

La Renaissance, l'illusion de la profondeur

Le XV^e siècle

La renaissance de l'Antiquité



Si la pensée et les formes antiques ne s'étaient pas totalement éteintes pendant la période médiévale, la Renaissance porte sur ce passé prestigieux un regard renouvelé, y puisant de nouveaux sujets et des formules frappantes. Émergeant du foyer florentin, cette Renaissance se propage à Venise, Padoue et Rome, tandis que d'autres renaissances prennent forme dans les contextes flamand et français.

Domenico Ghirlandaio, Adoration des Bergers, 1485, huile sur bois, 167 x 167 cm, Florence, Santa Trinita, Chapelle Sassetti.

LA RENAISSANCE

La Renaissance a duré du début du XV^e siècle au milieu du XVI^e siècle. Après la peste noire (vers 1350), l'Europe reprit la voie du renouveau. L'Italie et les Flandres acceptèrent les premières idées qui se diffusèrent en Europe après la redécouverte de l'art antique. Les artistes adoptèrent les enseignements du style gréco-romain et reproduisirent de manière plus vraisemblable la réalité.

Les étapes essentielles



Filippo Brunelleschi fut le pionnier de la Renaissance et l'inventeur d'une nouvelle conception de l'architecture. Suivant les règles grecques et romaines, les artistes se mirent à représenter le plus fidèlement possible les sentiments et la réalité. Dans cette quête du « vrai », l'invention à Florence de la perspective au début du XV^e siècle, qui donne une impression de profondeur à une surface plate, a été déterminante.



Les Flamands ont minutieusement peint les détails de la vie quotidienne des hommes et de leurs maisons.



Les artistes florentins travaillaient dans des ateliers qui réunissaient différents artisans.



Vers la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e, Léonard de Vinci affirma ses capacités dans la recherche d'une harmonie pour la représentation des formes.



Michel-Ange, sculpteur, peintre et architecte, fut un des artistes les plus originaux, qui a réalisé avec cohérence et courage les aspirations de son époque.



Raphaël, peintre et architecte au style très intense, exerça une grande influence et ses ouvrages ont été l'objet d'étude pour les artistes qui suivirent.



Dans l'opulente République de Venise, l'art connut un de ses sommets, et les peintres se distinguèrent par leur habileté dans l'utilisation de la couleur.



Progressivement, les théories de la Renaissance se diffusèrent en Europe et trouvèrent en Allemagne des interprètes extraordinaires.



Portrait d'Henri VIII par Holbein

L'Angleterre
La diffusion de l'art renaissant fut contrôlée par le pouvoir absolu du roi Henri VIII qui régna de 1509 à 1547. L'art du portrait, très apprécié, avait même un rôle politique.



Château de Chambord, France

La France
Les guerres menées par la France mirent le pays en contact avec l'Italie. La France accueillit Léonard de Vinci, construisit de merveilleux châteaux et des Italiens y fondèrent l'école de Fontainebleau en 1526.



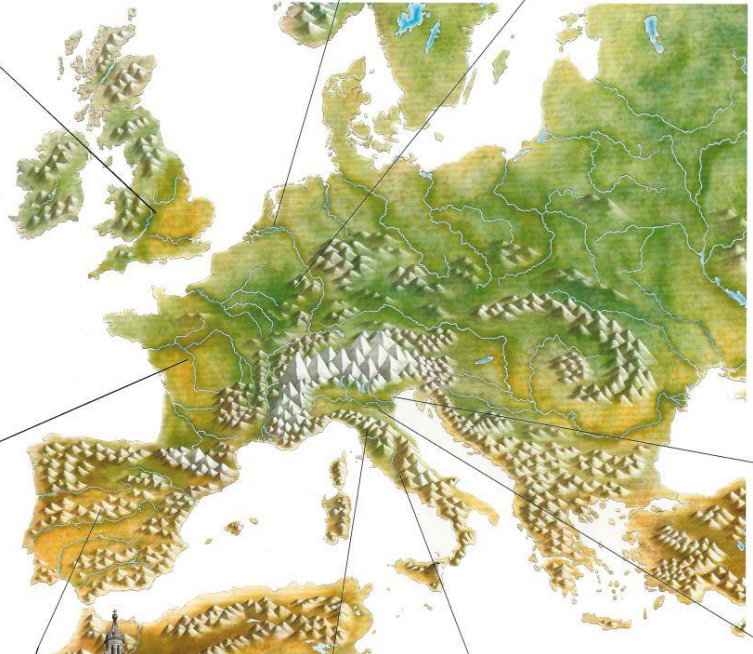
Navire de Magellan, qui fit le premier tour du monde

L'Espagne
Sous les règnes de Philippe I^{er} (1504-1506) et de Charles Quint (1516-1556), l'Espagne devint une grande puissance par ses conquêtes et connut un renouveau culturel.



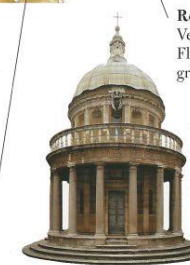
Jeux d'enfants, par Bruegel

Les Flandres
Les Flandres furent une grande puissance commerciale et financière européenne. Une importante école de peinture y naquit au contact de l'Italie au début du XV^e siècle.



Coupoles de la cathédrale de Florence par Brunelleschi, Italie

Florence
Grande puissance commerciale et financière, elle fut le berceau des nouvelles idées et la ville où travaillèrent les plus grands artistes de cette période.



Tempietto de S. Pietro in Montorio, par Bramante, à Rome, Italie



Centre historique de la ville de Ferrare, Italie

L'Allemagne
Les divers États allemands avaient déjà une longue tradition de sculpture sur bois. Ils eurent aussi de très grands peintres tels Dürer ou Cranach au début du XVI^e siècle.



Sculpture sur bois peinte



Autoportrait, par Titien

Venise
La longue histoire artistique de cette république maritime a atteint le sommet de sa gloire à la Renaissance.

Ferrare
L'art fut particulièrement florissant dans le duché de Ferrare, comme dans les cours de Mantoue, Rimini, Urbino, Milan et Naples.

Introduction

Contexte de l'apparition de la Renaissance en Italie.

- Au XVe siècle l'Italie est un **pays morcelé** en de puissantes cités-états : La républiques de Venise, la république de Florence (Médicis), le duché de Milan (Sforza), le duché de Ferrare, le duché de Savoie et au sud le royaume de Naples. Ces **cours rivales** ont à leurs têtes de grande famille (ou le pape), qui rivalisent entre elles en attirant les personnalités les plus brillantes de l'époque : artistes, scientifiques, penseurs, écrivains.
- Cette soif de pouvoir et de connaissances va générer un courant de pensée qu'on appelle **l'humanisme**. La connaissance devient le principal fondement de cette société italienne du XVe siècle. L'humaniste voyage, s'instruit, croit en l'homme et au pouvoir de son intelligence : il ne se contente plus des interprétations véhiculées par l'église. Lorsque **Gutenberg** améliore l'imprimerie au milieu du XVe siècle, il offre en outre un moyen nouveau de diffuser la connaissance.
- **L'Antiquité** devient un **modèle** en arts, en sciences comme en politique. Ce mouvement souhaite enrichir le savoir de ce que la pensée a de plus valable, sciences, philosophie...
- **La connaissance du monde** va considérablement évoluer au XVe et XVIe siècles. C'est l'époque des grands navigateurs, en 1492 **Christophe Colomb** découvre l'Amérique, au XVIe siècle, **Nicolas Copernic**, un astronome polonais, développe et défend la théorie de l'héliocentrisme. La vision du monde s'élargit, les limites du monde sont repoussées.



Position de l'art et de l'artiste dans la société.

- Cette évolution va se répercuter sur le monde de l'art : l'art médiéval laisse place à un art totalement nouveau. **Tous les domaines de la création sont touchés, architecture, peinture, sculpture ...** Les **premiers grands concours** de l'histoire de l'art apparaissent : Dôme de la cathédrale de Florence (Brunelleschi), Porte du baptistère de la cathédrale de Florence (Ghiberti)...
- **L'art se délivre de l'emprise du clergé** et va s'ouvrir à d'autres thématiques. Les sujets religieux restent fréquents mais ils sont autant de prétextes à étudier la perspective ou l'anatomie par exemple. D'autres thématiques vont apparaître comme le **portrait**, les **scènes de genre** ou les thèmes antiques (**mythologie**, histoire antique...), l'architecture civile se développe...
- **L'art devient un moyen de connaissances**, un outil de compréhension du monde. Léonard de Vinci définit la peinture comme étant une "*Cosa mentale*".

Deux axes de recherche principaux vont se dégager :

L'anatomie et la connaissance du corps, en étroite relation avec la médecine...

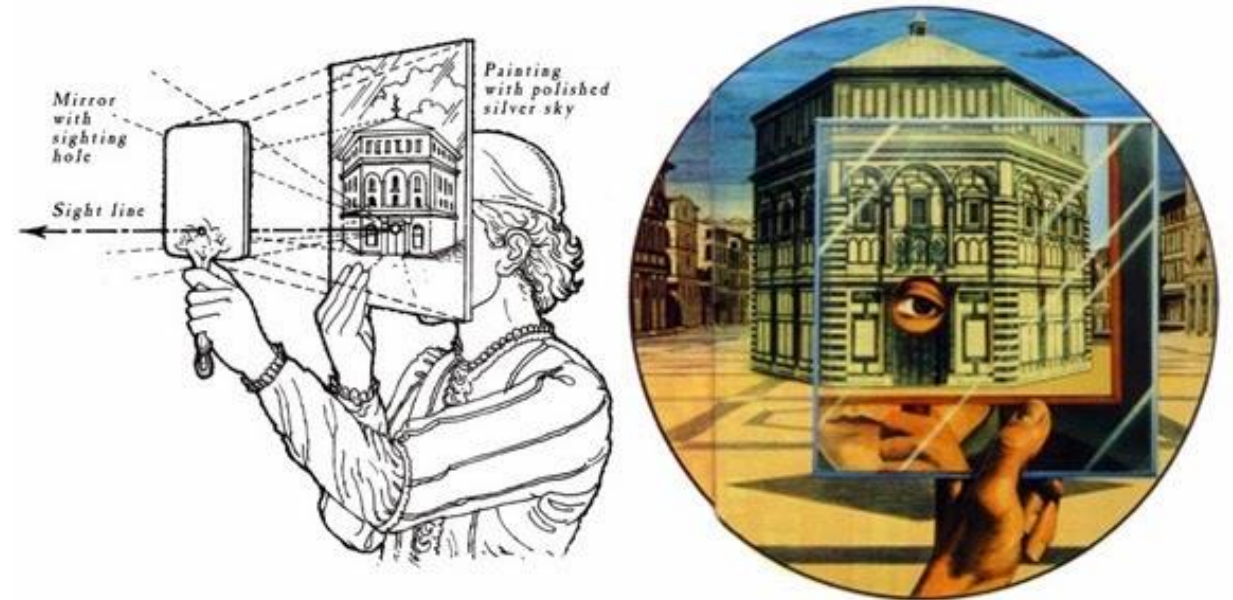
La perspective comprendre le monde et le représenter avec réalisme.

- **L'artiste de la Renaissance n'est plus anonyme.** Sa condition sociale change : il n'est plus considéré comme un artisan mais comme un érudit et ne travaille plus dans l'anonymat.
- **L'art et le mécénat.** L'art du XVe siècle devient "le fait du Prince". Les grandes familles qui sont à la tête des grandes cités-états italiennes, les Médicis à Florence, les Sforza à Milan, vont soutenir et promouvoir les arts et les lettres par des commandes ou des aides financières.

Dôme de la cathédrale de Florence (Brunelleschi), Porte du baptistère de la cathédrale de Florence (Ghiberti)...



L'invention de la perspective, la démonstration de Brunelleschi.



Quelques repères.

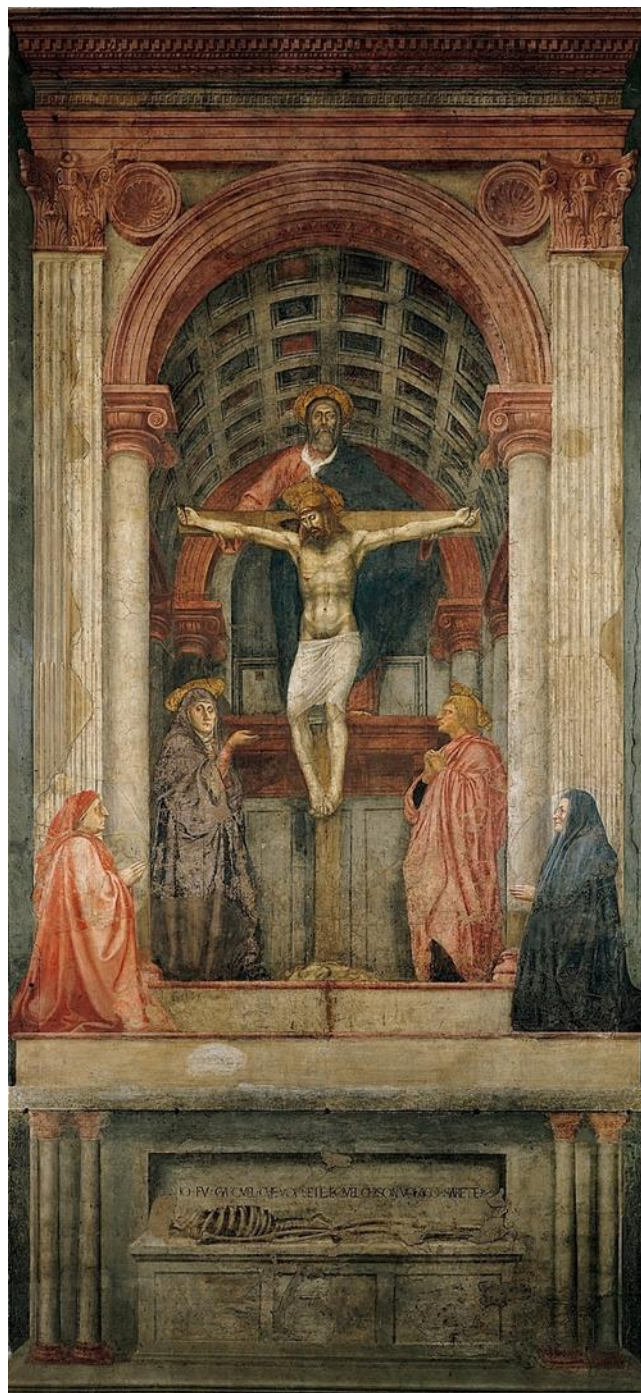
L'Italie s'impose comme **le centre intellectuel et artistique de l'Europe du XVe siècle**, les autres pays sont encore en plein Moyen Âge. Des campagnes militaires, des guerres, vont cependant contribuer à faire connaître le modèle italien dans le reste des pays Européens, **la Renaissance se diffuse au XVIe siècle dans l'Europe entière.**

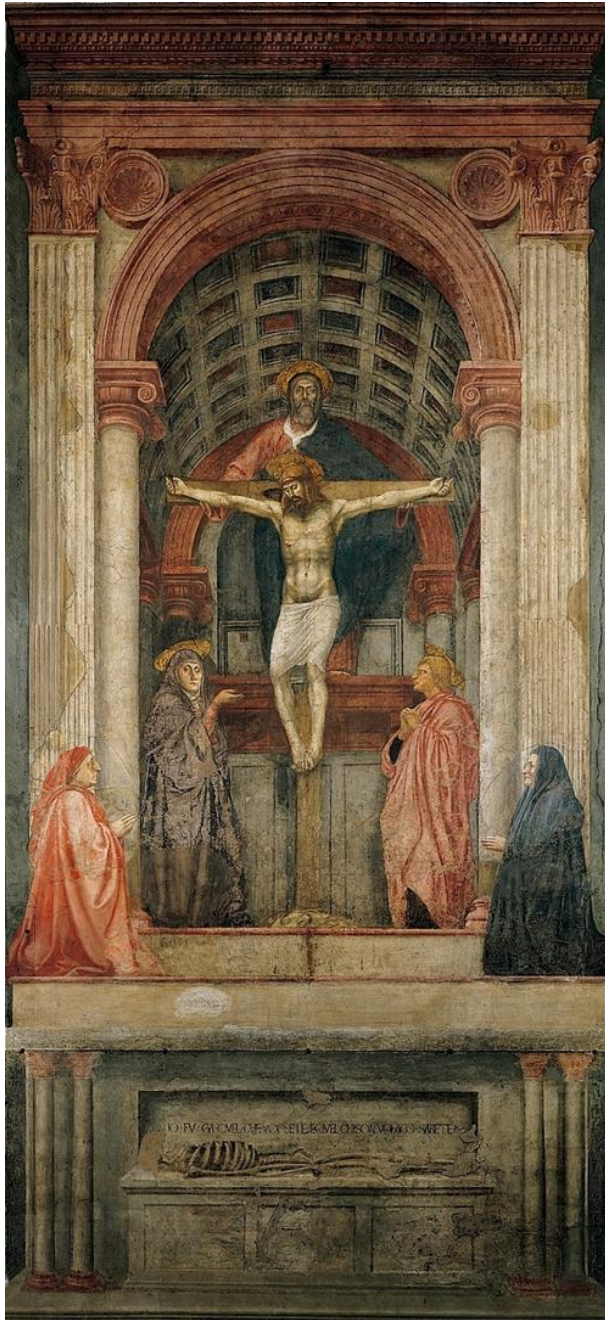
L'Italie restera un modèle pour tout l'art occidental jusqu'au XIXe siècle.

☞ **Masaccio, *La Trinité*, 1427–1428. Fresque, 667 × 317 cm. Santa Maria Novella, Florence.**

Description. Cette fresque représente la **Sainte Trinité** : Le **Christ** sur la croix est au centre. Au dessus de lui se trouve **Dieu le Père**, ainsi qu'une **colombe qui symbolise l'Esprit Saint**. En dessous, se trouvent **Marie** (en bleu) et **Saint Jean** (en rouge). De part et d'autre de la scène, deux personnages sont agenouillés et prient, il s'agit des **commanditaires** de l'œuvre, comme cela se faisait fréquemment à cette époque. Au pied de la croix, un sarcophage dans lequel se trouve le squelette d'**Adam**. On peut y lire une inscription en latin : « *Je fus naguère ce que tu es, et ce que je suis, tu le deviendras aussi* »

Composition. Le **Christ** sur la **croix** est au milieu de la composition et constitue un **axe de symétrie**. La structure du tableau forme une **pyramide** sur laquelle sont placés, suivant leur importance, les personnages : Au plus bas, **Adam** se trouve dans sa tombe ; au-dessus, sur le sol terrestre, des personnages prient et tout en haut **Dieu le Père**. Le **Christ**, lui, représente le lien entre le monde terrestre et le monde divin.





Le décor. Masaccio imagine un décor en **trompe-l'œil** d'inspiration **antique**, composé d'une voûte en berceau, divisée en caissons ornés de rosaces. Le trompe-l'œil semble créer une « **percée dans le mur** », comme si le spectateur observait une véritable chapelle. La référence à l'antique est, en outre, l'une des caractéristiques de l'art du **Quattrocento** et plus généralement de l'**humanisme**.

Représentation de l'espace. Masaccio a utilisé une méthode inspirée des recherches de Brunelleschi pour représenter l'espace, il fait une **perspective frontale**. Un seul espace peint pour tout le mur, avec un **point de fuite central**. La voûte est tracée en **perspective**, de sorte que le spectateur ait l'impression qu'elle s'enfonce dans le mur, la scène est des plus réalistes. Tout se construit **à partir de l'œil du spectateur**, qui va déterminer le **point de vue** et la distance. Ici, la vue en **contre-plongée**. Cette œuvre est l'une des premières à exploiter la **perspective** linéaire avec une telle rigueur.

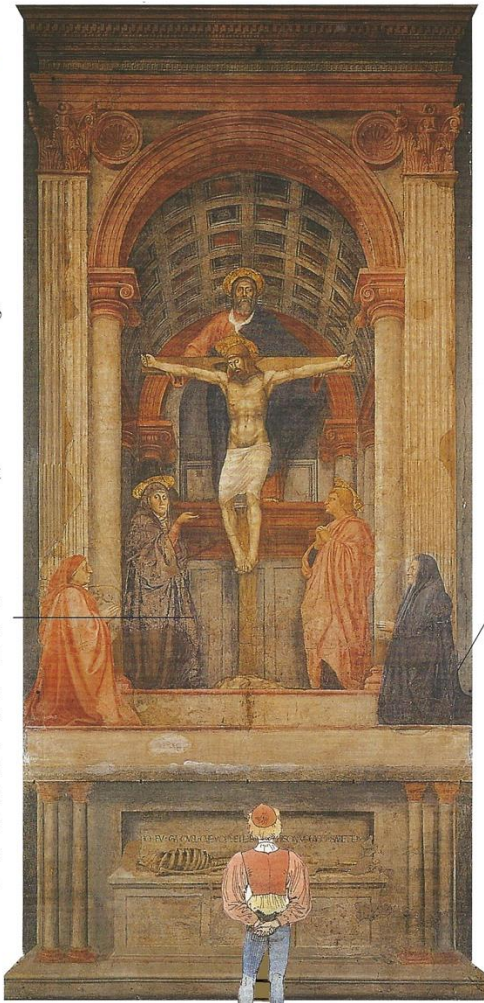


L'art de la perspective

Au début du XV^e siècle, l'ambition des artistes florentins fut de représenter la réalité le plus fidèlement possible. Ils devaient rendre la hauteur, la largeur, mais aussi la profondeur des objets et des espaces. La perspective, fondée sur des calculs mathématiques, fut le système qui leur permit de transférer cette illusion sur des surfaces planes tels que les tableaux et les murs d'églises et de palais.

Une « percée dans le mur »

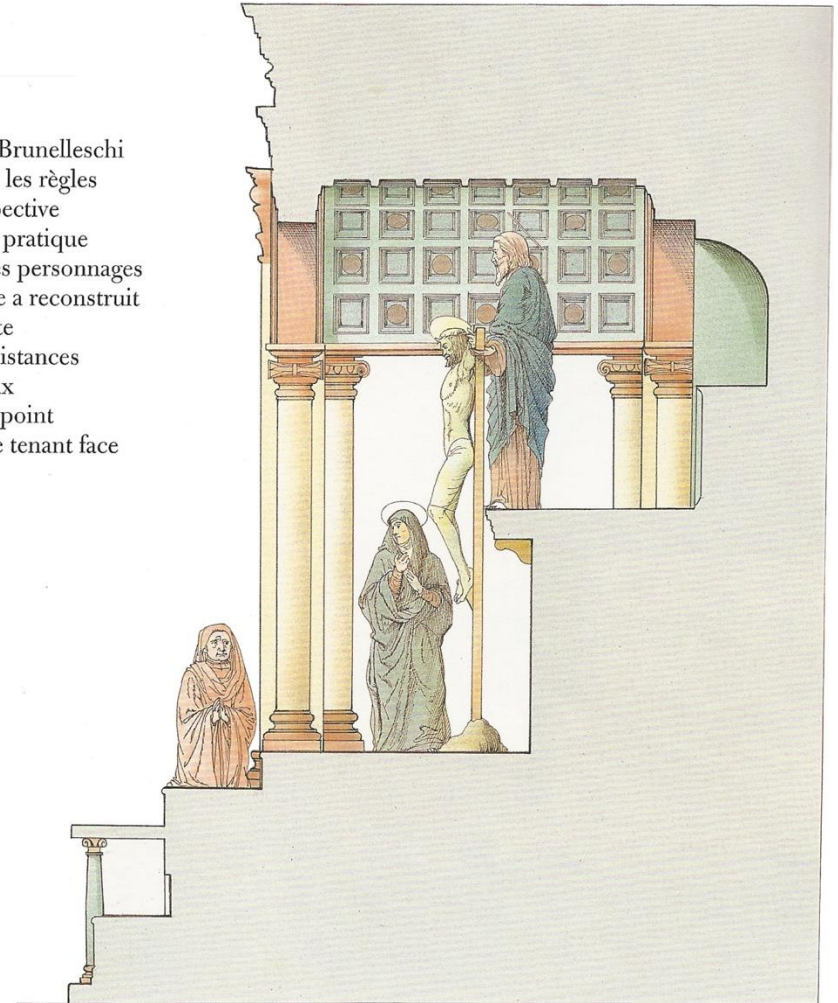
Masaccio fut le premier à utiliser les règles de la perspective lorsqu'il peignit la fresque de la Sainte-Trinité, dans l'église florentine de Santa Maria Novella en 1428. Les premiers visiteurs eurent du mal à croire qu'il s'agissait d'une peinture et pensaient regarder une vraie chapelle, à travers une percée creusée dans le mur.



Masaccio (1401-1428)
Cet artiste mort très jeune a créé des œuvres si puissantes et si originales qu'on le considère comme le fondateur de la peinture de la Renaissance.

Le point de vue

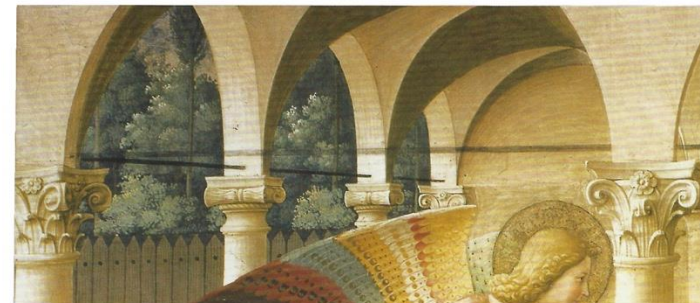
L'architecte et sculpteur Brunelleschi découvrit et mit par écrit les règles géométriques de la perspective que Masaccio a mises en pratique dans la représentation des personnages et des espaces. Le peintre a reconstruit la scène, en tenant compte de l'éloignement et des distances des personnages entre eux et dans l'espace, selon le point de vue d'un spectateur se tenant face à une vraie chapelle.



● L'Annonciation

par Beato Angelico (vers 1400-1455).
Fresque, 230 x 321 cm, vers 1438, musée San Marco, Florence, Italie

Beato Angelico était un moine doux et poète. Il couvrit de ses œuvres exprimant sa profonde foi les murs des cellules de son monastère. Il fut l'un des premiers artistes florentins à appliquer les lois de la perspective, qui avaient été inventées par Brunelleschi (1377-1446) et mises en pratique avant lui par Masaccio. Cette Annonciation est un bel exemple de la représentation de l'espace.



La colonnade est peinte avec un très grand réalisme. Le portique aux gracieuses colonnes, ouvert sur un jardin fleuri, est construit selon le système de la perspective. En effet, la taille des objets rapetisse en s'éloignant vers l'horizon, comme on le voit sur les chapiteaux des colonnes de gauche.

C'est le peintre florentin Masaccio (1401-1428) qui prend conscience de l'importance des expériences de Brunelleschi. Sa fresque de la *Trinité*, dans l'église Santa Maria Novella à Florence, est l'une des premières peintures à exploiter la perspective centrale avec rigueur. La structure architecturale feinte est construite avec tant de précision qu'elle pourrait être la transposition d'une épure d'architecte (Brunelleschi lui-même aurait participé au projet). L'illusion d'une chapelle dominant un tombeau a inspiré le commentaire du biographe de Masaccio, Vasari : le mur sur lequel la fresque est peinte semble « être plein de trous ». Masaccio, en outre, estompe le détail architectural dans une ombre subtile et sublime la rigidité géométrique par le mystère de la Trinité : le Père, le Fils et l'Esprit saint.

Santa Maria Novella

La *Trinité* est l'un des trésors de Santa Maria Novella (à droite), dont la façade fut redessinée par Alberti en 1456. Cette façade et la fresque de Masaccio illustrent toutes deux l'idéal d'harmonie et de proportions de la Renaissance.



LA TRINITÉ

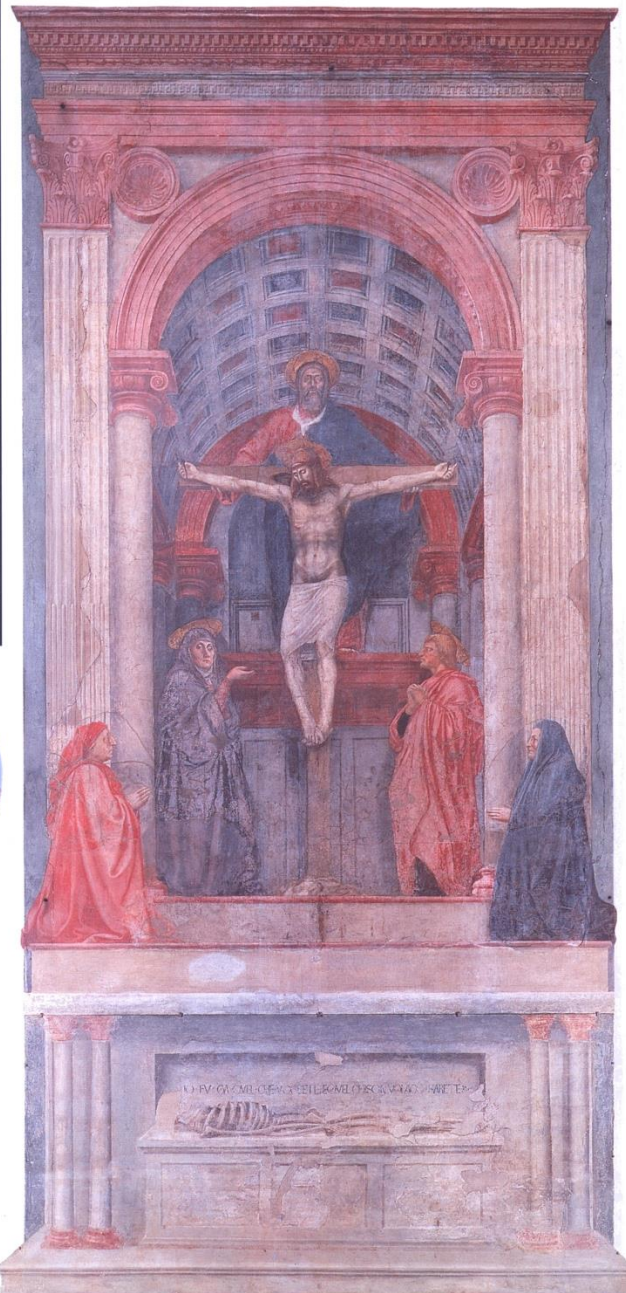
Masaccio, fresque, 670 x 320 cm, 1427

Cette fresque illustre le concept médiéval de la double chapelle du Golgotha marquant le lieu du crucifiement du Christ. La tombe d'Adam, qui symbolise le péché originel, occupe la partie basse tandis que le Christ en croix occupe le centre de la partie haute, lui opposant la Rédemption. Les priants agenouillés, entourant la Vierge et saint Jean l'évangéliste, aident l'âme à s'élever vers la Trinité.

Le réalisme en perspective

Le squelette d'Adam, tel un gisant, est accompagné d'une sombre épitaphe : « Je fus naguère ce que tu es, et ce que je suis, tu le deviendras aussi. » En exploitant la lumière du jour

qui illumine sa fresque, le Florentin Masaccio lui donne une époustouflante réalité sculpturale : l'effet de perspective projette le squelette dans l'espace réel de l'église.



PARFAITE DES ESPACES



En lumière

La fresque, située sur le mur du bas-côté gauche, est éclairée par la lumière du jour depuis l'ouverture circulaire de la

façade. À l'origine, une autre fenêtre lui faisait face. Les visiteurs entraient à l'aplomb de ces deux sources lumineuses, se dirigeaient vers un bénitier de marbre (ci-dessous). En se signant, ils pouvaient admirer la *Trinité*.



La couleur de la colonne de marbre répond aux rouges de la fresque.

Christ en croix

Maître de Saint Francis, peuplier, 92 x 71 cm, 1280. La comparaison avec cette crucifixion primitive montre combien celle de Masaccio est audacieuse. Toutes deux sont censées inspirer un sentiment de dévotion,

Voûte à caissons

ABCD forment un quadrilatère qui, reconstitué en trois dimensions, redeviendrait un carré parfait.

Ces lignes doivent converger en un point de distance, situé sur une ligne d'horizon fictive. BD est une ligne de contrôle passant par les coins du quadrilatère (les chapiteaux). Elle a la même forme que ABCD.

Deux royaumes

La perspective hiérarchise les espaces : le sacré de la chapelle voûtée, et le profane que les priants et le squelette partagent avec nous. Les horizontales

convergent en un point de fuite situé très bas au niveau de nos yeux. Marie, saint Jean et le Christ sont mis en perspective, mais Dieu est montré de face.



Les figures incisées sur le fond doré apparaissent à la lueur de cierges.

La lumière naturelle de Masaccio enlève toute carnation à la figure du Christ, le faisant affleurer à la surface de la fresque.

Les figures de Marie et de saint Jean sont enfermées dans les panneaux latéraux.

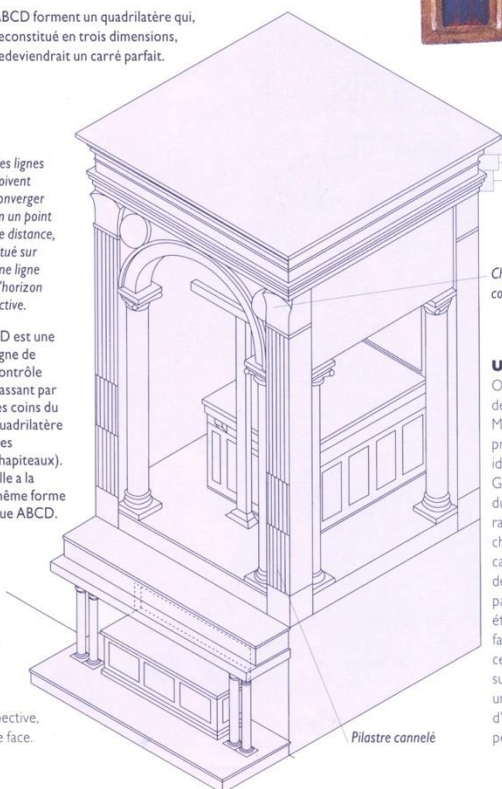
La Trinité emploie le vocabulaire architectural classique de l'Antiquité.

Corniche
Frisse
Architrave

Chapiteau corinthien

Une « vraie » chapelle

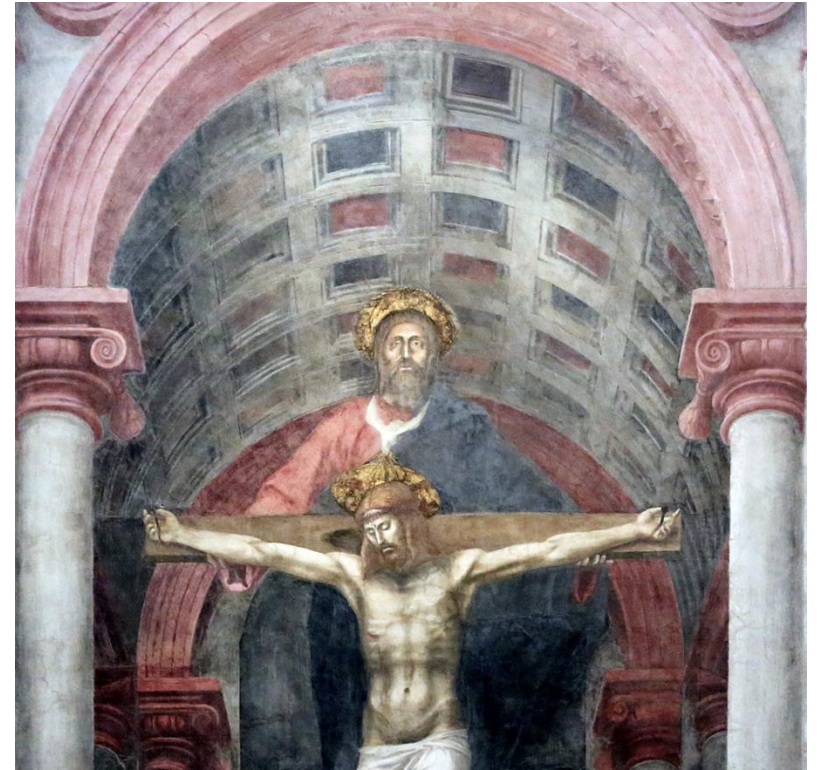
On a tenté à plusieurs reprises de reconstituer la chapelle de Masaccio par des mesures précises. Ce schéma donne une idée du volume qu'elle aurait eu. Géométriquement, les caissons du plafond sont des rectangles raccourcis et la voûte de la chapelle serait alors de plan carré. La structure qui se trouve derrière la croix est interprétée par certains spécialistes comme étant le tombeau du Christ. Il ne faut cependant pas oublier que cette architecture feinte est supposée servir de support à une scène spirituelle plus que d'illustration des règles de la perspective.



Pilastre cannelé

Les personnages. Tous les principes **humanistes** de la **Renaissance** s'expriment ici, tous les personnages ont la même taille, rejetant les principes du Moyen Âge et de la peinture byzantine qui représentaient, par une taille différente, l'importance symbolique des personnages. Ils sont représentés en **taille réelle**, ce qui donne un effet de trompe l'œil surprenant pour l'époque. **Le spectateur a l'impression de se trouver devant la réalité, et non devant une image.**

Enfin, le squelette d'**Adam** est la première **représentation anatomique** exacte de la **Renaissance**. Accompagné de l'inscription en latin : « *Je fus naguère ce que tu es, et ce que je suis, tu le deviendras aussi* », cette partie du tableau donne un caractère **humaniste** où l'intérêt pour l'homme est au centre des réflexions.



Les couleurs. Réalistes, fidèles au ton local, elles parachèvent l'effet produit en inscrivant totalement la représentation dans la réalité, comme pour annuler toute distance.

La lumière. Elle vient souligner les volumes et donne plus de réalisme encore à la scène. **Masaccio** exploite la lumière du jour pour donner un réalisme sculptural au squelette d'Adam, le plus proche des spectateurs, mais aussi aux autres figures et à l'architecture.

Conclusion : Considérée comme l'une des œuvres majeures du **Quattrocento**, *La Trinité* témoigne de toutes les préoccupations, **spirituelles, philosophiques et plastiques de l'époque**. La volonté de **réalisme** recherchée par le peintre, l'amène à des **propositions plastiques totalement novatrices**. Désormais, le monde est peint **tel qu'une personne le voit de sa place particulière, la perception individuelle autrefois inacceptable est désormais de mise**. Ce tableau témoigne de préoccupations **humanistes** où l'intérêt pour l'homme est au centre des réflexions.

Enfin, au-delà du thème religieux, ce tableau est une méditation sur la mort et l'au-delà.

1 - Le Quattrocento italien

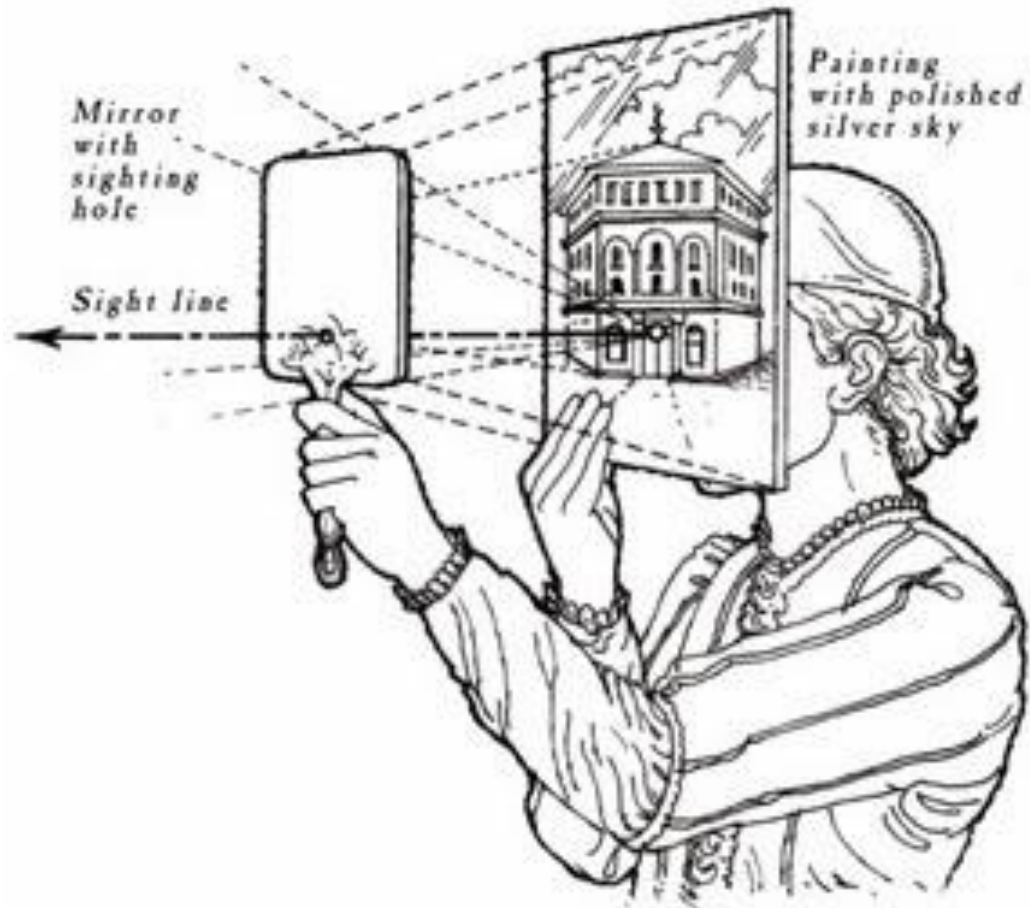
Caractéristiques et contexte

Le **Quattrocento** est la **1^{ère} période de la Renaissance italienne** de 1420 à 1480 environ. **Florence** en est le centre artistique majeur. C'est une époque d'intenses recherches et d'expérimentations, les plus importantes découvertes concernant l'art auront lieu durant cette période. Le style nouveau de la **Renaissance** correspond à un changement de regard radical et s'exprime par une méthode différente pour représenter le monde.

⇒ **L'invention de la perspective**

Elle est attribuée aux Florentins **Filippo BRUNELLESCHI** (1377-1446), architecte et sculpteur et **Léon Battista ALBERTI** (1404-1472), architecte, artiste, amateur d'art antique et homme de lettres . Ils furent les 1ers à expérimenter pour représenter l'espace différemment.

Filippo BRUNELLESCHI (1377- 1446) : la première approche méthodique de la perspective



Tavoletta, place du Dôme , Florence, l'expérience de Brunelleschi, 1413

Filippo BRUNELLESCHI (1377-1446)

Brunelleschi est le premier à démontrer les principes de la **perspective centrale** lors de son expérience de la ***Tavoletta*** en 1413. Il en fait la **démonstration** à partir d'une expérience réalisée sur la place San Giovanni à **Florence** avec un miroir et un dessin monté sur une planchette. Il réalise d'abord un **dessin du baptistère de Florence** selon une **perspective rigoureuse (ligne d'horizon, point central et lignes convergentes)**. Son dessin est monté sur une planchette dans laquelle il a percé **un trou** pour voir l'image du baptistère de la cathédrale se réfléchir dans le miroir. Ainsi, n'importe quel observateur se tenant à l'endroit où le dessin du baptistère fut réalisé, peut constater qu'il se superpose parfaitement à l'édifice réel, créant ainsi **une illusion parfaite de la réalité**. Il vient de mettre au point un dispositif qui permet de **représenter fidèlement la réalité sur un support plat**. Par cet ingénieux système, **Brunelleschi** vient de faire naître les 1^{er} principes permettant de démontrer l'importance du **point de vue unique** (position de l'œil du peintre / du spectateur).

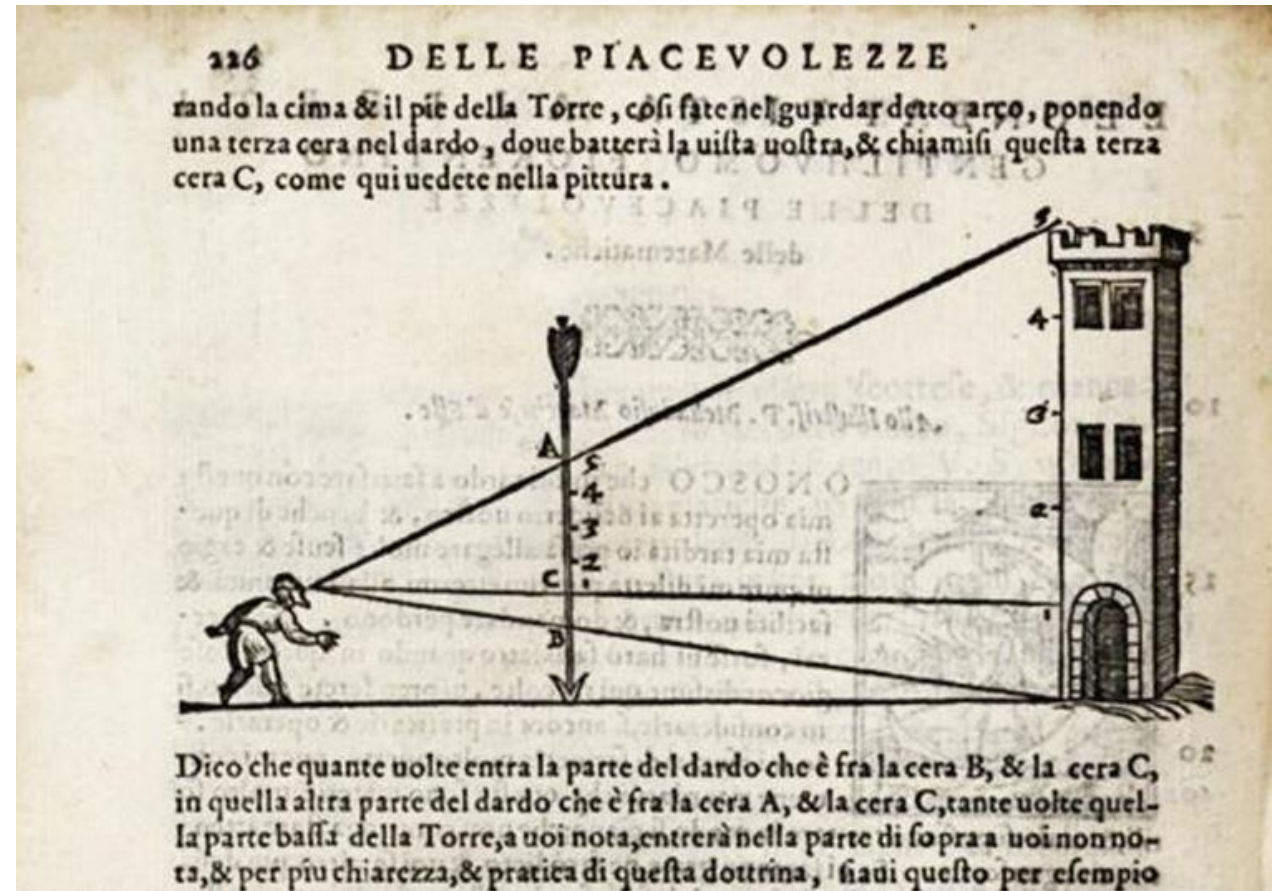
La méthode utilisée par **Masaccio** pour ***La Trinité*** est celle de **Brunelleschi**.

Léon Battista ALBERTI (1404-1472)

Perspective linéaire, premiers écrits théoriques.

Léon Battista Alberti (1404- 1472, architecte, artiste, théoricien) est 1^{er} théoricien de la perspective : il puise l'essentiels de ses principes dans l'œuvre de Brunelleschi.

En 1435, il écrit son traité : *De la Peinture* (*De Pictura ou Della Pittura*) dans lequel il explique qu'il faut faire coïncider l'espace réel en 3 dimensions et sa représentation sur l'espace plan (plat) du tableau. Il met alors en place une méthode de construction très précise : **costruzione legittima** (la représentation de l'objet est calculée point par point en déterminant l'intersection des rayons visuels avec le plan du tableau). « *Je dessine un rectangle aussi grand que je veux, et je le considère comme une fenêtre ouverte, par laquelle je regarde, tout ce que, ici sera peint* ». Alberti, *De Pictura*, 1435.

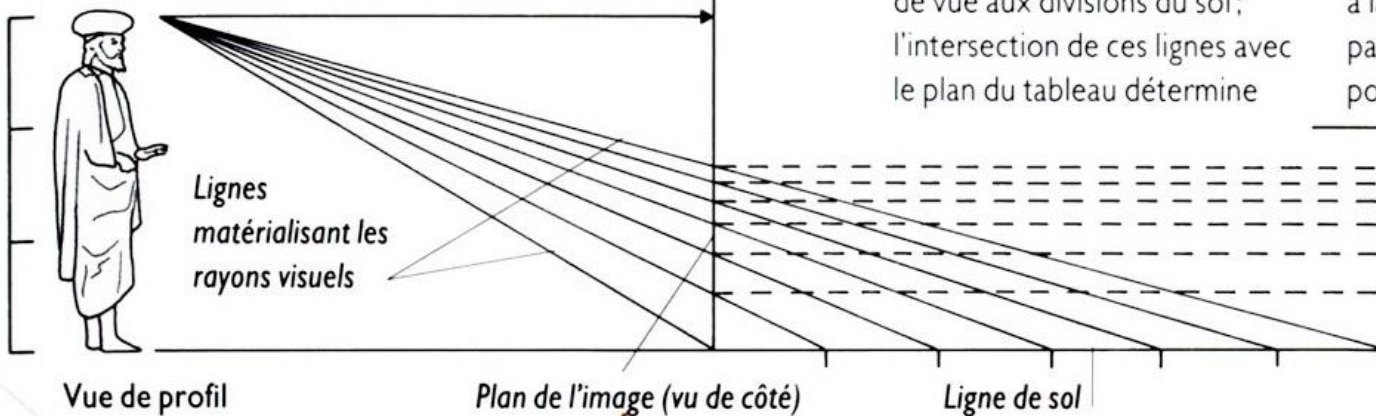


Son traité contient les principes suivants :

- Les lignes de fuite convergent en un point de fuite correspondant à la position de l'œil du spectateur.
- Les objets diminuent en fonction de la distance qui les sépare de l'observateur.

LE SYSTÈME D'ALBERTI

En 1435, Alberti expose dans son traité *Della Pittura (De la peinture)* « la meilleure méthode » pour construire une image en perspective. Il conçoit l'image tel un plan traversant une pyramide de rayons visuels.

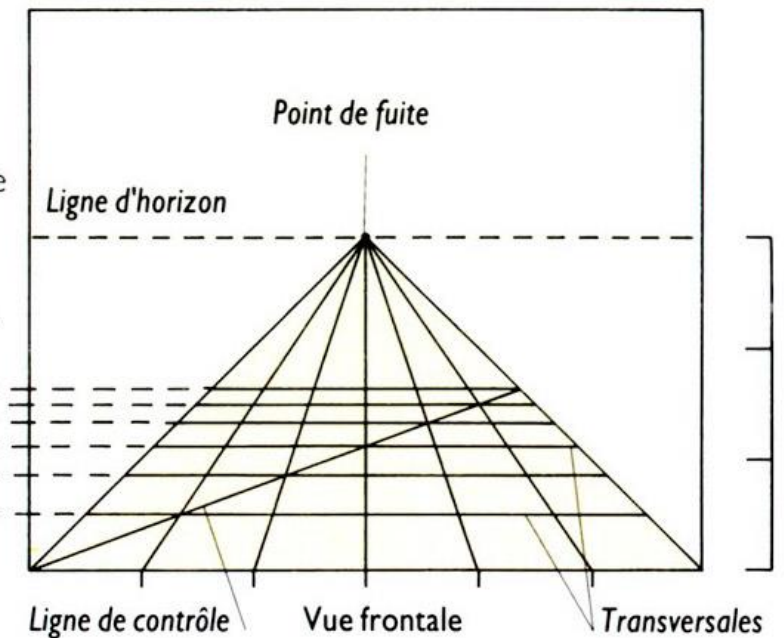


Les deuxième et troisième étapes : le carrelage en damier

Alberti dessine une vue de profil de la construction, séparément. Il divise le plan en *braccia*, après avoir défini la hauteur du point de vue à trois *braccia* et la distance entre le peintre et son tableau. Il trace les « rayons visuels » du point de vue aux divisions du sol ; l'intersection de ces lignes avec le plan du tableau détermine

les horizontales. Celles-ci, reportées sur le premier dessin, permettent d'obtenir la perspective raccourcie d'un damier. L'horizon est tracé, parallèle à la base, et passe par le point de fuite.

Alberti trace une diagonale à partir d'un coin pour contrôler l'exactitude de la construction.



Définition :

On appelle **perspective** toutes les techniques qui permettent de représenter l'espace et les objets avec de la profondeur et des volumes sur une surface plane **pour donner l'illusion de la troisième dimension**. La perspective, mot latin signifiant "vision traversante", suppose un œil unique dont le regard traverse un plan.

⇒ La perspective linéaire

Elle est appelée **perspective linéaire** par **Léonard de Vinci** car elle construite par des **lignes**. Elle est aussi appelée **perspective conique** du fait que les droites reliant l'œil de l'observateur au contour de l'objet forment **un cône**.

Exemple



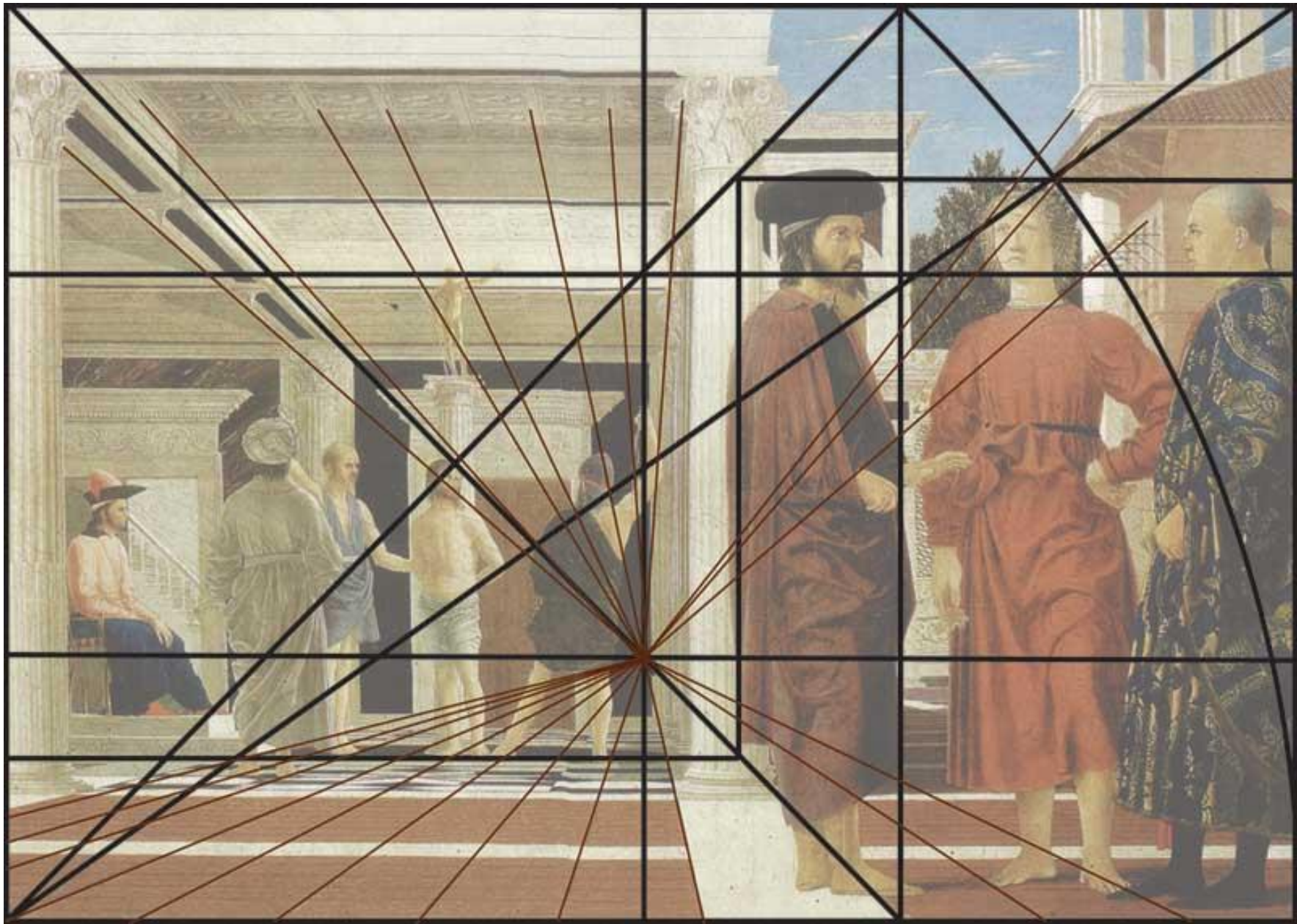
Piero Della Francesca, *La Flagellation du Christ*, 1455.
Tempera et huile sur bois, 58 x 81 cm, Galerie des Marches, Urbino, Italie

Piero Della Francesca, *La Flagellation du Christ*, vers 1455. Tempera et huile sur bois, 58 x 81 cm, Galerie des Marches, Urbino, Italie

Description : Ce tableau présente **deux scènes différentes**, dans un espace unitaire. Sur la partie gauche, à **l'arrière plan**, on peut voir la représentation d'une **scène du nouveau testament : la flagellation du Christ**. Sur la partie droite, **au premier plan**, des personnages contemporains du peintre, à gauche, un aristocrate italien, à droite, un dignitaire byzantin, au centre, un témoin qui pourrait être le duc de Montefeltro. Cette œuvre fait, aujourd'hui encore, l'objet de **multiples interprétations...**

La composition de cette œuvre est structurée **en deux parties** sans lien apparent. La scène principale, **la flagellation du Christ** devant **Pilate (connu pour avoir ordonné l'exécution de Jésus)**, représenté sous les traits de l'empereur Jean VIII Paléologue, **est paradoxalement rejetée à l'arrière-plan**, à gauche de l'œuvre. La scène contemporaine, sensée être la scène secondaire, se trouve au premier plan, dans la partie droite.

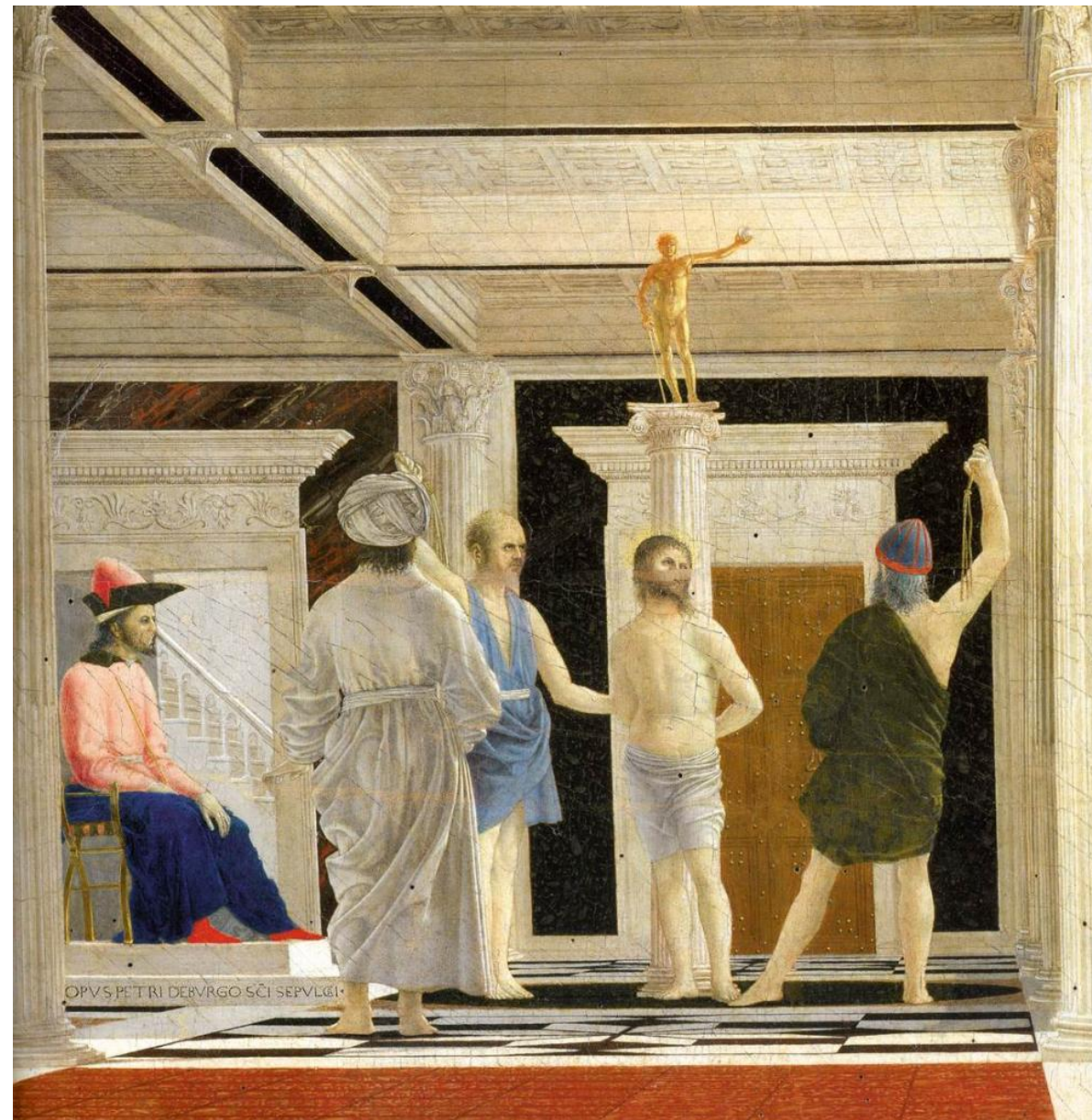
Piero Della Francesca applique ici scrupuleusement **les règles de la perspective linéaire** : un seul **point de fuite**, une **ligne d'horizon** au tiers inférieur et des **lignes de fuites** qui **convergent** toutes vers le centre du tableau. La rigueur de la construction géométrique, donne à cette composition un équilibre remarquable. **La perspective**, tout en donnant l'illusion d'un **espace homogène**, propose une **hiérarchie des sujets par le jeu de la profondeur spatiale**, le peintre met la perspective au service de la narration.



Référence à l'antique : Cette scène se déroule dans une architecture au rendu remarquablement maîtrisé sous une loggia ouverte sur une esplanade. **L'ensemble est rythmé par l'architecture**, motifs des pavements, alignement des colonnes, plafonds à caissons.... **Piero Della Francesca** témoigne ici de ses connaissances en architecture antique.

Les sources de lumière, différentes pour les deux parties, mais parfaitement vraisemblables, viennent encore renforcer cette impression de distance entre les deux scènes. L'une, **naturelle**, baigne la scène en extérieur, l'autre, **artificielle** pour la scène de la loggia (elle irradie dans la partie où figure le **Christ**), prend une dimension **symbolique**.

Ces deux temporalités sont inscrites dans un avant (le lointain) et un maintenant (le proche) dont découlent tous les choix plastiques de **Piero Della Francesca**.



2 – Les Flandres, autre perspective...

Au XVe siècle, dans le Nord de l'Europe, d'autres recherches se développent parallèlement à la **perspective linéaire**.

⇒ Perspective atmosphérique ou aérienne

La **perspective atmosphérique** ou **aérienne** consiste à **créer l'illusion de la profondeur par l'utilisation de dégradés de tons ou de couleurs qui s'estompent avec la distance**. Elle joue sur les effets de contraste entre les plans du tableau. Ce type de mise en perspective apparaît au début au XVe siècle chez les maîtres flamands, grâce à la mise au point de **la peinture à l'huile**. **Jan Van Eyck** (1390-1441) est sans conteste le premier grand peintre à utiliser la perspective atmosphérique ainsi que **Joachim Patini(e)r** comme peintre de paysage. La peinture à l'huile permet en effet de peindre par **glacis** (couches superposées de couleurs transparentes). La détrempe ou les techniques de la fresque jusqu'alors très utilisées ne permettaient pas cette transparence.

Ces artistes, plus sensibles aux **effets lumineux et colorés**, cherchent à traduire l'épaisseur de l'atmosphère. Ils perçoivent que **les lointains bleuissent**, que les contrastes et la netteté diminuent, que **les couleurs perdent leur intensité avec la distance**.

Observateurs minutieux de la nature, les artistes flamands ont appris à en rendre les moindres nuances de lumière.

Ces effets de dégradé sont rendus possibles par l'invention d'un nouveau médium : **la peinture à l'huile**.



Joachim Patinir(e)r (1483-1524)

Le Baptême du Christ et le Sermon de Saint Jean, vers 1520.

Huile sur toile, 33 x 46 cm.



La Vierge du chancelier Rolin, vers 1435. Huile sur bois, 66 x 62 cm

La peinture à l'huile

L'invention de la **peinture à l'huile** est le plus souvent attribuée à **Jan Van Eyck**, même si l'on trouve des exemples antérieurs d'artistes ayant utilisé ce medium. **Van Eyck** est celui qui va mettre au point le mélange de substances et liants le plus satisfaisant. C'est sa "recette" qui va se diffuser dans l'Europe entière, jusque chez les maîtres italiens. Grâce à la **peinture à l'huile**, les couleurs gagnent une **intensité** et une **brillance** jusqu'alors inégalée.



La peinture à l'huile est en outre, une technique lente à sécher. Cette particularité permet à l'artiste de prendre le temps de mélanger ses couleurs, de récupérer une erreur et de retravailler son motif pendant plusieurs jours jusqu'à obtenir le fondu, le modelé de la forme, la touche qu'il désire. **C'est donc la technique idéale pour rendre les effets de la perspective atmosphérique...** C'est ce que fait Van Eyck dans le paysage figuré à l'arrière plan de la *Vierge du chancelier Rolin* en 1435.



⇒ La technique du *sfumato*

Léonard de Vinci adopte immédiatement la peinture à l'huile. Il met au point une technique, le *sfumato*, destiné à produire des **modelés très subtils**. Le *sfumato* peut se définir comme un "*modelé vaporeux faisant imperceptiblement passer le coloris ou le ton du clair à l'obscur*".

Ce subtil jeu d'ombre et de lumière est obtenu par la superposition de plusieurs couches de **glacis** (couleurs transparentes). L'œuvre semble baignée dans une brume légère. Par cette technique, l'artiste peut suggérer des **effets de relief ou de profondeur**.

La Joconde, vers 1505-1519. Huile sur bois, 77 x 53 cm.

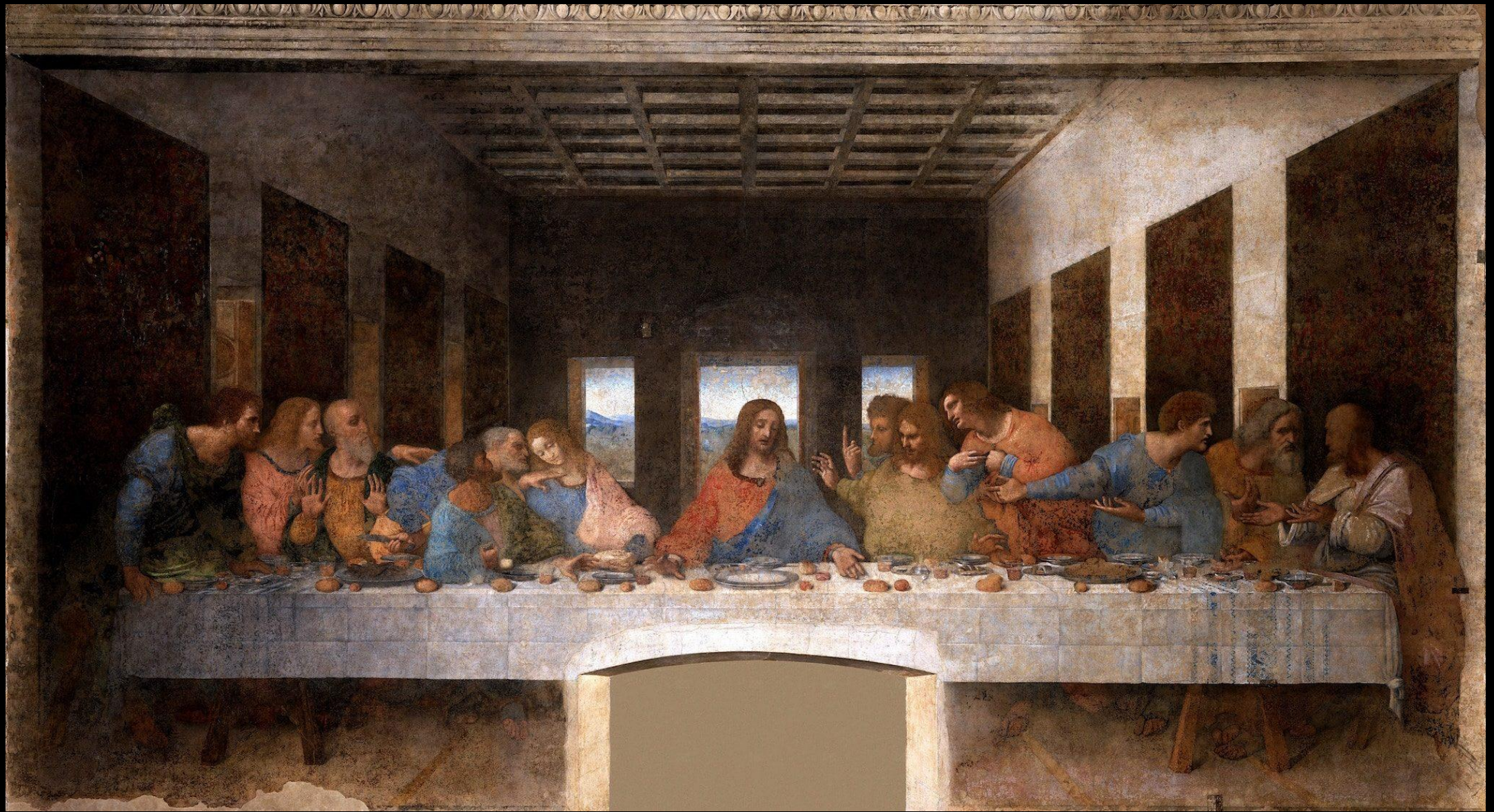
3 - Le Cinquecento italien

Caractéristiques et contexte

Le début du XVI^e siècle, appelé **Cinquecento**, est considéré comme **l'apogée de la Renaissance**, les artistes maîtrisent désormais les découvertes du XV^eme siècle.

A Rome travaillent **Léonard de Vinci, Michel Ange et Raphaël** avec lesquels **l'idéal de l'artiste humaniste atteint un sommet**. A Venise, **Titien, Véronèse et Tintoret** s'imposent dans toute la mesure de leur talent.

A partir du deuxième tiers du siècle, l'instabilité politique et le déclin économique ont des répercussions dans le domaine de l'Art, les artistes et notamment les peintres **s'écartant de l'idéal classique**. C'est le **maniérisme** qui va s'étendre, avec **ses formes étirés et exaspérées, ses coloris acides, les compositions déséquilibrées** ce qui se retrouve dans la peinture du Pontormo, de Rosso et du Parmesan.



Léonard de VINCI, (1452-1519), *La Cène*, 1497, 460 X 880 cm.



RAPHAËL (Sanzio) (1483-1520), *L'École d'Athènes*, 1509-11. Fresque, 440 x 772 cm.



Paolo VÉRONÈSE (1528-1588), *Les Noces de Cana*, 1563. Huile sur toile, 677 x 994 cm. Musée du Louvre, Paris.

Qu'il s'agisse de **Léonard de Vinci**, de **Raphaël** ou de **Véronèse**, tous ces artistes témoignent des préoccupations qui furent celle de leur temps. Tous ont la volonté **d'imiter le réel à la perfection** et d'atteindre un **réalisme** des plus poussés : le respect de la **mimesis** est au centre de leurs préoccupations. Ils vont pour cela utiliser tous les procédés mis en place lors du **Quattrocento**, au niveau de la **représentation de l'espace** comme **des corps** et pousser leur maîtrise au plus loin.

Ils ont en outre comme point commun, de mettre l'homme au centre de leurs œuvres, témoignant ainsi du caractère **humaniste** de leur travail. Cela se manifeste autant dans la peinture religieuse où l'on assiste à une **humanisation de la figure divine grandissante** (voir Tintoret), que dans les **sujets profanes** célébrant l'humain.



Le Tintoret, *La Dernière Cène*, 1580. Huile sur toile, 538 cm x 487 cm. Venise, Scuola grande di San Rocco.

Tintoret, *La Dernière Cène*, 1580. Huile sur toile, 538 cm x 487 cm.

Description. Au premier plan, deux pauvres ayant reçu l'aumône sont assis sur les marches de l'entrée comme cela était de coutume à l'époque. Derrière eux, une vaste salle occupée par les convives, **Jésus partage son dernier repas avec ses disciples**. Au fond s'activent les domestiques. **L'ensemble ressemble à une scène saisie sur le vif dans une auberge, avec réalisme.**

Dans cette œuvre, **la lumière joue un rôle fondamental**. Elle pénètre dans l'immense demeure en deux endroits à la fois : par l'entrée au premier plan, et par le fond à droite de l'escalier qui sépare les convives des serviteurs. **L'effet du clair- obscur participe à la tension dramatique de la scène.**

Les personnages. Avec l'effet de perspective, la taille des convives diminue rapidement. **Les attitudes et expressions** de chacun d'entre eux sont pourtant bien visibles. A l'extrémité, le vêtement entièrement éclairé, **Jésus** vient d'annoncer que l'un d'eux, ici présents, le trahira! Les autres **s'interrogent, se regardent, et discutent entre eux. Inquiétude, tristesse et consternation...** La scène est saisie sur le vif à **cet instant fatidique**. Bien que situé en arrière- plan, le **Christ** est immédiatement reconnaissable grâce à la lumière intense autour de sa tête, il donne le pain en disant : “Ceci est mon corps”.

La table est disposée suivant **une oblique** qui **constitue la ligne de force principale de la composition**. D'autres obliques accentuent encore cet effet dynamique.

La **perspective** poussée à l'extrême allonge considérablement la table rectangulaire et la présente de trois quarts. Ici Le **Tintoret a amplifié la perspective** pour augmenter la profondeur de la pièce, Il s'agit d'une **perspective frontale mais décentrée**, ce qui accentue encore l'effet dynamique de l'ensemble. **C'est usage très particulier de la perspective** joue un rôle déterminant et donne à l'œuvre une réelle énergie, un aspect vivant.

