se rapproche de l'univers grandiloquent du Baroque, en faisant appel, non plus à l'émotion, mais à la raison, pour obtenir la même glorification d'un symbole.

Du reste, le Baroque d'inspiration italienne fait son apparition dans l'architecture française, bien que discrètement, dans des œuvres comme les églises parisiennes de *Saint-Paul – Saint-Louis* (1627) de **É. Martellange**, et du *Val-de-Grâce** (p. 150) de **F. Mansart** (1598-1666), ou encore le *collège des Quatre-Nations*, aujourd'hui Institut de France, de **Le Vau** (1612-1670). Cependant, les architectes évoluent en très peu de temps vers le Classicisme, dont les règles sont élaborées par les académies d'art que le ministre Colbert développe à partir de 1661. À Paris, les monuments les plus représentatifs de cette tendance classique sont *l'hôtel des Invalides* de **L. Bruant**, gigantesque construction au plan quadrillé, prolongé par une église* imposante, ainsi que la *façade du Louvre**. Pour celle-ci, Louis XIV avait fait venir en France le Bernin, mais il en avait successivement refusé les deux projets avant de la confier à **Claude Perrault**, **D'Orbay** et **Le Vau**. Magnifique colonnade entre deux corps de bâtiment en saillie, d'une austère rigueur, elle est le modèle des futures constructions néoclassiques. Le grand monument du Classicisme français reste cependant le *château de Versailles** (p. 166), autant par la rigueur extrême de son architecture que par la perfection de son jardin « à la française » dessiné par **Le Nôtre** et décoré de statues et de multiples constructions.

Parallèlement, des travaux d'urbanisme sont entrepris et donnent à Paris un aspect plus moderne : la *place des Victoires* (1673), de forme circulaire, l'actuelle *place Vendôme*, « places royales » centrées autour d'une statue équestre ou pédestre

du roi, les portes *Saint-Denis* et *Saint-Martin*, prévues pour orner les grands boulevards qui furent percés par Colbert à la place des anciens remparts de Paris.

La sculpture classique

C'est aussi l'élégance et l'harmonie classiques qui caractérisent la sculpture de cette époque, dont **François Girardon** et **Antoine Coysevox** (1640-1720) sont les meilleurs représentants. Au premier, on doit le magnifique groupe d'*Apollon servi par les nymphes** dans la grotte de Thétis à Versailles ou le *tombeau de Richelieu* qui offre une version très française des tombeaux des papes du Bernin. Coysevox, lui, se spécialise surtout dans les bustes-portraits, à la fois dynamiques et solennels, des grands du royaume. D'autres artistes préfèrent malgré tout les orientations d'un Baroque dans la lignée du Bernin, emphatique et plastique. Parmi eux, **Pierre Puget** développe un expressionnisme pathétique dans des œuvres comme *Persée délivrant Andromède** (p. 149), *Milon de Crotone*, symbole de la force devenue inutile, et même dans ses *Atlantes* pour l'hôtel de ville de Toulon.

La peinture

Nombreux sont les peintres qui expriment une sensibilité réellement baroque, traduite par un profond intérêt pour les scènes de vie familiale ou champêtre convenant particulièrement aux recherches sur les effets lumineux. **Les frères Le Nain**, **Antoine** (1588-1648), **Louis** (1593-1648) et **Mathieu** (vers 1607-1677) composent des scènes silencieuses baignées d'une couleur douce et poétique dont la vie paysanne constitue le thème principal, comme *La Charrette* ou *Le Repas des paysans*. Plus proche du caravagisme, **Georges de La Tour** utilise la lumière d'une lampe ou d'une chandelle, comme dans *Saint Joseph charpentier**, pour projeter des ombres épaisses autour des silhouettes.

La tendance classique de la peinture française se manifeste plus tard et son premier représentant est **Nicolas Poussin**. Totalement étranger aux éclairages caravagesques, Poussin distribue au contraire la lumière dans ses tableaux de manière égale, à la façon des peintures de la Renaissance. Ses œuvres religieuses ou mythologiques, comme *Orphée et Eurydice** (p. 160), dans lesquelles le paysage d'Italie (où il a passé la plus grande partie de sa vie) est parsemé de ruines évocatrices, acquièrent par moments une puissance remarquable. Mais c'est dans le portrait que le Classicisme français s'exprime le mieux. **Philippe de Champaigne** (1602-1674) met en scène sa fille avec la supérieure du couvent de Port-Royal, dans son fameux *Ex-voto*, et réalise un très beau *Portrait du cardinal de Richelieu*. **Charles Le Brun** (1619-1690) avec l'*Entrée du chancelier Séguier*, ou **Rigaud** avec le *Portrait de Louis XIV* sont à l'origine de la diffusion dans toute l'Europe du portrait « à la française ».



François GIRARDON (1628-1715), la grotte de Thétis, *Apollon servi par les nymphes*. Versailles. © Hubert Josse.



Georges DE LA TOUR (vers 1593-1652), *Saint Joseph charpentier*. Musée du Louvre, Paris. © Dagli Orti.



Nicolas POUSSIN (1594-1665),
Paysage avec Orphée et Eurydice.
Musée du Louvre, Paris.
© Dagli Orti.



Façade de l'« Obradoiro » de la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne. © Everts/Rapho.

L'Espagne et le Portugal

Contrairement à la France, la péninsule Ibérique, où l'absolutisme monarchique s'allie au mysticisme religieux, embrasse sans hésitation le Baroque, qui s'exprime dès le début dans de somptueux retables, décorés de niches et de plusieurs ordres de colonnes. On le trouve représenté dans les églises de *Vinaroz* (Espagne) de **J.-B. Vines** et de *Montbuy* (Espagne) de **P. Rupin** et **P. Sorell**, étapes d'une démarche qui atteint son apogée avec la magnifique façade de l'*Obradoiro* de la cathédrale *Saint-Jacques-de-Compostelle** (1738), réalisée par **F. Casasy Novoa**. Des essais de compositions verticales, où toute la façade semble s'élancer vers le ciel, apparaissent également à la *cathédrale de Valence* de l'Allemand **Conrad Rudolf**. C'est en fait la surcharge ornementale qui caractérise le Baroque espagnol, comme en témoigne la *sacristie de la Chartreuse de Grenade*. Exporté par les Espagnols, le Baroque gagne également l'Amérique latine où l'on constate un processus original de métissage avec l'art indigène, en particulier dans des monuments religieux comme l'*église San Francisco de La Paz* (Bolivie) ou l'*église San Francisco** d'Acatepec de Puebla (Mexique).

Cependant, les orientations artistiques changent en Espagne avec l'arrivée des Bourbons sur le trône. S'instaure alors un Classicisme « à la française », c'est-à-dire plongeant ses racines dans la Renaissance italienne, comme le montre de façon éclatante le *Palais royal de Madrid* (1737).



Façade de l'église *San Francisco* d'Acatepec, Mexique.
© Dagli Orti.



Façade de la basilique du *palais-convent de Mafra*, Portugal.
© Gérard Sioen/Rapho.

Au Portugal, le Baroque se manifeste d'abord dans les arts décoratifs, entre autres dans les retables en bois doré (*talha*) et dans les décors en céramique bleue (*azulejos*). L'adhésion complète est marquée en 1682 à Lisbonne par l'église *Santa Engracia* dont le plan est une adaptation baroque du Saint-Pierre de Bramante par le grand architecte **João Antunes**. À mesure que le pays s'enrichit grâce à l'or du Brésil, le Baroque s'étend, en particulier à Porto, avec les travaux de **Niccolo Nasoni**, dont l'œuvre la plus célèbre est l'église *des Clerigos*, de plan elliptique avec une façade richement décorée. D'un style différent où les souvenirs du Baroque germanique et du Baroque italien se combinent à une inspiration classique, est le gigantesque *palais-convent de Mafra**, de l'Allemand **Johanne Friedrich Ludwig**. Au Brésil, le Baroque connaît une période très brillante, tout particulièrement dans la création de retables, comme dans l'église de *São Bento* à Rio de Janeiro.

À cette époque, le bois doré et polychrome est le support privilégié de la sculpture dans la péninsule Ibérique. Cette technique produit en Espagne des œuvres particulièrement pathétiques, comme la *Pietà* de **Gregorio Hernandez** et la *Madeleine pénitente* de **Alonso Cano**. Au Portugal, la *Mater Dolorosa** (1685) du frère **Cipriano da Cruz** porte l'expression dramatique à son paroxysme.



Cipriano da Cruz, *Mater Dolorosa*, musée de Machado de Castro, Coimbra, Portugal.
© Archives nationales de photographies, Lisbonne.



Diego VELÁZQUEZ (1599-1660), *Les Ménines*.
Musée du Prado, Madrid.
© Dagli Orti.



Bartolomé Esteban MURILLO (1618-1682),
L'Immaculée Conception. Musée du Prado, Madrid.
© Dagli Orti.

La peinture espagnole de cette période est marquée par un fort réalisme et de très nets contrastes lumineux, inspirés du Caravage. On voit apparaître le nouveau style dès la première moitié du XVI^e siècle, dans les tableaux de **José de Ribera** (vers 1591-1652), le *Pied-Bot* ou *Saint André*. D'autres suivront cet exemple, comme **Francisco de Zurbarán** (1598-1664), éminent portraitiste et maître du clair-obscur, à qui l'on doit des œuvres telles que *Sainte Casilda* ou *La Sainte Famille*. C'est cependant **Diego Velázquez** qui reste le meilleur représentant de la peinture espagnole du XVII^e siècle. Ses œuvres sont d'une variété raffinée : intimiste avec la *Vénus au miroir*, caravagesque dans la *Vieille Femme faisant frire des œufs*, populaire dans le *Bouffon Sébastien de Mora*, somptueux avec le *Prince Balthazar à cheval* et ambigu dans son chef-d'œuvre *Les Ménines** où le réalisme côtoie l'illusion. À la génération suivante, **Bartolomé Esteban Murillo**, dont le succès sera éclatant auprès de ses contemporains, imprègne ses toiles d'une tendresse poétique et simple, comme dans *L'Immaculée Conception** ou *La Vendeuse de fruits*.

Les pays de l'Europe du Nord et du Centre

En Europe centrale, la guerre de Trente Ans retarde jusqu'à la deuxième moitié du XVII^e siècle



Église Saint-Charles-Borromée, Vienne, Autriche.
© Pix.

l'extension du Baroque. Mais au cours de la période suivante, et spécialement entre 1680 et 1750, l'architecture italienne trouve ici un accueil enthousiaste, et donne naissance à un goût somptueux qui va se fondre, par la suite, avec le Rococo. Une première génération d'Italiens et de Français diffuse la nouvelle esthétique ; ainsi **Francesco Caratti**, architecte de l'imposant *palais Cernin* à Prague (1677), dont les piliers aux pierres taillées en pointe de diamant confèrent une étonnante monumentalité. Viendra ensuite une génération d'artistes locaux, dont la personnalité la plus marquante est l'Autrichien **Johann Bernhard Fischer von Erlach** (1656-1723). Son long séjour en Italie marque la plupart de ses œuvres, comme l'*église Saint-Charles-Borromée** à Vienne, construite sur un plan elliptique. Mais il sait aussi réutiliser les principes du plus pur classicisme français, notamment dans l'architecture du *château de Schönbrunn** à Vienne, fortement influencé par Versailles. Plus exubérant, **Johann Lukas von Hildebrandt** (1668-1745) manifeste dans le palais du Belvédère à Vienne (spécialement au Belvédère supérieur), une maîtrise de l'articulation des volumes qui allie le plan d'inspiration française à une richesse plastique à l'italienne.

Plus au nord, en Suède et au Danemark, se développe également une architecture de Cour dont l'un des meilleurs exemples est le *Palais royal de Stockholm* (1688) de **Nicodème Tessin**, librement inspiré du projet du Bernin pour le Louvre.

La Russie, quant à elle, s'ouvre au Baroque et à la culture occidentale avec la naissance du XVIII^e siècle. Dans la nouvelle capitale, Saint-Petersbourg, dont les plans ont été dessinés par le Français **Alexandre Leblond**, s'élèvent de magnifiques constructions, mélange de Baroque italien, de Classicisme français et d'originalité russe. Mais c'est surtout grâce à l'architecte italien **Bartolomeo Francesco Rastrelli** (1700-1771) que le Baroque connaît sa période la plus éclatante à Saint-Petersbourg : la *cathédrale de Smolny*, le *palais d'Hiver** ou celui de *Tsarskoïe Selo* font preuve d'un sens extraordinaire de la mise en scène architecturale.

En Angleterre, plus d'un facteur s'oppose à la pénétration de l'art baroque : l'opposition déterminée à Rome et aux influences « papistes », la réticence à accepter une monarchie absolue et le tempérament anglais lui-même. Si cette tendance n'est pas totalement absente, comme le prouvent les églises construites par **Nicholas Hawksmoor** (1661-1736), on trouve plutôt un classicisme à la française, fortement coloré de pittoresque anglais. C'est dans ce style, qui combine plusieurs influences, que travaille **Christopher Wren** (1632-1723). Londres ayant été ravagée par un gigantesque incendie en 1666, il dessine les plans de la cité, inspirés des urbanismes en vogue sur le continent et construit la gigantesque *cathédrale Saint-Paul*.



Johann Bernhard FISCHER VON ERLACH. *Château de Schönbrunn* (1695), Vienne, Autriche. © J. Ch. Pratt, D. Pries - DIAF.



Bartolomeo Francesco RASTRELLI (1675-1744) *Façade du palais d'Hiver* à Saint-Petersbourg, Russie. © Rapho.



Antoine VAN DYCK (1599-1641), *Charles II d'Angleterre*. Musée du Louvre, Paris. © Dagli Orti.



Peter LELY, (1618-1680) *Deux Femmes de la famille Lake*.
Tate Gallery, Londres.
© e. t. archive.



Maison des corporations sur la Grand'Place de Bruxelles.
© Wojtek Buss/Rapho.

Au contraire, en Flandre catholique, le Baroque méridional s'implante rapidement, favorisé par l'union politique avec l'Espagne et par l'action des jésuites qui l'ont diffusé en même temps que la Contre-Réforme. Mais comme toujours dans ces régions, les nouvelles tendances ne sont adoptées qu'au prix d'une synthèse avec la tradition gothique, encore vivace au XVII^e siècle. Les monuments les plus brillants de cette évolution sont l'*église Saint-Charles-Borromée*, à Anvers, par les frères jésuites **Aiguillon** et **Huysens**, et surtout l'*église Saint-Michel de Louvain*, par le père **Guillaume Van Hees** (1601-1690), dans laquelle la force des structures s'allie harmonieusement avec le dynamisme du décor. Quant à la *Grand'Place de Bruxelles**, reconstruite après 1695, elle maintient la verticalité gothique et la décoration flamboyante qu'elle unit avec une joyeuse fantaisie à des éléments italianisants.

Dans la peinture transparaissent une joie et une tranquillité d'esprit nées de la prospérité et de l'ambiance culturelles, favorisées par le commerce. On trouve cette atmosphère chez le plus célèbre des peintres européens de cette époque, **Pierre Paul Rubens** (1577-1640)* (p. 172). Chez lui, la force, l'exubérance et la sensualité, servies par un coloris très puissant, s'allient à un profond sentiment religieux qui s'exprime magnifiquement dans des toiles comme *L'Érection de la croix* et *L'Adoration des Mages*.

Son disciple, **Antoine Van Dyck**, passe une grande partie de sa vie en Angleterre mais tire profit d'un voyage en Italie qui lui permet de connaître les peintres vénitiens. Il en garde une palette extrêmement fine qui en fait un spécialiste du portrait, comme on peut l'observer dans les tableaux de nombreuses personnalités de la cour d'Angleterre,



Frans HALS (vers 1580-1666), *Banquet des officiers de Saint-Georges*.
Frans Hals Museum, Haarlem, Pays-Bas.
© Lessing/Magnum.

en particulier Charles I^{er}* (p. 163). Son successeur, **Peter Lely***, continuera cette tradition du portrait anglais auquel il ajoute une sensualité qui manquait à l'œuvre de son maître et qui trouvera son épanouissement aux XVIII^e et XIX^e siècles.

La société hollandaise trouve un de ses meilleurs chroniqueurs en la personne de **Frans Hals**, dont les œuvres laissent transparaître un humour et un hédonisme qui lui sont propres. Il s'agit souvent de portraits d'individus ou de groupes peints avec réalisme, saisis dans la spontanéité de l'instant, parfois dans un grand désordre apparent, comme le *Banquet des officiers**, parfois avec une sobriété qui accuse le regard critique de l'auteur, comme les *Régentes de l'hospice de vieillards*. Autre grande figure de la peinture hollandaise, **Johannes Vermeer** marie admirablement la richesse de la lumière à une radicale sobriété dans l'attitude des personnages, telle *La Jeune Fille lisant une lettre devant une fenêtre ouverte**.

Peintre et graveur, **Rembrandt Harmensz Van Rijn** (1606-1669)* (p. 170), comme tout génie, ne se limite pas à un style. Si le jeu très dense des clairs-obscurs et l'extraordinaire palette, à la fois chaude et sombre, le rattachent au monde baroque, il développe dans ses toiles une richesse formelle, une puissance de synthèse et un art de saisir la psychologie des personnages totalement originaux et qui ne seront repris dans l'art occidental qu'à la fin du XIX^e siècle. Trois grands portraits collectifs jalonnent sa carrière : *La Leçon d'anatomie* (1632), qui le fait connaître ; *La Ronde de nuit* (1642), qui marque un changement dans sa façon de peindre, désormais plus sombre et intériorisée ; et enfin *Les Syndics des drapiers* (1662) qu'il peint à la fin de sa vie, au moment de la mort de sa dernière compagne.



Johannes VERMEER dit VERMEER DE DELFT (1632-1675),
Jeune Fille lisant une lettre devant une fenêtre ouverte (1658).
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen.
© Artophot/Artothek.

Le château de Versailles

LOUIS LE VAU (1612-1670) et JULES HARDOUIN-MANSART (1646-1708)



À l'origine, Louis XIII se fait aménager un pavillon de chasse au milieu de la forêt. Dès sa prise de pouvoir en 1661, Louis XIV fait appel, pour embellir le château, à l'équipe qui avait créé la fastueuse résidence de Fouquet à Vaux-le-Vicomte. L'architecte **Le Vau** reprend les façades et agrandit le château. **Le Nôtre** dessine les jardins. Le peintre **Le Brun** coordonne les programmes de peinture et de décoration.

Après ses premières victoires militaires, Louis XIV transforme Versailles en véritable résidence à partir de 1668. Le Vau, relayé par D'Orbay, enveloppe l'ancien château sur trois côtés.

Ayant installé à Versailles son gouvernement, le roi entreprend en 1678 une nouvelle campagne de travaux qu'il confie à **Jules Hardouin-Mansart**. Sans détruire l'œuvre de Le Vau, Mansart impose à l'ensemble du palais une régularité plus classique. La façade côté jardin devient rectiligne par le remplacement de la terrasse centrale par la galerie des Glaces. Les salons de la Guerre et de la Paix s'ouvrent aux deux extrémités. En retrait de cette façade, Mansart élève de 1679 à 1689 deux longues ailes symétriques en retour d'équerre, dites « du Nord » et « du Midi », qui reproduisent l'ordonnance du corps central tout en lui servant de repoussoir.

Style

Le château de Versailles, comme tout hôtel français, a deux façades : le côté cour et le côté jardin.

Sur la cour, le château présente la polychromie de la brique, de la pierre et de l'ardoise : le style pittoresque du temps de Louis XIII. A cette façade riant, s'oppose, côté parc, une façade majestueuse entièrement de pierre. Mansart, rejetant les saillies et décrochements propres aux effets baroques, affirme un style classique au rythme uniforme. L'horizontalité domine et la symétrie s'impose avec rigueur. Il adoucit la froideur de l'ensemble en dessinant deux rangées d'ouvertures en plein cintre, et anime le sommet de la balustrade avec quelques sculptures de trophées* et de pots à feu*.

La décoration intérieure reflète la grandeur royale. Le jeu des glaces démultiplie l'éclat et la richesse des matières : les marbres, les ors, les bronzes. L'opulence et la cohésion du moindre détail avec l'ensemble caractérisent cet « art royal ».

« L'art de Versailles », fondé sur la mesure, la clarté, l'harmonie et l'ordre, devient le modèle du classicisme français.

La volonté de soumettre la nature à l'esprit apparaît dans le jardin à la française. De vastes ensembles perspectifs équilibrés et harmonieux,



Jules HARDOUIN-MANSART. **Galerie des Glaces.**
Plafond de Ch. LE BRUN. © Dagli Orti.

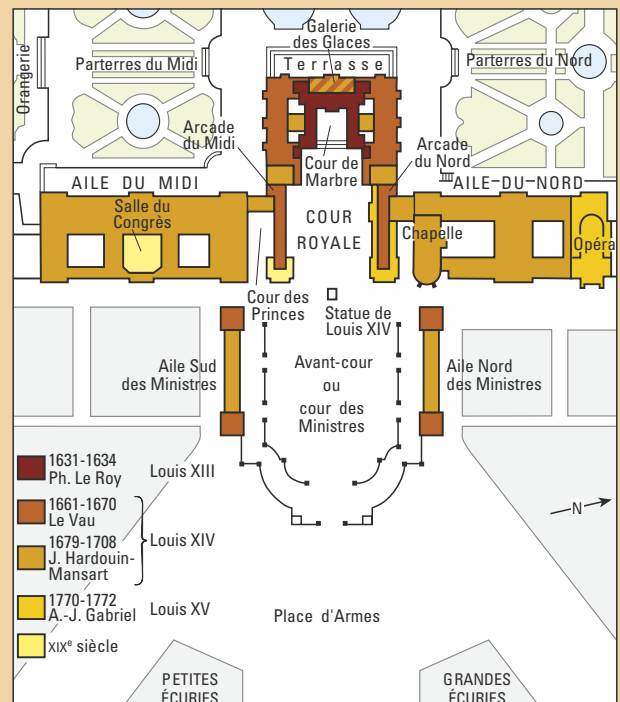
des verdure et des plans d'eau composent une mise en scène théâtrale en accord intime avec l'architecture.

Symbolique

Versailles n'est pas seulement un palais immense, il est aussi l'expression d'une pensée politique.

Versailles doit se lire comme une spectaculaire mise en scène où tout concourt à la gloire du monarque : architecture, peinture, jardins, sculpture, ornementation. Le château s'articule en deux zones situées de part et d'autre de la chambre du roi. Vers Paris à l'est, une ville regroupe les demeures des courtisans et des employés de l'administration ; du côté opposé à l'ouest, le parc s'ordonne au milieu d'une vaste forêt, terrain du loisir et de la chasse. Ce grand axe est-ouest traverse la chambre du roi, située au centre de l'immense façade de 600 m de long, orientée nord-sud. La vie du roi est ainsi assimilée au parcours du soleil qui renaît chaque matin pour apporter ses bienfaits.

Le décor de l'architecture ainsi que les sculptures du parc reprennent cette symbolique associant Apollon au Roi-Soleil. Tous les éléments se focalisent pour la mise en scène la plus impressionnante de tous les temps de l'apothéose du pouvoir royal.



Plan du château.

L'Extase de sainte Thérèse (1645-1652)

LE BERNIN (1598-1680), Rome, église Santa Maria della Vittoria



© Dagli Orti.

Située dans l'église Santa Maria della Vittoria à Rome, la chapelle Cornaro fut commanditée par Federico Cornaro, un cardinal vénitien, en souvenir de sa famille. La réalisation fut confiée au **Bernin**. Cet artiste, à la fois architecte, sculpteur, décorateur, peintre et homme de théâtre, conçut un ensemble de caractère monumental pour mettre en valeur le groupe sculpté. Dans l'espace relativement restreint de la chapelle, Le Bernin organise une véritable scène de théâtre au centre de laquelle apparaît sainte Thérèse en extase.

Description

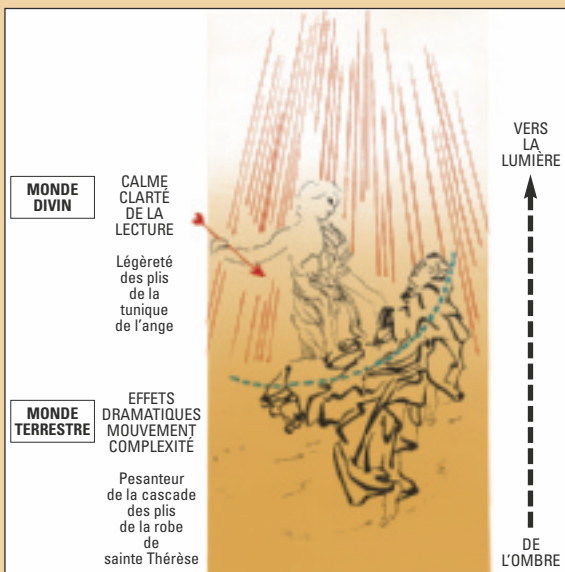
Le Bernin réalise un groupe sculpté en marbre, constitué de sainte Thérèse et de l'ange, à partir de textes de la grande mystique espagnole. Il décrit la scène de l'extase, événement rappelé lors du procès

de canonisation en 1622 : un ange s'approche de la sainte, soulève d'une main le bord de son manteau et de l'autre s'apprête à lui percer le cœur et les entrailles d'un javelot d'or à l'extrémité incandescente. « *Quand il le retira... il me laissa totalement embrasée de l'amour de Dieu* », écrivit sainte Thérèse.

Le Bernin place le groupe au-dessus de l'autel et conçoit un encadrement inspiré de l'architecture d'une façade d'église. De chaque côté, deux colonnes corinthiennes soutiennent un puissant fronton brisé.

Derrière la sculpture, des rayons en bois doré accentuent l'effet de lumière qui tombe du zénith par un oculus dissimulé.

Sur les côtés de la chapelle, des bas-reliefs de marbre blanc évoquent des loges de théâtre où



apparaissent les membres de la famille Cornaro. Ces spectateurs, plongés dans une conversation animée, observent l'extase de sainte Thérèse (voir p. 154).

Style

Artiste éminemment baroque, Le Bernin met en jeu tous les moyens plastiques pour arriver à un art total : la polychromie des marbres et du stuc peint, le mélange des matières précieuses, le savant jeu de la lumière, le contraste des lignes entre droites, courbes et contre-courbes, l'association des frontons, balustrades, colonnes et pilastres, bas-reliefs et statues, les effets de perspective permettant des angles de vision insolites. Admirateur de l'Antiquité, Le Bernin soumet le décor baroque à une réflexion rigoureuse où les effets plastiques sont utilisés les uns en fonction des autres, ce qui le distingue totalement de Borromini.

Commentaire

Le Bernin n'a laissé aucune œuvre théorique. Ses liens étroits avec la Compagnie de Jésus l'ont persuadé de travailler pour la propagation de la foi. Fidèle au programme fixé par le concile de Trente, il veut ravir les yeux et émouvoir. Il met en jeu toutes les ressources de l'art pour arriver à un effet sensuel maximum. Au même moment, les *Exercices* de saint Ignace recommandent de vivre la foi par tous les sens et à travers toute l'imagination.

Dans l'*Extase de sainte Thérèse*, la volupté est omniprésente. L'ange au sourire séducteur ressemble à un amour conquérant. Sainte Thérèse, toute frémissante, demeure presque invisible sous les plis tumultueux de son habit de nonne, son corps convulsé par un spasme de souffrance-plaisir. Le langage du Bernin réussit d'une manière inégalée à exprimer ce qui échappe au domaine du perceptible, la béatitude céleste, l'extase mystique.



Vue d'ensemble de l'autel.

© Scala.



Détail de l'ange.

© Dagli Orti.

Les Autoportraits de Rembrandt (1606-1669)



*Autoportrait à la toque
et à la chaîne d'or (1633).*

Musée du Louvre, Paris.

© Hubert Josse.

Au XVII^e siècle le portrait d'apparat baroque se répand en Europe. Cette représentation grandiloquente manque de sens pour les bourgeois hollandais. Le portrait doit refléter leur sereine prospérité en faisant preuve de réalisme dans les costumes et les expressions.

Les *Autoportraits* de Rembrandt s'inscrivent dans ce contexte. Ils constituent un champ d'expérience privilégié où l'artiste peut tester jusqu'à l'extrême limite les changements provoqués par l'âge et par les divers états d'esprit sur sa physionomie.

Description

Rembrandt réalise entre sa vingtième année et 1668, année de sa mort, près de soixante autoportraits, plus de vingt gravures* et une dizaine de dessins le représentant. Cette suite continue demeure sans équivalent dans l'histoire de l'art.

Dans ses portraits de jeunesse, Rembrandt se représente en pleine lumière, vêtu d'un riche cos-

tume qui lui donne un aspect flatteur. Il apparaît gai, brillant, la lèvre sensuelle. Il est bien le jeune peintre à la mode à qui tout réussit.

Dans son *Autoportrait* du Prado, il laisse apparaître un basculement de sa personnalité. Le mystère, le surnaturel commencent à poindre et la représentation des biens matériels tend à s'effacer. Les bijoux disparaissent, les chapeaux empanachés font place à des turbans informes. Avec l'artiste, demeurent quelques objets essentiels comme la palette et les pinceaux. Puis toute référence à l'existence matérielle s'estompe et seul son visage demeure visible au milieu des ténèbres envahissantes. On suit cette descente progressive dans la solitude à travers les derniers autoportraits. Le regard devient rêveur, il n'est plus que le reflet d'une lueur intérieure.

Dans son *Autoportrait* du musée des Offices, le peintre se met en scène sans complaisance. La vie physique s'éteint et l'œuvre gagne en approfondissement de la réalité intime.



Autoportrait. Musée du Prado, Madrid. © Dagli Orti.

Technique

Dans ces *Autoportraits*, Rembrandt utilise une palette de couleurs restreinte. Il refuse les chatoyements des vermillons et des émeraudes que l'on retrouve dans ses autres œuvres. Il s'exprime avec des bruns, des ocres et des jaunes, et cette grande économie de couleurs lui permet d'exalter avec plus d'intensité les pouvoirs expressifs de la matière picturale. Il jongle avec les empâtements* fougueux et la transparence des glacis*, et parvient ainsi à une richesse d'expression incomparable. Les glacis occupent une place primordiale dans la technique de Rembrandt. Il les pose sur des empâtements de blanc ou de gris pour donner aux zones de lumière un éclat qui émerge des tonalités foncées. Il rend les ombres également par des glacis posés sur des tonalités foncées. Cette technique donne une riche brillance à ses œuvres et une profondeur insondable aux surfaces colorées.

Il applique une peinture grasse en larges touches épaisses ou recouvre sa toile avec des frot-



Autoportrait âgé. Musée des Offices, Florence.
© Nimatallah/Artephot.

tis*. Il pose la pâte à la brosse et souvent au couteau afin d'obtenir les effets les plus puissants.

Rembrandt utilise magistralement la technique du clair-obscur. Dans sa peinture, la lumière ne donne plus l'impression d'éclairer les choses en les atteignant de l'extérieur, mais semble jaillir de l'intérieur même des objets.

Commentaire

Au fil des ans, la recherche de Rembrandt dépasse peu à peu la description extérieure pour se livrer à une introspection aiguë qui a pour but de démasquer les secrets les plus profondément cachés de l'âme. Il observe avec calme son être et analyse son parcours individuel marqué par les peines, l'incompréhension et les difficultés qui jalonnent la dernière étape de son existence. Cette ombre épaisse, dans laquelle chaque jour davantage l'artiste plonge ses toiles, attire irrémédiablement notre regard et peut résumer en soi le trajet de toute l'humanité.

L'Enlèvement des filles de Leucippe (vers 1618)

Pierre Paul RUBENS (1577-1640), pinacothèque de Munich



© Blauel/Gnam - Artothek.

Lors de son séjour en Italie entre 1600 et 1608, Rubens a assimilé les leçons des maîtres italiens. Au contact de Titien et de Véronèse, il a acquis une extraordinaire maîtrise technique. Il a rapporté d'Italie le goût des grandes toiles, ce qui changeait des productions de petites dimensions de

ses prédécesseurs flamands. Entre 1610 et 1618, l'art de Rubens subit une évolution. Dans ses œuvres le peintre se détourne de tout ce qui est accessoire pour atteindre un art monumental. Rubens a 40 ans lorsqu'il réalise l'*Enlèvement des filles de Leucippe*.

Sujet

Cette grande toile (2,09 x 2,28 m) raconte l'épisode du rapt des deux princesses Phœbé et Téléaire, filles du roi de Thessalie, par les dieux jumeaux Castor et Pollux, nés des amours de Lédà et de Zeus.

Rubens choisit de mettre en scène peu de personnages. Il renonce à l'escorte des jeunes gens comme aux servantes des filles du roi, pour ne montrer que quatre figures étroitement imbriquées avec les deux chevaux. Deux amours à peine visibles retiennent les chevaux par la bride. Rubens place ses personnages devant un fond de paysage dominé par un vaste ciel.

Composition

Tous les éléments se fondent dans un mouvement général, inscrit dans une composition circulaire où les masses s'affrontent et se répondent le long d'une grande diagonale dynamique (croquis 1). La femme, en bas à droite, semble s'opposer à l'enlèvement. Des arcs de cercles concentriques, de centre C, situé à l'extrémité de sa main droite, affirment ce mouvement de résistance. Formant un contraste, un faisceau de lignes part du centre de la toile et éclate vers le haut. Cette disposition réussit à évoquer l'appel de l'amour exprimé par l'attitude de la seconde princesse.

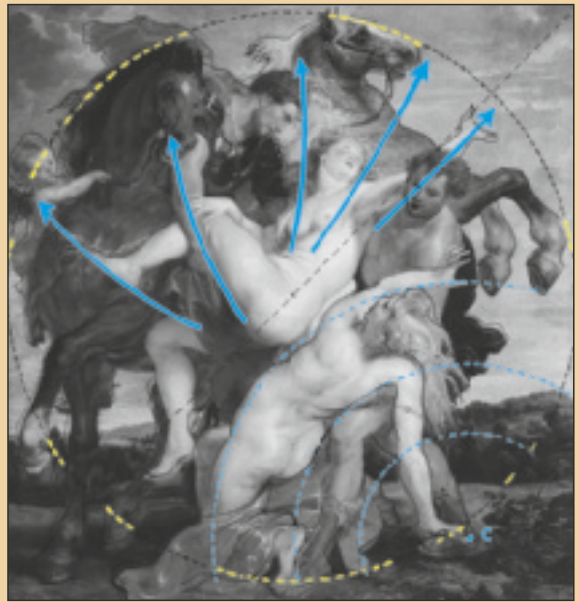
Rubens fonde sa composition sur un ensemble de courbes et de contre-courbes (croquis 2). Deux axes tournants (en rouge) se recoupent pour relier les différents personnages et ne plus constituer qu'un seul mouvement continu d'esprit typiquement baroque. Tous les autres éléments du tableau s'enchaînent selon ce même principe de courbe en S et créent un parcours ininterrompu.

Pour accentuer l'effet d'enlèvement, Rubens choisit de placer la ligne d'horizon très bas.

L'art du nu

Rubens s'affirme comme le peintre du nu féminin. Il reprend ce sujet dans de nombreuses œuvres. Les corps des deux princesses, à la nudité épanouie, s'offrent à notre regard. Leurs couleurs chaudes aux tonalités nacrées accentuent cette force sensuelle. Les couleurs sombres des deux hommes, ainsi que celles des chevaux cabrés, font ressortir la fraîcheur du teint des deux sœurs. Ce contraste renforce les jeux de lumière sur les chairs roses et les cheveux blonds. La charge de rouge dans les ombres légères donne l'impression d'une vive circulation sanguine.

Rubens tire un grand parti de la touche. Il juxtapose les coups de pinceau rapides et les frottis enlevés pour apporter les nuances à ses nus opulents. Il marque les accents lumineux par des virgules ou des gouttes de couleur, et imprime au pinceau un mouvement de torsion qui lui permet d'épouser les rondeurs de la musculature.



Croquis 1

© Blauel/Gnamm - Artothek.



Croquis 2

Rubens exalte les couleurs en mettant en relation les complémentaires : les rouges carmin et vermillon des manteaux répondent aux verts du paysage, le jaune doré du drapé jeté au premier plan donne la réplique aux couleurs bleues du ciel.

Commentaire

Quel que soit le sujet traité par Rubens, la traduction picturale reflète toujours une énergie éclatante et une sensualité exaltée. Ce peintre a l'art de rendre la mythologie aussi vivante et aussi présente que les portraits de ses contemporains. Il chante un hymne à la joie et à la gloire de la vie dans un style lyrique, expression du merveilleux souffle baroque.



Retable de la cathédrale de Tolède, Espagne.
© Artephot/Oronoz.

Chapitre

Le Rococo

Un goût nouveau pour le motif décoratif de la rocaille, c'est-à-dire les imitations de grottes, de coquillages, de concrétions, s'introduit dans le décor intérieur, en Europe, dès le début du XVIII^e siècle. Les détracteurs de ce goût en déformèrent le nom en rococo, qui lui resta et qualifia bientôt le style nouveau qui se répandait dans toute l'Europe et dans les Empires de l'Espagne et du Portugal.

Cette esthétique, qui s'épanouit dans les années 1720-1760, a surgi sans avoir conscience d'elle-même, et sans être étayée par un support théorique, contrairement à la Renaissance ou au Baroque. Ce n'est pas non plus une révolte déclarée contre l'époque précédente, comme l'avait été le Maniérisme. Les formes rococo ont évolué naturellement à partir du contexte baroque, en se détachant insensiblement de lui. Alors que les valeurs dominantes de l'époque précédente s'estompent, l'homme du XVIII^e siècle s'imprègne de l'esprit de fraternité universelle et de scepticisme qui caractérise le siècle des Lumières. L'art qu'il produit se définit par l'irrévérence, par le goût de l'intimité, et le refus de la théâtralité qui avait dominé la culture du Baroque. Son trait le plus caractéristique est probablement cette joie irrépressible qui fait éclore une intense activité créatrice dans tous les domaines de l'art, et tout spécialement dans les arts décoratifs.



Jacques de LAJOUE (1686-1761).
Paravent. Huile sur papier marouflé (1735).
Petit Palais, Paris.
© Hubert Josse.

L'intimité et le sens de la fête



Germain BOFFRAND (1667-1754).
Salon de la princesse de Soubise.
Hôtel de Soubise, Paris.
© Hubert Josse.



Matthäus Daniel PÖPPELMANN (1662-1736).
Pavillon du Zwinger de Dresde, Allemagne. © Champollion/TOP.

Curieusement, c'est en France que le Rococo s'est tout d'abord manifesté. Le règne de Louis XIV a duré trop longtemps et les fastes du Roi-Soleil s'éteignent dans la bigoterie du vieux monarque. La majesté imposante de Versailles privé de ses fêtes ennuie alors l'élite cultivée ou frivole qui se réunit désormais dans les élégants salons des hôtels parisiens. Au rigide cérémonial du siècle de Louis XIV, va succéder l'intimité galante de la Régence et, au moment où s'affaiblit l'autorité exercée sur les arts par le classicisme des académies, la sensibilité baroque émerge de nouveau, quoique revêtue de nouvelles parures et au service d'autres idéaux.

Dans un premier temps, le Rococo sera un nouveau type d'ornement, générateur de décorations innovatrices pour les intérieurs de ces résidences où habite toute une société mondaine et spirituelle, aimant l'audace, l'exotisme, la fantaisie et la nature. Ce style léger et raffiné s'accorde à merveille avec les appartements modernes, où les pièces, plus petites, ont maintenant des destinations précises : petits salons, boudoirs, salles de bains.



Giovanni Battista SACCHETTI (?-1764). *Salon Gasparini* du Palais royal de Madrid, Espagne. © Oronoz/Artephot.

Dans les pays où le Baroque est prépondérant, le Rococo s'insinue encore plus discrètement, transformant de l'intérieur, jusqu'à le vider complètement de son sens, cet art monumental qui fait une si large place au décor. L'art baroque a vécu cent ans et les idées qui le sous-tendaient sont dépassées. Les problèmes de religion, la primauté de l'Église romaine, ne sont plus au premier rang des préoccupations ; on préfère les débats philosophiques ou politiques. Si les grands projets urbanistiques n'ont pas disparu, c'est dans l'architecture privée que l'on voit se développer les plus beaux ensembles rococo.

Les idéaux nouveaux de tolérance et de liberté s'opposent à la volonté de surprendre et d'imposer qui ont présidé à l'art du XVII^e siècle, qu'il soit baroque ou classique, comme ils s'opposent d'ailleurs à une révolution dans l'art. Le Rococo arrive donc comme une simple transformation du décor, puis il s'étend tout naturellement à la sculpture et à la peinture. En Allemagne, cependant, il gagne l'architecture où il est, curieusement, à l'origine de monuments grandioses, tant civils que religieux, s'imposant à la fois comme une importation française et comme un développement logique du Baroque tardif.



François de CUVILLIÉS (1695-1768) fut le décorateur du *théâtre de la Résidence* à Munich. © Werner Neumeister, Munich.

La grâce triomphante



François Thomas GERMAIN, *couvre-plat en argent* de Joseph I^{er} du Portugal. Musée du Louvre, Paris. © R.M.N.



Jean-Baptiste PIGALLE (1714-1785), *tombeau du maréchal de Saxe*. Église Saint-Thomas, Strasbourg. © Lauros/Giraudon.

Impulsif, capricieux et plein de vitalité, le Rococo prend son point de départ dans le travail des créateurs de motifs décoratifs. Partageant l'enthousiasme généralisé pour le monde naturel et profitant des progrès de la botanique et de la zoologie qui marquent cette période, ces artistes développent des ornements qui sont ensuite appliqués à toutes les productions de ce que l'on nomme les arts mineurs. L'orfèvrerie, le mobilier et les boiseries deviennent porteurs du goût nouveau ; c'est une sorte de bouffée d'air frais sur la solennité caractéristique des ambiances baroque et classique. Les orfèvres **Germain***, père et fils, sont les créateurs des plus belles pièces rococo. Après l'édit de 1759, par lequel Louis XVI ordonne d'envoyer à la fonte les services d'orfèvrerie, la vaisselle de porcelaine devient un produit de luxe et la faïence adopte les formes rococo de l'orfèvrerie.

Gilles Marie Oppenordt (1672-1742), auteur du *retable de l'église Saint-Sulpice* à Paris, puis **Juste Aurèle Meissonnier** (1695-1750) dessinent de nombreux modèles de décoration, et en diffusent largement les formes grâce à leurs albums de gravures. Ce style aux lignes sinueuses, plein d'une grâce charmante, est merveilleusement mis en œuvre dans le *salon ovale de l'hôtel de Soubise** (p. 176) par **Germain Boffrand**. Les bois dorés, les stucs et le mobilier se conjuguent pour créer un espace homogène, dans lequel la lumière joue un rôle prépondérant. Les tableaux, qui occupaient une si large place dans les appartements de l'époque précédente, sont relégués dans un espace imprécis, entre murs et plafond, et ont perdu de leur solennité au profit de thèmes légers qui s'accordent parfaitement avec l'ensemble du décor.

Si, en France, l'architecture rococo ne dépasse guère les espaces intérieurs, le duché de Lorraine fait exception, et *la place de la Carrière* à Nancy, que le duc Stanislas commanda à **Emmanuel Héré** (1705-1763), est un modèle du Rococo français appliqué à l'urbanisme. À Nancy également, on doit à **Jean Lamour** les grilles de fer forgé et bronze doré de la *place Stanislas*, et à **Barthélemy Guibal** les *fontaines de Neptune et d'Amphitrite* pleines de naturalisme et d'éléments rocaille.

La sculpture de cette période, en effet, s'éloigne de l'emphase qu'elle connaissait au XVII^e siècle et de nouveaux motifs apparaissent, comme les bustes de femmes souriantes et coquettes. **Étienne Falconet** (1716-1791), sculpteur préféré de Mme de Pompadour et auteur de traités et de modèles pour la porcelaine de Sèvres, donne à ses sculptures une grâce un peu fade, patente dans la statue de *Pierre le Grand* à Saint-Petersbourg. Plus tard dans le siècle, **Clodion** (1738-1814) imprègne de sentimentalité

bucolique ses statues et ses hauts-reliefs en terre cuite.

Dans le même temps, d'autres sculpteurs exploitent des tendances et des voies d'expression qui seront déterminantes pour l'écllosion du néo-classicisme à la fin du siècle. Ainsi **Bouchardon** (1698-1762), à qui l'ont doit la *fontaine des Saisons*, à Paris, et le très élégant *Amour taillant son arc dans la massue d'Hercule*, retrouve les voies de l'Antiquité. De même **Jean Antoine Houdon** (1741-1828) fait montre d'une sensibilité néo-classique dans ses bustes-portraits et dans ses figures mythologiques, comme la célèbre *Diane* d'où le naturalisme aimable du Rococo n'a cependant pas disparu. **Jean-Baptiste Pigalle**, quant à lui, maintiendra le grand style du siècle passé, mariant le dynamisme baroque à la grandeur classique dans des monuments funéraires comme celui du *maréchal de Saxe**, à Strasbourg. Il sait cependant revenir au naturalisme antique dans des œuvres moins austères, comme *Mercuré attachant ses sandales*.

La peinture va jouer un rôle fondamental dans la transmission des valeurs qui régissent la société de ce temps où le charme des thèmes galants cache parfois une inquiétude plus profonde qui annonce l'époque des grandes transformations. Dans l'œuvre de **Watteau***, on sent l'influence de Rubens, mais dissoute dans une inquiète nostalgie qui se traduit par des paysages où les personnages baignent dans une douce pénombre dorée. Ses toiles, comme *L'Embarquement pour Cythère* ou *Les Champs Élysées*, expriment le désenchantement qui se cache derrière une joie de vivre parfois superficielle et marque aussi ces années. **François Boucher** (1703-1770) incarne plus franchement et sans arrière-pensée la frivolité rococo dans des caprices galants comme le *Bain de Diane* ou *Le Parc aux Cerfs*. Bien que d'une expression plus vigoureuse, *Les Baigneuses* ou *L'Escarpolette** de **Jean Honoré Fragonard** se font l'écho du même état d'esprit.

Les pays du Nord

Dans les pays germaniques, le Rococo a sa première application dans le domaine de l'architecture et, en vérité, de nombreux édifices du début du XVIII^e siècle, comme le *Belvédère* de Vienne (vers 1720) ou le *Zwinger** (p. 176) de Dresde (1711) de **Matthäus Daniel Pöppelmann**, signalent la transition du Baroque vers la pleine période rococo. Celui-ci émerge d'une façon triomphale dans divers palais tels l'*Amalienbourg*, à Copenhague, par **François de Cuvilliers**, ou la *Résidence du prince-évêque à Würzburg* dont le principal auteur est **Balthasar Neumann** (1687-1753). On lui doit également une des églises les plus importantes de cette période, celle de *Vierzehnheiligen* en Haute-Franconie, avec sa façade convexe, élancée, et suprêmement élégante. C'est à l'intérieur des grandes églises qui sont bâties ou restaurées à cette époque que le



Jean Honoré FRAGONARD (1732-1806), *L'Escarpolette*.
Musée Lambinet, Versailles. © Dagli Orti.



Antoine WATTEAU (1684-1721),
Pierrot dit autrefois Gilles.
Musée du Louvre, Paris. © Hubert Josse.



Thomas GAINSBOROUGH (1727-1788), *Lady Howe*, Kenwood House. © English Heritage.



Filippo VALLE (1697-1768), haut-relief, *L'Annonciation*. Église Saint-Ignace, Rome. © Scala.

Rococo produit ses œuvres les plus expressives dans des décorations qui suggèrent une ambiance optimiste et festive et où le blanc et l'or dominants créent presque une sorte d'abstraction. Les plus représentatives de ces églises sont celle de *Weingarten*, par **Quirin Asam**, et surtout celle d'*Otto-beuren*, par **Johann Fischer von Erlach**, véritable synthèse du Rococo allemand. Dans le domaine profane, l'intérieur du *théâtre de la Résidence** (p. 177) de Munich par **François Cuvilliers** baigne dans une atmosphère de raffinement extrême.

Le Rococo connaît une acceptation enthousiaste en Prusse sous l'impulsion du mécénat de Frédéric II, qui d'ailleurs collabore à la construction du *palais de Sans-Souci*, à Potsdam, dont l'architecte est **Georg von Knobelsdorff**. L'articulation subtile des surfaces courbes et droites et la décoration naturaliste d'une plasticité hors du commun atteignent un point culminant dans cet édifice.

Comme le Baroque, le Rococo a trouvé un écho en Suède où il se reflète dans le décor intérieur de quelques palais, tandis qu'en Angleterre il trouve surtout son application dans des domaines strictement décoratifs, comme la porcelaine et le mobilier. Dans ce dernier domaine, l'influence de **Thomas Chippendale** (1718-1779) sera telle que le terme « Chippendale » deviendra le nom d'un style.

En Angleterre également surgit une des plus intéressantes écoles de peinture de cette période où l'on sent l'influence de Watteau et de Fragonard, et où se développe en particulier un remarquable art du portrait. Il s'y exprime une élégance tranquille et sans affectation qui connaît son sommet dans l'œuvre de **Thomas Gainsborough**, auteur de quelques exemples magistraux du genre comme les portraits de *Mrs Siddons* et de *Lady Howe**.

L'Italie

En Italie, l'expression trop forte du Baroque rend difficile la diffusion du Rococo, mais on peut quand même inclure dans le nouveau goût une partie de la sculpture produite au milieu du siècle, comme celle de **Filippo Valle**, bien illustrée par le haut-relief de *L'Annonciation** dans l'église Saint-Ignace, à Rome. D'une même sensibilité est l'œuvre d'un certain nombre de peintres vénitiens, comme **Francesco Guardi** (1712-1793), dont la facture hachée est parfaitement dans le goût du Rococo, de même que les envolées dans l'espace de **Giambattista Tiepolo***. **Antonio Canal**, dit **Canaletto** (1697-1768), est bien éloigné de ses compatriotes dans la précision tatillonne qu'il met à rendre l'image la plus fidèle possible de Venise, sa ville. Comme partout en Europe, le Rococo se retrouve surtout dans la décoration intérieure, comme dans les palais de Turin et de Caserte, à Naples, et dans la porcelaine dont on se sert pour décorer des murs entiers en évoquant suggestivement des intérieurs chinois.



Giambattista TIEPOLO (1696-1770), fresque du plafond de la salle du trône, *La Gloire de l'Espagne* (détail). Palais royal, Madrid.
© Artephot/Martin.

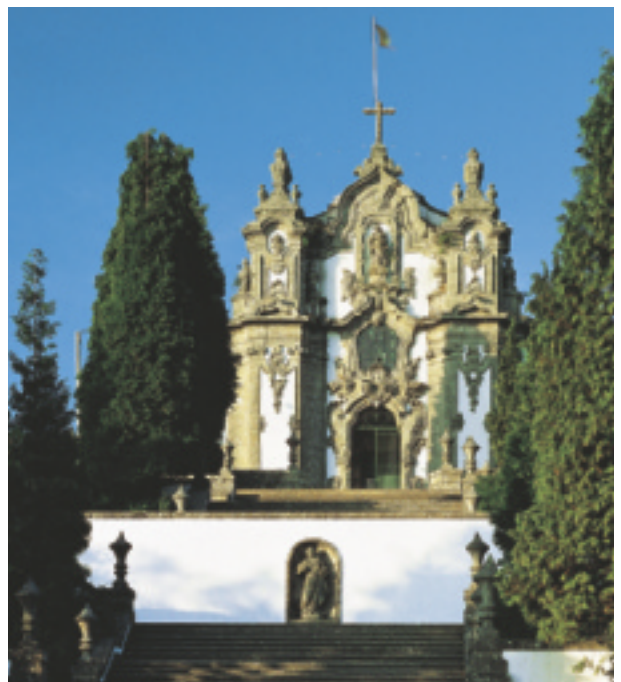
La péninsule Ibérique

Dans l'extrême occident de l'Europe, le Rococo a trouvé un terrain favorable et ses formes sont traversées d'un souffle encore tout imprégné de la plastique baroque. C'est dans la péninsule Ibérique que se produisent quelques-unes des créations les plus imaginatives. C'est le cas du « transparente » de la cathédrale de Tolède de **Narciso Tomé**, spectaculaire retable en marbre rose et blanc* (p. 174), ou le palais des marquis *Dos Aguas*, à Valence, de **Rovira** et **Vergara**. Au Portugal, c'est à Braga que le Rococo s'installe, avec les œuvres d'**André Soarès** : l'église de *Falperra** et le palais dit « *Casa do Raio* ».

Apporté par les Portugais, le Rococo s'épanouit au Brésil, en particulier dans l'État de Minas Gerais, où il connaît de fascinantes créations comme l'église de *Saint-François* à Ouro Preto, par **Antonio Francisco Lisboa** dit **O Aleijadinho** (le petit infirme).

Façade de l'église de *Falperra*, Braga, Portugal.

© Archives Nationales de photographies, Lisbonne.



L'église de la Wies (1745-1754), Bavière

Dominikus ZIMMERMANN (1685-1766)



© Artephot/
Marco Schneiders.

L'église de pèlerinage de la Wies se situe non loin de Steingaden au sud de la Bavière. Elle est l'œuvre des frères Zimmermann : Dominikus (1685-1766) comme architecte et Johann Baptist (1680-1756) comme peintre.

Construite « dans la prairie » (die Wies), l'église est un lieu de pèlerinage à la statue de bois du Christ flagellé, présentée dans une niche au-dessus du maître autel.

Plan

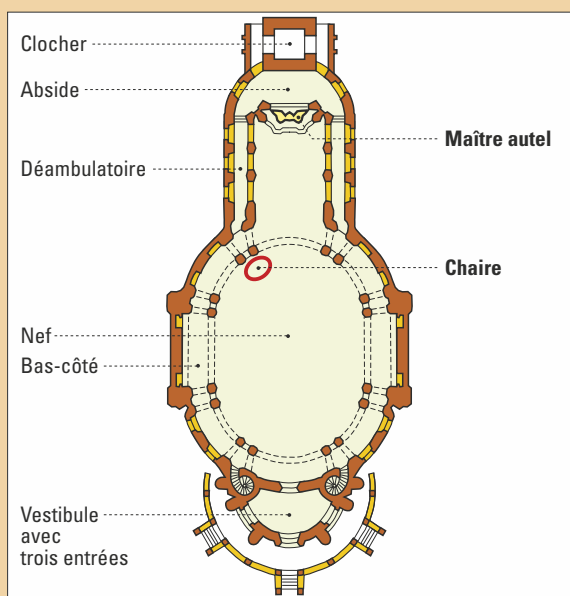
En reprenant des idées déjà expérimentées à l'église de Steinhauser, Zimmermann conçoit pour la nef un plan ovale prolongé par un chœur avec une abside, et précédé par un vestibule en demi-cercle.

Le plan elliptique qui fait suite au petit vestibule contribue à élargir l'espace intérieur de la nef et permet d'éclairer avec abondance, la lumière venant de toutes les directions.

Autour de la nef, une rangée concentrique de piliers doubles délimite un bas-côté qui épouse le tour du plan ovale. Cette galerie produit des effets de perspective qui estompent volontairement les limites formées par le mur extérieur.

Le chœur, un peu plus étroit, est bordé d'arcades supportant de hautes colonnes corinthiennes. De chaque côté s'élèvent des tribunes sous lesquelles se trouve un déambulatoire qui facilite la circulation des pèlerins.

Le plan traditionnel en croix latine a disparu. L'espace tend vers un seul grand volume oblong où s'impose la présence de la chaire.



Décoration

L'extérieur de l'église, simple et blanchi à la chaux, s'oppose fortement à la richesse de la décoration intérieure qui rappelle la somptuosité d'un salon de château.

Les parties basses des murs et des colonnes sont peu ornées alors que les parties hautes s'animent de moulures festonnées, de rameaux entrelacés, de volutes et d'efflorescences, de fioritures fantasmagoriques où s'ébattent des angelots en stuc et des figures planantes peintes en trompe l'œil.

Le chantournement des oculi et des arcs des retombées des voûtes créent un espace ondulateur homogène qui, dans un mouvement ininterrompu, nous conduit jusqu'à l'autel.

À la clarté de la nef, où la blancheur des piliers domine, succèdent en contrepoint les colonnes du chœur en stuc bleu et rose. Un véritable festival de peinture, dorure et stuc, entoure l'autel qui disparaît dans cette mise en scène grandiose et surchargée, à l'imagination inépuisable.

Commentaire

Le souci de faire disparaître la structure architecturale derrière le décoratif caractérise le style rococo, contrairement au style baroque où la présence de la construction reste fortement lisible malgré le décor.

L'air et la lumière semblent traverser les parois et faire disparaître les murs en créant un univers immatériel. Le crescendo enivrant du décor conduit le regard du sol vers la voûte qui se déchire comme un ciel ouvert. Là, au milieu d'une peinture d'un extraordinaire dynamisme, le croyant aperçoit le royaume du bonheur éternel, dans une vision d'apothéose évoquée par les mots du prédicateur prononcés du haut de la chaire.



Détail du chœur avec colonnes et tribunes.
© Artephot/Schneiders.



La chaire. © Artephot/Schneiders.

