

Le printemps de la Renaissance : La sculpture et les arts à Florence 1400-1460

Qui aborde pour la première fois la Renaissance italienne dans le but de découvrir ce qui fait de cette époque un chapitre grandiose de l'art universel, a sans doute déjà quelques notions qui guident son intérêt. Le mot « renaissance » est le plus souvent lié à une idée de recommencement, indéfini, mais radieux, qui fait pendant à l'idée tout aussi indéfinie d'un « Moyen-Âge » obscur. De cette confrontation se dégagent les critères antinomiques qui donnent son contenu positif à la notion de Renaissance tels « l'apparition de l'individualisme, l'éveil de la soif de beauté, la marche triomphale de la volupté universelle et du bonheur, la conquête de la réalité terrestre par l'esprit [et] la prise de conscience de la personnalité dans sa relation naturelle au monde ». Si l'on ajoute à ces propos de Johan Huizinga – Historien de l'art hollandais - que la Renaissance est un retour à l'esprit de l'Antiquité et qu'elle introduit, pour la première fois, la perspective de construction géométrique pour représenter la profondeur spatiale dans la peinture, on aura déjà cité les éléments essentiels qui dessinent l'image de la Renaissance.

L'Italie centrale et septentrionale est divisée, au début du XV^e siècle, en cités-États rivales, parmi lesquelles Milan, Florence, Pise, Sienne, Gênes, Ferrare, Mantoue et Venise, qui sont les plus puissantes. Au Moyen Âge l'Italie du Nord est divisée par la longue bataille pour la suprématie entre les forces de la Papauté et le Saint-Empire romain germanique. Les guerres entre états sont monnaie courante et les invasions de l'étranger restreignent les sorties des empereurs romains germaniques. La politique de la Renaissance se développe sur cet arrière-plan.

À Florence, jusqu'à la fin du XIV^e siècle, la famille Albizzi est à la tête de la cité. Leurs principaux opposants sont les Médicis, d'abord sous Jean de Médicis, puis sous son fils Cosme. Ces derniers contrôlent la Banque des Médicis, qui est alors la plus importante banque européenne, et plusieurs autres entreprises à Florence et ailleurs. En 1433, la famille Albizzi parvient à faire exiler Cosme. Cependant, une Seigneurie pro-Médicis est élue l'année suivante et Cosme revient à Florence. Les Médicis prennent alors la tête de la ville, qu'ils garderont pendant trois siècles. Florence reste une république jusqu'en 1537, qui marque traditionnellement la fin de la Renaissance à Florence, mais les Médicis et leurs alliés gardent une main de fer sur les instruments des institutions républicaines, excepté pendant de courtes périodes après 1494 et 1527.

Sur le plan artistique, les peintres Botticelli ou Masaccio sont les figures tutélaires de la Renaissance italienne dans l'esprit du public. Et pourtant, ce sont d'abord les sculpteurs florentins qui écrivent l'histoire de ce tournant artistique des XV^e et XVI^e siècles. En effet, lorsque Masaccio naît en 1401, Brunelleschi et Ghiberti participent au concours pour les portes du Baptistère. Quant à Donatello, il crée son David en 1408-1409 pour la cathédrale Santa Maria Del Fiore.

Les cercles lettrés de la cité du Lys diffusent alors les idéaux de la *florentinas libertas* – un humanisme civique qui se traduit par une véritable vénération pour la culture antique et dont les objectifs sont de faire de Florence, la descendante directe de la République romaine. En ce sens les artistes et leurs mécènes transforment radicalement la topographie de cette ville en l'agrémentant de sculptures monumentales qui occupent à la fois une fonction politique, religieuse et sociale. Dès lors, les intellectuels de l'époque s'appuieront sur ces créations pour élaborer une vision mythique de la capitale toscane et l'ériger en modèle universel.

Mais par-delà cette redécouverte de l'Antiquité, la Renaissance italienne est aussi celle du renouveau de certaines techniques telles l'usage du bronze ou de la terre cuite émaillée. Cette dernière facilite considérablement l'érection de grands reliefs reproductibles et son efficacité visuelle est renforcée par l'usage de la couleur et par les reflets des modelés. En d'autres termes, les retables connaissent par son intermédiaire un essor sans précédent et se multiplient dans les lieux publics et privés. De la même façon, les thèmes religieux tels celui de la Vierge à l'enfant sont très prisés.

Sur le plan architectural, les palais embellissent le paysage florentin tels le Palazzo Medici de Michelozzo, le palais Rucellai d'Alberti ou encore le palazzo Pitti situés tous trois sur la rive ouest de l'Arno. Par ailleurs la production de portraits sculptés conformes à la tradition des bustes reliquaires est un exemple manifeste du dynamisme et de la richesse de Florence.

Dans tous les cas, la mise en concurrence des artistes et l'épanouissement de la statuaire font de cette ville, la capitale des arts et le berceau de la Renaissance. La sculpture du Quattrocento est incontestablement investie des plus éminentes ambitions grâce à un mécénat de haut rang. Mais alors, si cette dernière est un *medium* avant-gardiste pour ses plus grands créateurs et bienfaiteurs, dans quelle mesure traduit-elle les questionnements artistiques de ceux qui feront de la Renaissance un siècle d'or ? Pour le savoir, nous brosserons d'abord un rapide portrait de Florence au cours des années 1400 à 1460. Puis nous montrerons en quoi le développement de la sculpture florentine au XV^e siècle est un moment fondateur dans l'efflorescence de chefs d'œuvres absolus en Italie. Enfin nous nous attarderons sur les productions de Donatello et Masaccio et nous déterminerons, à travers elles, les caractéristiques de ce nouveau langage tridimensionnel et synthétique.

I. Florence de 1400 à 1460 : la nouvelle Rome de l'Italie

1. Une concentration croissante des richesses

Florence doit son épanouissement des arts au mécénat des Médicis, une famille de banquiers dont la fortune repose sur une concentration croissante et rapide des richesses. Pour autant, à l'image de nombreuses villes européennes, cette agglomération souffre des stigmates causés par la Peste Noire. Ce fléau qui avait effectivement déjà réduit sa population au tiers à partir de 1347, sévit de plus belle un siècle plus tard. A ce phénomène s'ajoutent désormais des épisodes de disettes et la misère gangrène les campagnes limitrophes.

Le développement de la cité tient surtout à l'expansion de la production de draps de laine et de soie. Par conséquent, la part ouvrière de la population florentine dans le secteur du textile – que l'on désigne en italien par *ciompi* - est assez importante et subit des conditions précaires en dépit d'une hausse des salaires liée au manque de main d'œuvre. Ainsi, en 1427, près de 15 % des contribuables sont exonérés de charges fiscales et ne peuvent déclarer de biens imposables. A l'opposé, une centaine de nantis seulement cumule 20 % des richesses toscanes. Leur patrimoine est essentiellement issu des investissements et des intérêts financés par la dette publique. De surcroît, l'essor du fermage assure à ces riches citoyens des revenus fonciers et agricoles substantiels qui leur permettent de résister aux crises frumentaires. En d'autres termes, les disparités sociales sont criantes et persistent tout au long du XV^e siècle malgré la grande réforme fiscale du *catasto* qui est à l'origine d'un renforcement oligarchique du régime politique florentin.

2. Une république aux mains d'une famille

Ce système s'est d'ailleurs accaparé tous les pouvoirs, y compris dans la magistrature et les conseils de communes, à l'issue de la révolte des *ciompi* en 1378. Les nouvelles réformes ont nettement facilité l'entrée de ces grands bourgeois dans la totalité des strates juridiques et administratives. De plus, de nouveaux tribunaux sont créés pour réprimer ou distancer tout soulèvement populaire éventuel. Ainsi, lorsque Cosme de Médicis place ses soutiens dans les plus hautes sphères institutionnelles en 1434, il évite soigneusement de bouleverser leur fonctionnement et se présente comme le premier des citoyens. Son autorité s'exerce donc ailleurs et repose principalement sur l'efficacité de son réseau.

Pour le dire autrement, la *libertas florentinas* reste finalement très relative puisqu'elle est le privilège d'une caste hautement triée sur le volet et dont la prépotence est incontestée. C'est pourquoi, l'engagement envers la *Res Publica* – notamment la collaboration aux instances exécutives publiques – est une prérogative assurée par

des individus dont la « vertu » repose sur leur appartenance et leur obéissance à cette nouvelle aristocratie.

Dès le XIV^e siècle, Florence réussit à conquérir les mers puis à mettre au pas certaines cités rivales à l'image de Pise. Les plus riches marchands n'hésitent donc plus à asseoir leur hégémonie dans ces territoires nouvellement conquis. Par ailleurs, la noblesse traditionnelle, qui avait alors perdu une part importante de son autorité après 1378, est peu à peu réintégrée dans le giron ploutocratique. A condition bien entendu de ne pas entraver l'ascension sociale des familles régnantes puisque dès 1434 tout opposant se trouve alors condamné à l'exil voire au bannissement des offices. Bref, si Florence conserve l'apparence d'une République, les réalités sociales et politiques modèrent quelque peu cet idéal de paix largement promu par les humanistes de la cité du Lys.

3. Les arts dans la république des Médicis

Sous les Médicis, le prince et sa Cour donnent l'impulsion à la création artistique. Les individus qui sont aux manettes du *Reggimento* font en effet partie de l'oligarchie. Ils gèrent ainsi les fonds publics et contrôlent l'avancée des plus grands chantiers. On assiste donc à une multiplication des commandes privées et à une diversification de la production dès la seconde moitié du Quattrocento. Dès lors les artistes glorifient la puissance de leurs maîtres à travers leurs œuvres qui sont par ailleurs un formidable témoignage du goût et de la richesse de ces mécènes. En outre, si les commandes publiques restent de mise, il est de plus en plus admis, à partir du XV^e siècle, d'afficher son rôle de protecteur des arts, de mener grand train et d'inciter ses pairs à faire de même.

En somme, la suprématie culturelle de Florence repose essentiellement sur la perte d'influence des corporations, le contrôle du peuple, la répression de toute forme d'opposition politique, et enfin le clientélisme, qui devient la règle des plus grandes familles italiennes. Pour autant, ce sont surtout les prouesses techniques et la redécouverte de l'Antiquité qui sont à l'origine d'une floraison exceptionnelle de chefs d'œuvres. La sculpture est portée à son firmament et participe ainsi au triomphe de la capitale toscane dans toute l'Italie.

II. La sculpture du Quattrocento florentin à l'avant-garde de la Renaissance

1. Florence au début du Quattrocento : une cité, des mécènes

Plusieurs éléments concourent à cette imposante envolée même s'il est encore difficile pour les scientifiques d'en cerner l'intégralité avec précision. D'abord, la multiplication des ateliers et des chantiers publics de grande envergure provient essentiellement des investissements considérables des commanditaires. La

sculpture est en effet un art onéreux compte tenu de l'approvisionnement en matériau coûteux. Ensuite, il existe à Florence une émulation très forte entre mécènes qui suscite alors de nombreuses opportunités artistiques pour les sculpteurs. Enfin, dans ce contexte hautement concurrentiel, tous les moyens sont mis en œuvre pour exhiber sa puissance économique. En d'autres termes, rien n'est trop beau dans cette ville de marchands et de banquiers pour témoigner de son influence, tant au sein des institutions, des corporations et auprès des potentats locaux pour orner les bâtiments publics et les palais. Ainsi, la demande croissante d'œuvres sculptées se destine à l'ornement des édifices et des jardins ou à la dévotion.

2. Une sculpture soumise aux plus hautes ambitions

Cela étant, cet intérêt pour la sculpture ne se limite pas à la seule rivalité ou richesse des financeurs. En effet, statues et reliefs sont voués à décorer des bâtiments représentatifs de l'ancienneté et du passé antique de Florence, tel le Baptistère *San Giovanni*. En 1336, Andrea Pisano agrmente la porte Sud de l'édifice d'une série de panneaux quadrilobés consacrés à l'Ancien Testament. Soixante-dix ans plus tard la corporation de l'Arte di Calimala envisage la décoration de la porte Nord dans le cadre d'un concours en 1401. Sept artistes y participent et réalisent alors plusieurs prototypes sur le thème du sacrifice d'Isaac. Mais seule la proposition de Lorenzo Ghiberti remporte la faveur du jury, qui lui confie en 1425 la conception d'une autre porte composée de dix scènes de l'Ancien Testament réparties sur deux vantaux distincts et cernés de quatre colonnes. Or ce programme iconographique, profondément lié aux événements politiques de l'époque, contribue indubitablement à la mythification de l'édifice et renforce la conscience collective des autochtones. Par exemple, la ***Rencontre de Salomon et de la reine de Saba*** évoque notamment le succès de la seigneurie florentine qui réussit à faire converger les vues des Églises d'Orient et d'Occident lors du concile de Florence en 1439. Il en est de même de 1431 à 1438 lors du parement de la façade de la cathédrale *Santa Maria del Fiore* et lors de la création par Donatello de la grande tribune des chantres (ou *cantoria*) en marbres colorés et mosaïques de pierre et d'or pour l'une des orgues. Pour le dire autrement, si ces œuvres façonnent et embellissent la cité, elles font aussi partie de l'imaginaire florentin et exaltent l'identité civique et religieuse des habitants.

Mais par-delà leurs fonctions ornementales et identitaires, les sculptures véhiculent aussi des messages politiques. Les Médicis se sont ainsi servis de la puissance picturale de certaines figures pour consolider leur influence, notamment sous les règnes de Cosme l'Ancien (1389-1464) et de ses deux fils, Pierre (1416-1469) et Jean (1421-1463). Le ***David*** de Donatello est à ce titre un exemple saisissant puisqu'il traduit la soif de pouvoir de cette grande famille. D'abord le choix de cette œuvre, qui a été exécutée vers 1435-1440, n'est pas innocent. A travers elle, sont diffusés tous les idéaux républicains de Florence par le biais d'inscriptions

latines comme celles-ci : « *Quiconque protège la patrie est vainqueur. Dieu brise la colère d'un ennemi monstrueux. Voici qu'un enfant dompta un tyran. Citoyens allez à la victoire !* ». Elle est donc une image de liberté. Or, depuis 1434 les Médicis exercent une domination sans partage sur la ville d'une manière quasi tyrannique. Par conséquent, cette dynastie de banquiers a volontairement dévoyé sa signification à des fins de prestige, en se réappropriant la symbolique de cet emblème de la cité. En procédant de la sorte, ce clan parvient peu à peu à étouffer le sentiment républicain des habitants jusqu'à transformer le territoire de Florence en un duché florissant au cours du XVI^e siècle. En d'autres termes, grâce au déploiement des arts, ces argentiers maintiennent ainsi leur emprise et intègrent la sculpture dans un programme politique qui a pour objectif de déteindre sur la conscience collective des Florentins et de la détourner au bénéfice des intérêts médicéens.

3. Techniques et matériaux : des sculpteurs à l'avant-garde

Mais penchons-nous à présent sur ceux qui ont été le moteur de cet épanouissement des arts au XV^e siècle : les sculpteurs. Tout au long de cette période, les artistes ont façonné un volume d'œuvres de grande qualité pour répondre à la demande de leur clientèle. Leur habileté réside surtout dans leur approche innovante et leur désir d'expérimenter de nouveaux matériaux ou techniques. Le plus virtuose d'entre eux – Donatello – peut aussi bien travailler le marbre, le bronze, la terre cuite, le stuc ou le bois voire même les associer. Nombre de statuaires utilisent astucieusement les propriétés des roches ou des métaux pour élaborer leurs créations. C'est notamment le cas de Luca Della Robbia dans sa ***Madone au rosier*** en 1450 ou de Desidario da Settignano lorsqu'il crée son ***Jérôme dans le désert*** en 1461.

Pour autant, c'est surtout la redécouverte de l'Antiquité qui a permis la mise en évidence des aptitudes inventives de ces prodiges. En effet, l'étude des textes anciens et les fouilles archéologiques offrent aux commanditaires le moyen de rassembler une quantité colossale de vestiges antiques. Ces derniers deviennent alors une fabuleuse source d'inspiration pour les imagiers qui réhabilitent les canons gréco-romains et les adaptent en tenant compte des contraintes modernes. Ils parviennent ainsi à concevoir des coffrets associant orfèvrerie, sculpture et architecture ou des portraits autonomes sous la forme de bustes ou de médailles comme l'atteste le profil de Léon Battista Alberti (1404-1472) façonné en 1435 sur une plaquette de bronze.

III. Les plus grands artistes du Quattrocento florentin : Donatello et Masaccio

1. Donatello : le grand génie de la statuaire florentine (1386-1466)

Donatello est le sculpteur le plus représentatif des bouleversements artistiques de la Renaissance. Né en 1386, il entreprend sa formation dans l'atelier de Lorenzo Ghiberti. Ses premières œuvres témoignent d'une facture proche du gothique finissant comme dans celle du **Jeune Prophète** réalisée en 1404. Néanmoins le **David**, achevé en 1408 et taillé dans le marbre, annonce déjà des évolutions notables. En effet, si cette statue conserve encore quelques éléments gothiques, le travail du drapé et le *contrapposto* du jeune éphèbe font écho à la sculpture antique. Le *Josué* conçu vers 1410 – mais aujourd'hui perdu - marque en revanche le retour de la terre cuite.

Pour autant l'art donatellien trouve son plein épanouissement sur les chantiers du campanile de Giotto et d'Orsanmichele de 1408 à 1428. Ancien marché à grain transformé par la suite en église, ce lieu devait abriter les saints protecteurs des corporations des métiers de la ville dès 1339. Mais ce projet ne verra le jour qu'un siècle plus tard et donnera vie à des créations majeures. Ainsi le *Saint Marc* sculpté vers 1411-1413 confirme le style novateur de l'artiste : le personnage est intégré dans un espace architectural sophistiqué tandis que les vêtements suivent les mouvements de son imposante stature. Cette œuvre se distingue surtout par le travail très naturaliste du corps et du visage. De la même façon, le *contrapposto* prend ici toute son ampleur et le prophète revêt les caractéristiques d'un personnage antique. Lorenzo Ghiberti s'est d'ailleurs fortement inspiré du travail de son élève Donatello pour élaborer les figures de Saint Jean-Baptiste (1412-1416) et Saint Matthieu (1419-1423) à la demande des guildes des cambistes et de la Calimala. On peut en effet noter une similarité frappante si nous comparons chacune de ces statues.

Quant au **Saint Georges**, exécuté vers 1416-1417 pour la corporation des armuriers, il marque un pas supplémentaire dans la carrière de Donatello. Cette sculpture est dotée d'une attitude martiale, soulignée par les angles que forment la verticalité du bouclier et les obliques du bras gauche et de la jambe droite. Par ailleurs l'artiste réalise pour le socle lui-même un relief figurant le combat du saint contre le dragon. Si le procédé de la sculpture narrative n'est pas original à Florence, la technique utilisée ici est nouvelle par ce premier emploi que fait Donatello du *rilievo schiacciato*, c'est-à-dire du relief écrasé. C'est ce procédé que Donatello, sa vie durant, développera, sur le marbre d'abord, puis sur la terre cuite ou le stuc peint, sur la pierre dorée, et enfin – et exclusivement – sur le bronze.

Du **Combat de Saint Georges** aux ultimes scènes destinées à Saint-Laurent, Donatello ne cesse d'améliorer sa technique : rendre le maximum d'espace par un minimum de relief. En diminuant l'entaille du relief au fur et à mesure des plans successifs, celui-ci parvient à intégrer dans chaque scène un ensemble de perspectives linéaires, ce qui lui fournit à la fois le mouvement et la construction architecturale (les trois dimensions sont rigoureusement rendues). Par ailleurs, il associe à ses progrès dans le travail du bronze, en particulier le *non finito*, un art du dessin, de la composition et de la couleur, par l'utilisation de petites surfaces dorées, dans certains reliefs en pierre ou en bronze.

Lorsqu'il parachève la réalisation du prophète **Habacuc, dit Lo Zuccone** vers 1423-1425 sur le site du campanile de la cathédrale Santa Maria del Fiore, sa facture atteint un niveau de naturalisme sans précédent. Chaque personnage devient désormais une conscience individuelle dotée d'une puissance vibrante et explosive. Âme et corps fusionnent alors pour exalter une attitude intérieure, intensément pathétique. Mais le renouveau de la statue antique connaît son apothéose avec le David réalisé en 1430 pour le palazzo Medici. Il s'agit en effet du premier nu héroïque taillé en ronde bosse et exécuté dans le bronze. Le personnage biblique possède tous les atouts du de l'Apollon grec idéal et se trouve ainsi imaginé en un adolescent gracile, d'une sensualité débordante et quasi androgyne. Pour ce faire, Donatello s'est surtout inspiré des sculptures élégantes de Praxitèle et Polyclète, deux sculpteurs grecs du second classicisme. Par conséquent, même si son sujet est tiré de la Bible, ce dernier n'est donc pas une œuvre religieuse. Ce n'est pas David, protégé de Dieu et futur roi d'Israël, qui est célébré ici, mais un jeune garçon d'extraction modeste au courage exemplaire.

a. La réinvention des spiritelli

La créativité de Donatello l'amène constamment à expérimenter de nouveaux thèmes et matériaux en s'appuyant sur les modèles antiques. Ainsi, les **spiritelli** ou **putti** – ces petits angelots joufflus qui figurent dans les sculptures et peintures gréco-romaines - sont réinterprétés par les artistes florentins du XVe siècle. En effet, lors des premières décennies du Quattrocento, de petits enfants potelés, adolescents tout au plus, ailés ou non, volontiers plaisantins, commencent à envahir les images, avec une prédilection marquée pour les bordures et les marges des œuvres. Avec leurs ailes, ils peuvent aisément être rapprochés de l'héritage chrétien et prennent fréquemment place dans les églises.

C'est notamment le cas sur la **Chaire de la sainte Ceinture** (marbre, vers 1428-1438) et sur le chapiteau en bronze qui la soutenait, créés tous deux en collaboration avec Michelozzo – un illustre architecte et sculpteur florentin, élève de Ghiberti lui aussi – pour la cathédrale de Prato, une ville située à une vingtaine de kilomètres au nord de Florence. L'espace est occupé par de nombreux petits enfants ailés. Ces

derniers arborent des positions variées, jouent, dansent et adoptent par exemple des postures insolites qui épousent la forme architecturale du chapiteau.

Ce thème, cher à Donatello, est repris sous la forme de deux ***spiritelli*** sculptés en ronde bosse qui servaient alors de porte-torchère à la tribune des orgues réalisée par Luca della Robbia pour la cathédrale de Florence. La restauration récente de ces œuvres a pu montrer que ces dernières étaient entièrement dorées et brillaient probablement dans la semi-pénombre des hauteurs de la nef.

b. Un admirateur du portrait romain

A travers son interprétation de l'art antique, Donatello semble éprouver une profonde inclination pour la représentation naturaliste des bustes romains. Sans avoir vraiment réalisé de bustes-portraits, il redonne à ce genre ses lettres de noblesse et contribue ainsi à sa renaissance dans l'art florentin. Son ***San Rossore*** - un buste reliquaire exécuté pour le couvent d'Ognissanti à Florence vers 1424-1427 - présente par exemple une grande intensité psychologique avec un visage à la fois idéalisé et doté de traits naturalistes. Il s'agit de l'un des prototypes les plus réputés des bustes à la florentine qui s'épanouiront plutôt vers les années 1450-1460.

c. Padoue, la ville du Gattamelata

Après la réalisation du Banquet d'Hérode vers 1435, Donatello quitte Florence pour Padoue en 1443. Dans cette ville se trouvent aujourd'hui deux de ses plus grandes réalisations. Entre 1443 et 1453, il exécute en effet le ***maître-autel du Santo***, la basilique dédiée à saint Antoine de Padoue, et le ***Monument équestre à Erasmo da Narni***, dit le ***Gattamelata***, destiné à la place devant la même basilique. L'autel du ***Santo***, avec ses sept statues en bronze grandeur nature et ses grands reliefs illustrant les ***Miracles de saint Antoine***, figure sans aucun doute parmi les plus grandes réalisations de son époque. Dans les scènes des Miracles, Donatello développe un style intense et très expressif qui marquera la création vénitienne.

Quant au Gattamelata, il marque la véritable renaissance du monument équestre romain, connu des artistes modernes notamment grâce au Marc-Aurèle qui se trouve à l'époque à Rome devant la basilique du Latran. Dans cette imposante sculpture, plus grande que nature, Donatello reprend au modèle antique la posture du cheval au pas, la tête tournée à gauche et crée l'image idéale du condottiere : en armure, le bâton du commandement à la main.

2. De Donatello à Masaccio : la peinture sculptée

À Florence, nombre de peintres comprirent la portée révolutionnaire des nouveautés introduites par les sculpteurs au tout début du XV^e siècle : dans les décennies

suivantes ils furent capables de s'approprier ces inventions et de formuler un langage pictural inédit. Les échanges entre les deux arts étaient d'ailleurs très fréquents à cette époque. Mais pour comprendre comment les peintres, qui dans les deux premières décennies du siècle ont assisté à la marche triomphale de la sculpture, finissent par retrouver une place de tout premier rang à Florence, il faut évoquer d'une part la construction d'un langage pictural qui « s'approche du relief » et vise la tridimensionnalité, d'autre part le développement des expériences sur la perspective, mise au point par un architecte, puis repris par un sculpteur et enfin exploitée par des peintres.

a. Masaccio : vers une peinture sculptée

Dans la Florence du début du XV^e siècle, la construction d'un « art moderne » a ses origines les plus profondes sur les chantiers de sculpture et d'architecture. Les historiens de l'art choisissent souvent la date symbolique de 1401, année du concours pour les portes de bronze de l'entrée du baptistère, pour marquer l'avènement de la Renaissance. Lors des deux premières décennies du siècle, une différence profonde sépare le style des peintres et celui des sculpteurs les plus prisés à Florence. Les premiers, tels Lorenzo Monaco, créent des œuvres de grande qualité tout en restant dans le cadre du gothique international : il s'agit d'un art délicat, fils de la meilleure tradition du XIV^e siècle, qui poursuit ses effets de raffinement matériel, de légèreté linéaire. Or le style Renaissance provient surtout de la confrontation des artistes avec les modèles antiques. En agissant de la sorte, Brunelleschi et Donatello fondent un langage nouveau, rationnel, synthétique. L'importance capitale de ce dernier dans les développements ultérieurs du Quattrocento s'illustre par son influence dans les années 1420 sur un jeune peintre prénommé Masaccio (1401-1428). Ce jeune artiste est en effet entré en contact avec le noyau des sculpteurs et architectes du renouveau florentin. Il est aussi le premier à s'emparer de ces nouveautés. Examinons pour ce faire, le saint Paul réalisé en 1426 pour l'église du Carmel de Pise. Dans cette œuvre, Masaccio est pionnier de la peinture sculptée : à travers un jeu de contrastes d'ombres et de lumières il parvient effectivement à faire ressortir du fond la figure du saint et à lui conférer une puissance tridimensionnelle. Notons également l'usage du blanc pour rehausser les bords crispés du manteau du saint, ou encore les oppositions très nettes entre zones claires et zones sombres. Ce procédé finit par creuser le drapé comme un sculpteur l'aurait fait et par façonner le corps de saint Paul à l'image d'une statue libre dans l'espace.

b. La présence du réel

La ligne poursuivie par Masaccio, qui tentait d'adapter à la peinture les formes de la sculpture, constituait une expérience courageuse sur la scène florentine de l'époque qui s'avéra féconde. Après la mort de Masaccio, d'autres suivirent son chemin

comme Filippo Lippi (1406-1469). Vers 1430-1432, celui-ci réalisa le retable de la Vierge de l'humilité avec saints et anges, aujourd'hui conservé à Milan. Cette œuvre ne cesse de surprendre par sa construction, car les personnages se situent face au fond comme les figures d'une frise sculptée. Certains anges cherchent à attirer le regard du spectateur et lui sourient. En outre l'impression de tridimensionnalité plastique qui ressort des figures peintes, obtenue là encore par des contrastes accentués d'ombres et de lumières, montre combien la leçon de Masaccio avait été assimilée par Lippi.

D'une génération plus jeune, Andrea del Castagno (vers 1419-1457) peignit à fresque, en 1454, l'Apparition de la Trinité aux saints Jérôme, Paul et Eustochie sur la paroi d'un autel de l'église Santissima Annunziata de Florence. Il choisit de présenter les trois saints de manière à ce qu'ils évoquent trois statues. En outre les drapés sont crispés et contractés comme s'ils avaient été taillés dans la pierre tandis que la gestualité des figures évoque l'attitude d'une effigie sculptée. La quête d'un langage susceptible de traduire la présence tridimensionnelle de la sculpture contribue ainsi à une transformation radicale de la peinture. Les peintres sont incités à se rapprocher du réel et à établir un nouveau rapport avec le spectateur.

Si pour nous, la perspective semble relever légitimement de la peinture, il n'en était pas de même au tout début du XV^e siècle. Cette méthode géométrique avait en effet été définie par Filippo Brunelleschi pour servir aux architectes dans la retranscription de l'espace réel, notamment dans les dessins et les relevés de bâtiments. Plus tard avec le bas-relief de Saint Georges et le dragon de 1417 environ, Donatello montra que la perspective pouvait aussi aider les sculpteurs à créer un espace fictif dans lequel disposer des personnages d'une histoire. Ce moment fut capital car il fit de la perspective un instrument pour structurer visuellement une narration. Il est remarquable que ces expériences aient été par la suite développées plus encore par les peintres, qui lièrent de manière indissociable la perspective à la représentation de l'histoire.

c. Peindre d'après le De Pictura d'Alberti

A partir de 1435, le recours à la perspective fut théorisé dans un traité écrit par l'humaniste Leon Battista Alberti. Pour lui, une peinture est une « fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » ; elle doit être construite selon les règles de la perspective car c'est la « section » d'une « pyramide visuelle ». Certaines œuvres produites par la suite à Florence font écho à ces considérations telles l'Annonciation de Filippo Lippi. Son espace est maîtrisé et peut être mesuré rationnellement par l'œil du spectateur. D'une manière générale, la perspective trouva un terrain fertile dans deux genres privilégiés : le retable et les grands cycles à fresque. En somme, la perspective devient de plus en plus l'outil des peintres et ce en vue de créer des espaces d'illusion à peupler librement avec les pinceaux.

Pour conclure :

Capitale de la Toscane, Florence est le premier foyer de la Renaissance. Grâce au mécénat de grandes familles de marchands et de banquiers, des Médicis principalement, les arts connaissent un développement considérable dès le XIV^e siècle et durant tout le XV^e siècle. Pour le prince érudit de la Renaissance Laurent le Magnifique (1449-1492), l'art incarne un nouvel ordre et rentre au service de la politique, au-delà de la délectation qu'il procure.

Dans la première moitié du Quattrocento, la peinture toscane est d'une grande diversité. Chaque artiste participe à cet élan dont les innovations portent la marque encore savante du gothique international ou d'une certaine permanence consacrée : Gentile da Fabriano, Fra Angelico... Le peintre le plus novateur des années 1420 est certainement Masaccio (chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence) : il met ses personnages en perspective et en volume, comme ses architectures, leur confère une monumentalité jusqu'alors oubliée. Une grande sobriété caractérise son œuvre, ainsi qu'une nouvelle humanité, une présence réelle et intense. L'influence de cet artiste et de cette nouvelle voie picturale est considérable sur les peintres de sa génération (Fra Angelico, Paolo Uccello), sur la suivante (Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Piero della Francesca) et au-delà, notamment sur Sandro Botticelli, puis sur les grands maîtres de la Renaissance.

Mais avant que les peintres ne connaissent un tel succès, ce sont en premier lieu les sculpteurs qui furent les acteurs principaux de ce bouleversement artistique des XV^e et XVI^e siècles. Leur prodigieuse créativité, leurs techniques innovantes, leur confrontation avec les modèles antiques et leur relecture inédite des canons gréco-romains les conduisent peu à peu à bâtir un art moderne. Le second tiers du XV^e siècle voit, quant à lui, l'émergence de traités qui théorisent les principes mathématiques de la perspective atmosphérique à point de fuite unique. Celle-ci définit les structures de la représentation, la construction de l'image et les lois géométriques qui régissent la représentation des objets à formes régulières. Dans le domaine de la sculpture, Donatello est de loin une figure décisive dans ce tournant des arts et comme l'écrivait Giorgio Vasari – le fondateur de l'histoire de l'art - dans son ouvrage **Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes** en 1550 : « *La grâce, l'excellence de ses œuvres et leur dessin sont tels qu'elles furent considérées comme les plus proches des meilleurs travaux grecs et romains de l'Antiquité. L'acuité de son intelligence lui a permis d'atteindre un degré exceptionnel de beauté.* »