

Le Quattrocento Italien (suite...)

Bellini (les)

Sous le nom de Bellini, on range trois peintres vénitiens: le père et les deux fils. À ces trois peintres, on doit rattacher Andrea Mantegna qui travailla avec eux et épousa la jeune Bellini. Véritable affaire de famille, puisque sous ces liens se cachent des influences réciproques, des emprunts ou des imitations. Sur ce sol commun, trois personnalités se sont imposées: le père, Jacopo, dessinateur, héritier de la première Renaissance; Gentile, grand décorateur, très influencé par la géométrie de l'œuvre de son père et de son beau-frère, et surtout Giovanni Bellini, qui sut profiter d'un aussi lourd héritage et poser les prémisses d'une peinture véritablement vénitienne.

1. Jacopo Bellini

Jacopo Bellini est né à Venise en 1400. Il se rend à Florence en 1423. Là il étudie dans l'atelier de Gentile da Fabriano, peintre dont l'œuvre marque l'apogée de la fin du style gothique dans la cité où s'élabore la première Renaissance. Vers 1430, il retourne en Italie septentrionale, non pas à Venise, mais sur la terra ferma, à Padoue, où il peint des fresques aujourd'hui perdues. Il se lie aux artistes et philosophes qui forment l'école humaniste du Nord. De retour à Venise, il vit entouré de sa famille: sa fille a épousé Andrea Mantegna, ses fils Giovanni et Gentile travaillent auprès de lui et deviennent les deux plus grands peintres de Venise. Il meurt en 1470.

Sans qu'on puisse parler d'une évolution ou d'une rupture marquées, l'œuvre de Jacopo traduit deux préoccupations distinctes: d'une part, dans les tableaux, une acceptation du style du siècle précédent; d'autre part, dans les dessins, une volonté de participer à la recherche d'un espace pictural nouveau.

Sur le peu de tableaux qu'il nous reste de Jacopo, la plupart représentent des Vierges dans la posture traditionnelle: la Vierge a la tête penchée et auréolée, elle est vêtue de tissus aux plis très marqués, elle tient entre ses bras un Christ enfant, dont la tête est disproportionnée par rapport au corps. Au fond doré ou neutre se substitue une fois (Madone et le donateur) un paysage qui crée une impression de profondeur sans appartenir au même espace que celui de la Vierge. C'est là l'aspect gothique de son œuvre.

Ses recherches personnelles apparaissent dans ses dessins. Il y épouse les exigences de l'humanisme. Si sa thématique reste chrétienne (Nouveau Testament), son intérêt pour l'architecture, romaine ou contemporaine, et les paysages montagneux le pousse à situer ses scènes dans un décor païen ou naturel. Aussi compose-t-il ses dessins en ayant toujours grand souci de la profondeur, élément essentiel de la perspective. Les architectures composites, souvent romaines pour le haut et vénitiennes pour le bas, sont soulignées par des lignes perpendiculaires et parallèles qui entraînent l'œil vers le point de fuite. Jacopo semble vouloir assumer tous les thèmes humanistes et multiplie les colonnades, les arcs de triomphe; il dessine gratuitement des stèles funéraires, des monnaies impériales, et des candélabres. Mais il entend aussi intégrer à cette architecture les personnages; il fait se dérouler les cortèges du fond vers le premier plan et non simplement de gauche à droite; il place les foules le long des lignes parallèles des édifices.

2. Gentile Bellini

Gentile Bellini est né en 1429. Il travaille auprès de son père et subit l'influence d'Andrea Mantegna. Il exécute sa première commande pour l'école de Saint-Marc dont il décore les orgues. Peu à peu, il prend la place de son père: en 1471, il a, avec son frère Giovanni, fondé un atelier. Il est chargé de la restauration des fresques de la salle du Grand Conseil. Après du sultan de Constantinople, Mahomed II (1479-1480), il exécute des œuvres qui enthousiasment le souverain, iconoclaste comme tout musulman. À son retour, il peint, pour le duc de Mantoue, des vues de Venise et du Caire. En 1500, il travaille pour diverses confréries vénitiennes; en 1504, il commence la Prédication de saint Marc qu'achèvera Giovanni. Il meurt en 1507.

Gentile a conservé de nombreux traits de la manière de son père et de son beau-frère; cette influence est surtout visible dans ses premières œuvres où les saints semblent figés dans des expressions outrancières. Car Gentile use avec insistance de la rhétorique mantégnésque: les lignes très accentuées composent les visages et les paysages, des architectures abruptes écrasent les personnages. C'est ailleurs qu'il faut chercher le style de Gentile: dès qu'il s'éloigne des types chrétiens, souvent imprégnés d'humanisme, pour peindre son siècle et sa ville natale, il retient davantage l'attention; l'œuvre s'emplit de tout ce qui faisait la vie de Venise; la place Saint-Marc, les canaux, les mosaïques, les fêtes animées par les Orientaux aux riches turbans. Mais toujours la religion a sa place, puisqu'il peint surtout des processions, des miracles ou des prédications; le milieu a changé, le thème religieux demeure. Son style s'est-il aussi modifié? Bien souvent il reprend les constructions des dessins de Jacopo: il accentue la forme rectangulaire de la place Saint-Marc en disposant la foule en un second rectangle inscrit dans le premier; plus encore, il mêle deux formes de mouvement, l'une, traditionnelle, qui fait avancer les personnages de droite à gauche, l'autre, plus nouvelle, qui les fait venir du fond vers le premier plan ou inversement. Ces personnages sont toujours situés symétriquement par rapport à une architecture où se mêlent le vénitien et l'oriental; mais ceux-ci ne sont pas toujours très individualisés. On s'en aperçoit lorsqu'on observe attentivement la Prédication de saint Marc et qu'on distingue les personnages exécutés par Gentile de ceux qu'a peints Giovanni, qui seuls sont vraiment singularisés. En vertu du primat de la construction linéaire, Gentile n'accorde pas un rôle essentiel à la lumière, et ses couleurs ne sont pas toujours aussi orientales ou vénitiennes que ses architectures.

3. Giovanni Bellini

La date de naissance de Giovanni Bellini n'est pas établie avec certitude. L'année 1425 semble acceptable. Il travaille vers 1450 dans l'atelier de son père; à partir de 1460, dans son propre atelier, où il peint de nombreuses œuvres destinées à des congrégations religieuses de Venise. C'est alors qu'il est chargé, avec son frère, de la décoration de la salle du Grand Conseil. En 1475, Antonello de Messine est à Venise; une légende veut que Giovanni ait alors découvert sur les toiles de ce maître l'importance de l'huile. Puis Giovanni Bellini voyage et se rend à Urbino, où il voit sans doute des toiles de Piero Della Francesca. À Pesaro, il peint un Couronnement de la Vierge. De retour à Venise, sa production s'accroît, il exécute un grand nombre de portraits à caractère officiel. Invité par le sultan, il laisse son frère, Gentile, faire le voyage. En 1507, il achève une œuvre de son frère, qui vient de mourir, puis une autre, commandée à Mantegna, lui aussi disparu. Il mourra en 1516.

On ne peut embrasser d'un regard ou définir d'un mot l'œuvre d'un peintre qui a produit durant soixante ans. Parti de bases bien déterminées, Giovanni Bellini a peu à peu élaboré une manière dont ses élèves profiteront. Très lié aux préoccupations humanistes et archéologiques de Mantegna, il s'en est peu à peu délivré non pour les oublier, mais pour leur donner vie dans un milieu de lumière et de nuances. Giovanni Bellini utilisera toute sa vie la peinture à l'huile sur bois; ce procédé d'origine flamande était encore peu utilisé en Italie; il permet un trait plus précis et des couleurs moins tranchées. Son humanisme sera très différent de celui de Mantegna. Ainsi, à part quelques exceptions très remarquables, il n'illustrera que peu de thèmes ou de textes antiques ou d'inspiration antique: l'allégorie

païenne est rarement représentée pour elle-même, elle peut figurer comme motif dans une scène d'inspiration chrétienne; tel est le cas dans le Sang du Rédempteur: des bas-reliefs romains représentant des sacrifices ornent la balustrade qui sépare le Christ du paysage. Giovanni n'est ni un archéologue ni un philologue. Il ne recherche pas de nouvelles humanités. Et pourtant toute son œuvre est remplie de types humanistes en tous points identiques à ceux d'Andrea Mantegna. Car tous deux furent marqués par les préoccupations de l'université de Padoue, devenue Université de Venise au début du XVe siècle. Là se développa l'étude des textes et des monuments de l'Antiquité romaine. Rivale de Florence, Padoue peut s'enorgueillir de compter parmi ses artistes Donatello et Ucello, des exilés de marque comme Philippe Strozzi, auteur d'une histoire naturelle, ou Francesco Barbaro, grand connaisseur de la sculpture païenne. Ainsi, la majeure partie des tableaux de Giovanni Bellini est comme un montage d'éléments codifiés par les peintres et les humanistes de l'époque. En premier lieu, nous retrouvons l'architecture, objet des recherches de Jacopo et de Mantegna. L'architecture romaine n'a pas sa place, si ce n'est allusivement: colonnes ou pilastres corinthiens, arènes de Vérone. C'est surtout l'architecture contemporaine de la terra ferma que l'on découvre: villes entières avec leurs remparts, leurs châteaux forts, leurs ponts, leurs églises. Comme Mantegna, Giovanni mêle sans cesse l'archéologie et l'étude de la terre; les paysages paraissent usés et travaillés par le temps, les rochers s'entrouvent, la terre laisse apparaître les couches qui la constituent. On pourrait croire que les paysages sont autant d'architectures où l'on lit l'âge de la terre. Cette parenté est renforcée par l'emploi de certaines formes: lignes courbes et très accentuées, chemins tortueux, lacs ovales. De même, les personnages de Giovanni auront pendant longtemps ces visages déchirés, ces expressions pathétiques, ces musculatures nerveuses qui appartiennent aux types mantégniques. Giovanni Bellini ne serait-il que le continuateur d'Andrea Mantegna? Certes, la typologie est la même, et les erreurs d'attribution suffisent à montrer combien la différence est parfois difficile à observer. Ainsi Giovanni reprend certaines œuvres de Mantegna. La Prière dans les jardins

en est l'exemple le plus saisissant: le thème est le même; Mantegna utilise son matériel habituel et presque tous ces éléments se retrouvent chez Giovanni Bellini. Un premier signe permet de distinguer les deux œuvres: leur disposition est inverse; chez Bellini, le Christ est en haut, les apôtres en bas; chez Mantegna, c'est l'inverse. Et si les éléments sont semblables, la composition diffère. Mantegna surdétermine le fond et accentue le relief; l'arrière-plan jaillit vers l'avant comme si le peintre voulait faire intervenir l'humanité antique et l'architecture imaginaire au sein du récit chrétien. Au contraire, Giovanni ôte au fond toute valeur rhétorique; il lui laisse ses composants, mais n'en accentue pas le relief. Ici, la scène se déroule dans un espace qui tend à devenir un milieu naturel plutôt qu'un montage. Au lieu d'être écrasés par ce fond très accentué, les personnages s'avancent vers nous.

Du décor archéologique à l'espace naturel

La recherche de Giovanni Bellini va tendre de plus en plus vers un équilibre harmonieux entre le personnage et son milieu. Les lignes perdent peu à peu de leur dureté; à l'arrondi d'une épaule répond la courbe d'une montagne. Cette évolution va se préciser quand les surfaces et les volumes auront des limites de plus en plus floues et imprécises. Alors apparaît son style propre. Voulant placer l'homme, le dieu, le saint, la madone ou le paysan dans un espace réel, il unifie par ce qui est commun aux personnages et au paysage: la lumière. Celle-ci souligne à peine les volumes, elle donne aux paysages un aspect diaphane, elle illumine les façades des édifices, fait jaillir le jour dans les forêts profondes et transforme les lacs en miroirs (Madone des arbres). Cette volonté de tout baigner de lumière écarte définitivement la violence mantégnique: les nuances de couleurs, les dégradés, la lente montée de l'aube ont remplacé les constructions géométriques. Et pourtant, son œuvre est toujours parcourue par des types mantégniques, qui resurgissent lors même qu'ils semblent étrangers à son nouvel univers. Mais quand ces types disparaissent, Giovanni crée une lumière et des couleurs qui peupleront désormais les paysages de Giorgione et de Titien. Il aura donc transformé l'humanisme archéologique de Mantegna en une peinture où le paysage ne sera plus qu'un paysage.

De ces influences réciproques est-il né une manière originale? Peut-on dire que Giovanni Bellini ait utilisé au mieux la perspective de son père et l'humanisme dramatique d'Andrea Mantegna? A-t-il fondé une peinture véritablement vénitienne? Ne doit-on pas aussi noter que Gentile a ouvert la voie à une peinture dont Venise en fête sera le thème constant?

Andrea MANTEGNA 1431-1506

La personnalité de Mantegna et son œuvre ont pris un relief et une importance exceptionnels: c'est Mantegna en effet qui, dans les villes de la vallée du Pô, a rompu définitivement avec le style gothique, toujours vivace en plein milieu du XVe siècle. Dès le début de sa précoce activité, l'artiste a pris position en faveur du renouveau et du progrès de la peinture. Jamais, au cours de sa longue activité, il ne s'est départi de cette attitude.

L'ascendant de Mantegna fut grand. Les peintres vénétiens et lombards, des Bellini à Cosmè Tura et à Vincenzo Foppa, lui doivent beaucoup, ainsi que les petits maîtres de l'école de Camerino dans les Marches, et les peintres ligures de la fin du XVe siècle.

1. Padoue et la Renaissance

Andrea Mantegna est né à Isola di Cartura, petite localité de la Vénétie située entre Vicence et Padoue. Très jeune, il se rendit dans cette dernière ville où il entra dans l'atelier de Francesco Squarcione (1397-1468). Celui-ci était alors un personnage très connu, bien qu'à cette époque tous les aspects de sa véritable nature ne se fussent pas encore manifestés. Squarcione fut collectionneur de dessins et de sculptures antiques, entrepreneur, tailleur, et finalement peintre et professeur de peinture. On connaît les différends et les litiges qui l'opposèrent à ses nombreux élèves. Mantegna y prit part lui aussi dans sa jeunesse. Il est certain que la jeune génération des «Padouans réformés» a forgé son esprit critique au sein de cet atelier où l'existence était mouvementée.

À Padoue, les temps étaient venus pour que s'expriment les nouvelles tendances artistiques. Un grand humaniste, Palla Strozzi, qui s'était exilé à Florence, avait apporté à Padoue non seulement son savoir, mais aussi une façon de vivre, c'est-à-dire une culture nouvelle, celle qui s'était développée en Toscane. De Toscane encore étaient venus un certain nombre de protagonistes de l'art nouveau, et ils avaient laissé plusieurs œuvres sur place: Filippo Lippi, Paolo Uccello, Andrea del Castagno (qui travailla à Venise), et enfin Donatello qui, en 1443, s'installa dans la ville pour dix ans. C'est pendant ce séjour que Donatello exécuta le grand autel de l'église Saint-Antoine (Il Santo) et la très fameuse statue équestre d'Erasmus da Gattamelata. Les œuvres de Lippi et d'Uccello sont perdues, mais la sculpture de Donatello est suffisamment importante pour prouver la qualité des rapports et des échanges intellectuels qui s'établirent entre les Florentins et Mantegna.

2. Les fresques des Eremitani

Le peintre n'avait que dix-sept ans quand il reçut, en 1448, en même temps que son camarade Niccolò Pizzolo, la charge d'exécuter les fresques de la chapelle Ovetari dans l'église des Eremitani. Comme il était encore mineur, son frère Tommaso signa pour lui le contrat. En 1449, Mantegna est à Ferrare. Il eut peut-être l'occasion d'y voir des œuvres de Piero della Francesca. Dès son retour à Padoue, il se met au travail dans la chapelle Ovetari. Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna devaient prendre part,

eux aussi, à la décoration de la chapelle. Très vite cependant, en particulier à cause de la mort d'Alemagna, et plus encore parce que le génie de l'adolescent s'était brusquement révélé, Mantegna devint le principal responsable et le principal exécutant des fresques, qui sont d'une importance capitale en ce qui concerne le renouvellement de la peinture en Italie septentrionale. Ces fresques ont été presque toutes détruites par un bombardement au printemps de 1944. Seules ont survécu les œuvres qui avaient été précédemment détachées du mur: L'Assomption, Le Martyre de saint Christophe et Saint Christophe enlevé au ciel. La personnalité de Mantegna se révèle de façon fulgurante dans les épisodes consacrés à saint Jacques: Saint Jacques baptisant Hermogène, Saint Jacques devant le juge, Saint Jacques conduit au martyre et enfin dans Le Martyre du saint. Les autres parties du cycle sont l'œuvre d'artistes divers, parmi lesquels figure sans doute Girolamo, dit Giovanni da Camerino. Mais Mantegna les domine tous. L'amour qu'il a de l'Antiquité s'exprime dans son œuvre en une vision ferme et solennelle, comme pétrifiée, où se dressent des figures héroïques et inhumaines. Mantegna fut préoccupé jusqu'à l'obsession par les problèmes de la perspective ; il isole et détache des scènes sur lesquelles il prend un point de vue de bas en haut. Il crée des images cristallines, intemporelles, comme fermées à la communication, parce que chacune de ses figures semble prisonnière de sa propre grandeur. Ces figures, toutefois, trouvent leur unité dans la rigueur de la perspective. Dans cet espace imaginaire, strictement défini, les personnages ont l'air de statues peintes avec des couleurs lumineuses et froides. Dans Saint Jacques conduit au martyre, le goût de Mantegna pour l'antique l'entraîne à élever, avec une extraordinaire audace de perspective, un arc triomphal qui semble étroitement lié, dans la composition, aux figures de premier plan. Sur l'arête de l'arc se dresse un écuyer – presque une statue – qui de toute évidence dérive du Saint Georges de Donatello. C'est la preuve de la grande admiration que Mantegna portait au Florentin.

Mantegna eut de l'Antiquité une conception bien différente de celle des peintres toscans. Il y vit un monde de perfection qu'on peut admirer avec détachement, mais non pas un exemple à suivre comme le pensèrent les Florentins. À la fin de son activité à la chapelle des Eremitani, Mantegna entreprit l'exécution du Polyptyque de saint Luc (commencé en 1453). Dans cette œuvre semblent se réunir des éléments de douceur, à la manière d'Antonio Vivarini, une composition perspective renouvelée et un luminisme qui annonce les fresques plus tardives, en particulier les dernières œuvres consacrées à saint Jacques.

3. Le « Retable de saint Zénon »

Entre la fin de l'année 1456 et l'année 1459, Mantegna entreprend notamment une œuvre destinée, elle aussi, à avoir une grande influence: le Retable de saint Zénon à Vérone. Renonçant à la composition traditionnelle des polyptyques, il y crée une unité idéale des figures prises dans le réseau des lignes perspectives. Il conçoit une architecture feinte qui englobe la totalité de la surface peinte et qui se termine sur les bords extérieurs de l'œuvre par d'authentiques demi-colonnes en bois, celles de la corniche du retable. Il en résulte un espace illusionniste, un milieu idéal où trouve place la Madone, assise sur son trône et entourée par des saints. Tous ces personnages sont unis les uns aux autres, dans une ambiance sentimentale dont la tension interne est elle-même définie par l'unité spatiale. Dans le Retable de saint Zénon, les figures vivent d'une même vie stylistique et morale qui détermine une tension dynamique d'une exceptionnelle efficacité. Cette tension est due aux raccourcis de la perspective, à la violence chromatique, à la raideur dédaigneuse des personnages enfermés dans leur monde pétrifié. Dans les scènes de la prédelle du polyptyque (La Prière au jardin des Oliviers et La Résurrection qui se trouvent à Tours; La Crucifixion qui est au Louvre), la créativité et le dynamisme de l'art de Mantegna s'affirment aussi bien dans la composition que dans le chromatisme. Le rendu des figures minces et allongées semble faire écho aux premières œuvres de Giovanni Bellini dont Mantegna avait épousé la sœur en 1454. La nature des rapports et des échanges entre les deux beaux-frères est encore matière à controverse. Il est probablement impossible de les définir

exactement. On est d'accord toutefois pour penser que ces rapports ont été stimulants pour l'un et l'autre. On admet que le milieu padouan des années 1450, milieu plein de vie et de passion, fut déterminant pour l'avenir de la peinture vénitienne de la Renaissance dont Giambellino est le grand patriarche. Dans La Mort de la Vierge du Prado, la parenté de Mantegna et de Bellini est évidente, principalement dans l'exécution des paysages.

4. Peintre de la cour des Gonzague

En 1460, donnant suite aux demandes pressantes de Ludovico Gonzague, duc de Mantoue, Mantegna s'installa dans cette ville. Il y devint le peintre de la cour et exécuta, entre autres, les décorations pour la chapelle du château de San Giorgio. En 1466 et en 1467, l'artiste se rend à Florence et à Pise, où il eut certainement l'occasion d'approfondir sa connaissance de l'art raffiné qui était là-bas en pleine expansion. De retour à Mantoue, il entreprit la décoration de la chambre du palais ducal, que l'on appela ensuite Camera magna picta. Les travaux commencés entre 1467 et 1471 furent terminés en 1474. La «Chambre des époux» – nom que lui donna Ridolfi en 1648, et qui devint célèbre par la suite – est l'œuvre la plus importante de la maturité de l'artiste. Sa vision humaniste s'y réalise pleinement. Dans la chambre, Mantegna représente et réunit en une noble séquence les personnages de la famille Gonzague (Le marquis Ludovico rencontre son fils le cardinal Francesco; La Cour de Ludovico Gonzague et de sa femme Barbara de Brandebourg). Ces personnages se trouvent placés dans un milieu idéal, devant une cité imaginaire telle que pouvait la concevoir un artiste sous l'influence des œuvres de Leon Battista Alberti. En haut, la voûte de la chambre semble annulée par la perspective feinte qui donne des dimensions nouvelles et illusoires à un lieu dont les proportions sont relativement petites. Une lanterne ouvre sur le ciel le plafond de la salle. Accoudées à la balustrade peinte et représentées dans un audacieux raccourci se tiennent des figures de putti et de jeunes femmes. Avec cette grande composition, Mantegna a jeté les bases de la peinture scénographique qui trouvera son développement dans l'art de Corrège et, au-delà, dans l'illusionnisme baroque.

En 1486, Mantegna termine les cartons du Triomphe de César (château de Hampton Court, Royal Collection). Cette œuvre donne l'illusion d'un bas-relief; la nostalgie du monde classique y prend une valeur nouvelle, elle produit un effet pour ainsi dire archéologique.

La Vierge de la Victoire (Louvre) peinte en 1495-1496, à la demande de Francesco Gonzague, comme ex-voto après la bataille de Fornoue, constitue un développement original dans l'activité tardive de Mantegna. Elle échappe, en effet, à cette rigueur de composition que le peintre s'était toujours imposée, pour faire place à de nouveaux rythmes où la couleur devient plus lumineuse et moins âpre la forme. On peut en dire autant pour la Madone aux Saints (musée du château Sforza, Milan), et, plus encore, pour les allégories du cabinet d'Isabelle d'Este qui étaient destinées, elles aussi, au palais ducal de Mantoue, et qui sont aujourd'hui au Louvre. Il en est de même pour Le Parnasse et Le Triomphe de la Vertu où un classicisme dans le goût préarcadien répond, semble-t-il, aux exigences de la commanditaire plutôt qu'à la sensibilité du peintre. Mais ce goût sera repris par la peinture bolonaise du XVIIe siècle et se perpétuera jusqu'à Poussin.

Mantegna s'engagea tardivement dans de tout autres expériences. Avec Le Christ mort du musée Brera à Milan, ou le Saint Sébastien de la Ca' d'Oro à Venise, il fait de nouveau la preuve de ses capacités créatrices qui s'exercent d'ailleurs aussi dans d'autres domaines: la sculpture et la gravure; ses gravures, d'une grande force, ont certainement influencé Dürer à ses débuts.