

Antonello da Messina

Le plus grand portraitiste du XVème siècle?

Antonello da Messina (1430?-1479)

Godefroy Dang Nguyen

- C'est le plus grand peintre du sud de l'Italie à la Renaissance, et sans doute le plus grand portraitiste italien voire européen de cette période, mais il est très mal connu : une quarantaine d'œuvres nous restent et beaucoup concernent les 10 dernières années de sa vie, après 1470, et la chronologie de ses œuvres est très imparfaite; on sait qu'il a beaucoup voyagé mais on ne sait pas où, si ce n'est à Naples et à Venise, il n'a laissé aucun souvenir, aucune correspondance, et aucun témoignage de contemporains ne l'évoque, hormis des actes officiels.
- On le présente souvent comme un **trait d'union** entre la peinture flamande, et la peinture italienne (celle de la Renaissance florentine). Il aurait influencé les peintres de Venise, où son séjour est documenté de 1475 à 1476.
- Ses portraits comptent parmi les plus extraordinaires de l'époque, et on peut considérer qu'ils valent bien la Joconde.

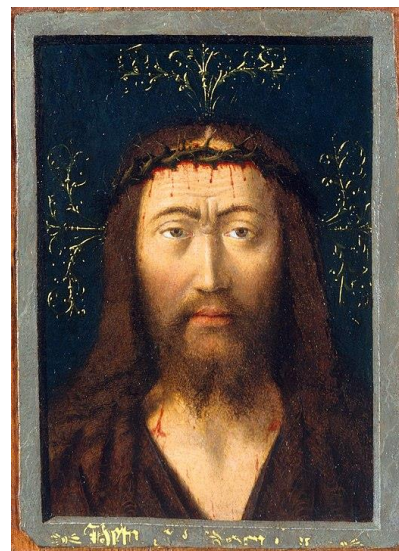
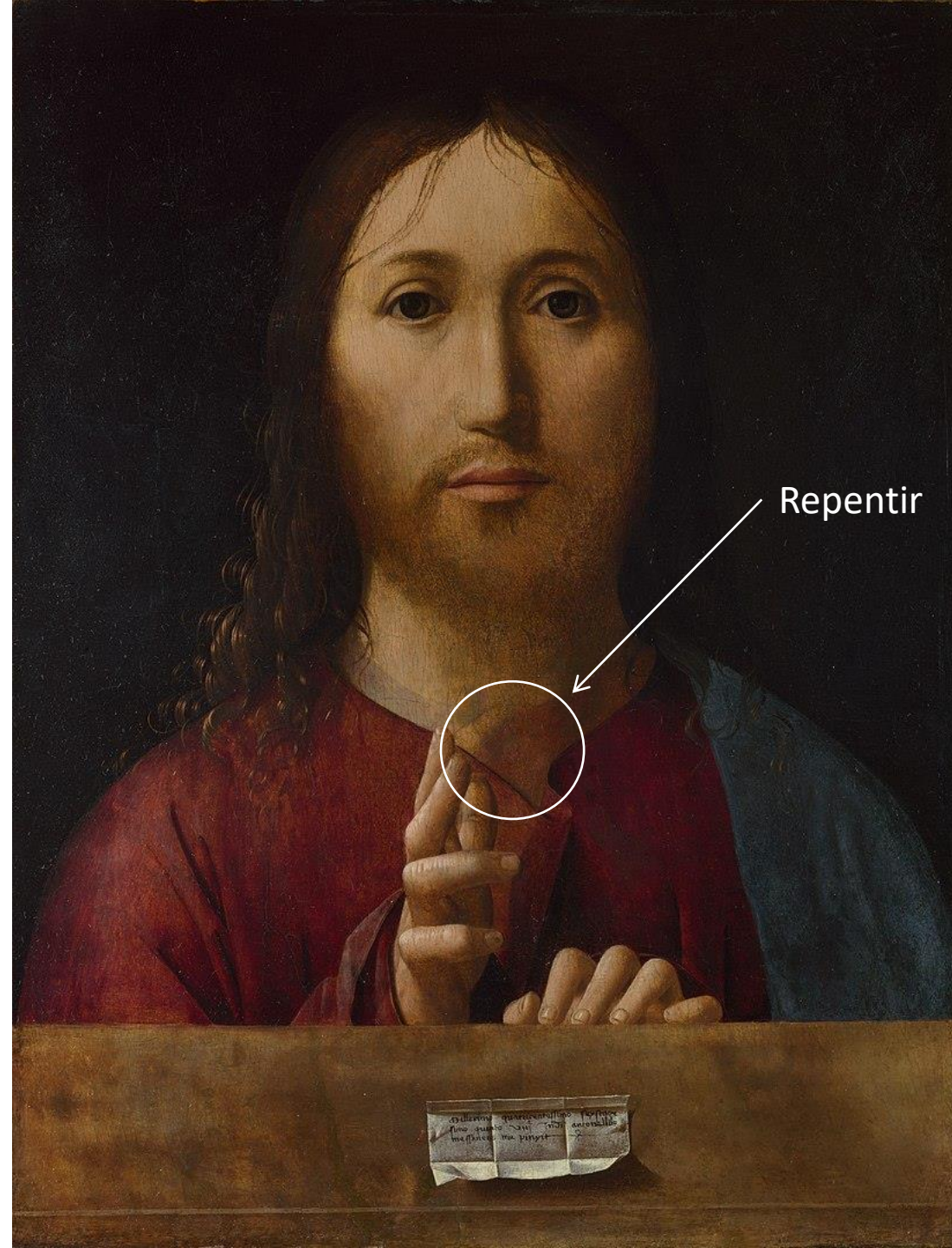
Question de style

- Il synthétise donc deux approches, celle d'abord de la peinture flamande qu'il aurait découverte à Naples où il serait allé se former (il était originaire de Messine, comme son nom l'indique). Les souverains du Royaume de Naples, René d'Anjou puis Alphonse d'Aragon (à partir de 1442) auraient possédé des tableaux de Van Eyck et Van der Weyden notamment.
- Il aurait ainsi appris la peinture à l'huile (bien meilleure que la détrempe, pratiquée par les italiens), le sens du détail réaliste, de la couleur brillante et des textures, des vastes paysages peuplés de scènes microscopiques, avec des personnages sacrés en premier plan, mal insérés dans l'espace.
- Mais de la peinture italienne il aurait acquis au contraire, peut être auprès de Piero della Francesca, le sens de la perspective et de la composition unifiée, où les personnages, à l'allure souvent grave et pondéreuse, se meuvent naturellement dans un décor, rigoureusement construit. Leurs formes sont souvent ramenées à des volumes élémentaires compacts (triangles, pyramides, cylindres, cônes).
- On abordera d'abord ses tableaux religieux, puis ses portraits car ceux-ci forment une catégorie bien à part.

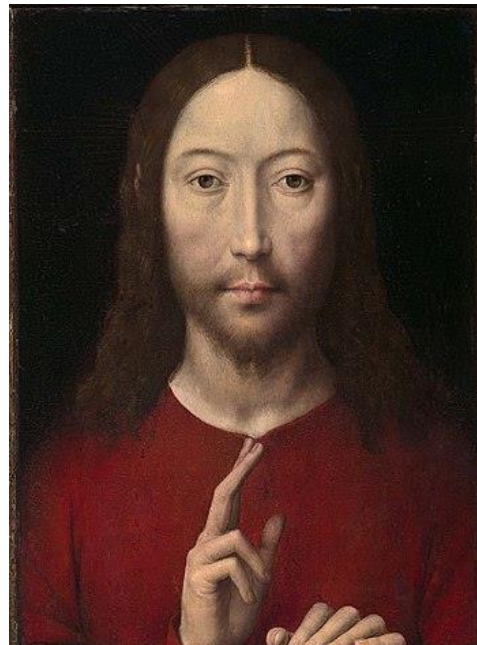
Les tableaux religieux

Salvator Mundi, 1465, 40x30 cm Godefroy Dang Nguyen

- Ce thème est d'inspiration flamande mais Antonello le traite avec un naturel et un sens des nuances très supérieur, notamment par rapport au Christ de Petrus. L'expression est plus douce, le regard plus « vivant », moins froid, le visage plus « ovoïde », le Christ n'a pas de plis sur son visage, ni de froncement de sourcil.
- Et l'acte de bénir par la main droite vue « en raccourci » est une trouvaille géniale, qui est venue après (on voit encore la trace du geste initial, donc le « repentir » du peintre).



Petrus Christus
Christ, 1446, 15x11
cm



Memling, Christ
Bénéissant, 1481,
35x79 cm

« L'Annoncée », 1473, 45x34,5 cm

- C'est probablement le plus beau tableau d'Antonello qui nous soit parvenu. Le thème est peu courant.
- Ce n'est pas une « Annonciation » puisqu'on ne voit pas l'ange, ni la pièce dans laquelle la Vierge se trouve, ni a fortiori l'Esprit Saint qui descend sur elle (sous forme de colombe généralement).
- C'est plutôt un « portrait » de la Vierge, sur un fond noir qui met en relief ce personnage grave et méditatif. Sa silhouette est compacte, enfermée dans un tronc de cône, le lutrin où elle lit la bible est vu de biais, en une perspective savante, et sa main droite en raccourci, ouverte en signe d'accueil et tournée vers nous comme pour nous solliciter, est extraordinaire. La lumière éclaire doucement son visage mettant en valeur ses traits réguliers et son splendide manteau qui lui sert de voile.
- Soit il s'agit, après l'Annonciation, d'une méditation de la jeune femme sur son destin extraordinaire, soit c'est l'événement lui-même, mais représenté de façon « **abstraite** », **indicible**, puisque ni l'ange ni l'Esprit Saint ne sont des réalités. Le regard méditatif peut supporter les deux hypothèses : la réflexion d'après, ou l'instant « divin », le moment où l'Esprit entre en elle.



Annonciation, 1474, 180x180 cm

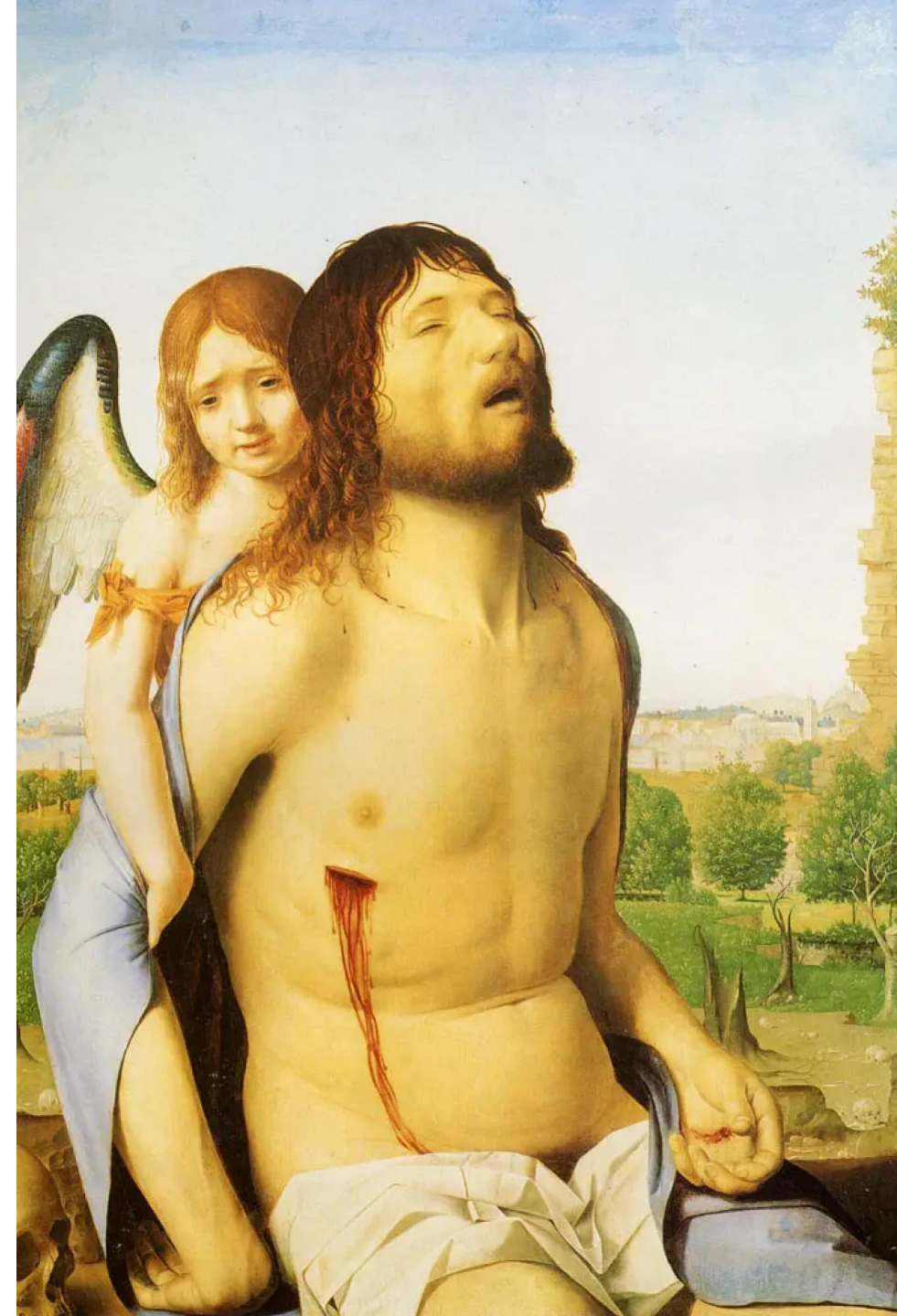
- Le tableau a malheureusement beaucoup souffert, mais il nous laisse voir comment Antonello opère la synthèse entre la manière flamande et l'italienne.
- La scène est vue de biais, en une perspective cavalière, selon la tradition flamande, mais dans un espace unifié, avec point de fuite (au dessus de l'aile de l'ange, une construction italienne), où les personnages sont bien insérés, malgré la colonne qui représente, symboliquement, l'arrivée du Christ et qui semble les séparer.
- Les accessoires sont rendus avec minutie (le lutrin, le tapis multicolore aux pieds de la Vierge, le lit à l'arrière, le vase devant le lutrin, le drap posé sur celui-ci) comme chez les flamands. Les échappées de paysage derrière les fenêtres sont, elles aussi, flamandes (luminosité, minutie des détails).
- Mais tout reste subordonné à l'action divine, le cadre et la pièce sont, somme toute, sobres et sombres, dans la pure tradition italienne : rien ne doit distraire du message théologique traduit par les deux personnages.



Pietà, 1476; 74x51 cm

Godefroy Dang Nguyen

- Ce thème du Christ mort soutenu par un ou plusieurs anges, existe dans la tradition flamande dont ce tableau est inspiré, on le note à la présence d'un paysage d'arrière plan qui fourmille de petits détails.
- Les figures sont vues de très près avec des éléments précis, la plaie sanguinolente, les stigmates aux mains, les différences de carnation entre le Christ, qui a la bouche ouverte et les yeux clos, et l'ange, dont les larmes coulent sur le visage. Tout est fait susciter la pitié d'un observateur privé, ce à quoi le tableau était destiné.
- Mais à l'arrière le paysage est presque élégiaque, en contraste avec les personnages. On a reconnu au loin, la silhouette de la ville de Messine, avec sa cathédrale. La ligne d'horizon est presque à mi hauteur, dégagant un vaste ciel bleu, peu en rapport avec la scène.
- L'ange et le Christ forment un groupe uni, compact, caractéristique du style d'Antonello.



détails

Godefroy Dang Nguyen

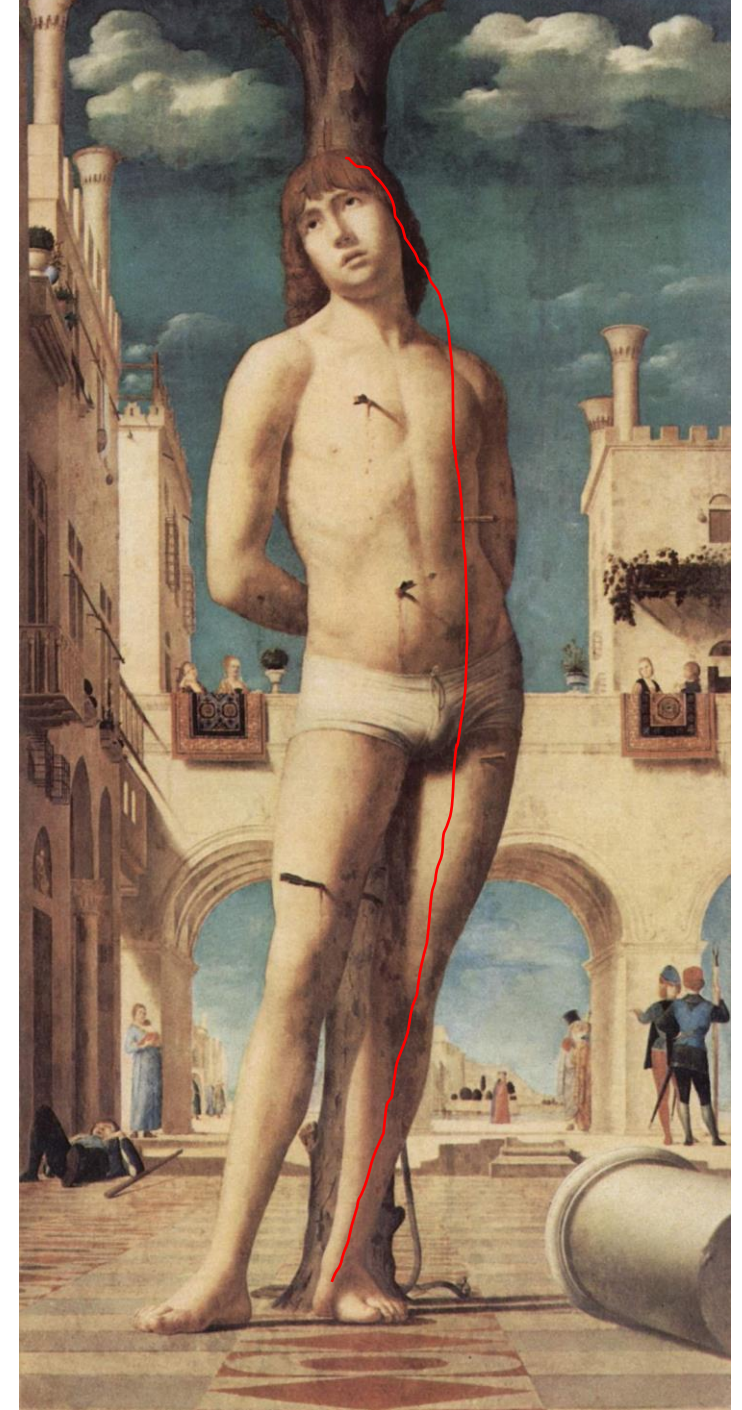
- Les arbres morts et les crânes éparpillés sont en rapport avec la mort du Christ, mais la nature verdoyante évoque la Résurrection.



- Le modelé des visages, les transitions ombrées entre la barbe et les muscles sur les joues du Christ, montrent les possibilités de nuances qu'offre la peinture à l'huile et la façon dont Antonello s'en sert, avec maestria. Cela préfigure un peu le « sfumato » inventé par Léonard de Vinci et mis en œuvre dans la Joconde ou la Vierge aux Rochers.
- Le Christ a la bouche ouverte et les yeux clos, les gouttes de sang séchées sur le visage témoignent de sa lente agonie. Les longs cheveux éclairés par la lumière sont rendus avec beaucoup de précision.
- L'expression douloureuse de l'ange est suggérée par le simple froncement des sourcils, les yeux légèrement fermés, et les larmes sur la joue.

Saint Sébastien, 1476, 171x85 cm

- Sébastien est un légionnaire romain converti au christianisme, qu'on aurait transpercé de flèches pour cela, mais qui aurait survécu à ses blessures. Il était invoqué pour préserver de la peste, celle-ci provoquant des plaies purulentes et sanguinolentes, comme celles du Saint.
- Antonello l'a représenté en contreplongée (par en bas); derrière, le point de fuite est très bas, situé au milieu de ses jambes. Le saint occupe ainsi quasiment toute la hauteur du tableau et agit, par sa présence dominante, comme un « bouclier », protégeant du fléau la ville située en arrière plan et qui continue ses activités normalement.
- Le saint a une anatomie d'éphèbe plutôt que d'athlète, mais il est bien dessiné, copié sans doute sur des modèles romains. Son attitude légèrement incurvée, avec la tête penchée et le regard mélancolique, lui donne une certaine « grâce », peu en rapport avec l'événement dramatique qu'il vit.
- La grosse colonne brisée au pied du saint représente la chute du monde romain (païen) et l'avènement du christianisme.
- En bas à gauche, à l'arrière plan, Antonello a figuré un homme couché en « raccourci », montrant sa science de la perspective (il a dû voir les fresques de Mantegna, le grand spécialiste de ce type de représentation, à Mantoue).



St Jérôme dans son cabinet

- Ce tableau est étrange: Une structure en pierre au premier plan ouvre sur une vaste pièce voûtée en croisée d'ogives, dotée de deux couloirs, dans laquelle est installée une sorte de boîte avec une estrade où le saint est assis.
- Ce « studio » en bois dispose d'étagères où sont rangés des livres, et d'un bureau. Des plantes (aromatiques) en pot figurent aux pieds du saint.
- Un très beau pavement rigoureusement construit, et qui devient « flou » à distance, montre le savoir faire d'Antonello dans la construction perspective à la fois linéaire et « atmosphérique » (diffusion de la lumière et évanouissement des formes à distance).
- A l'intérieur cette lumière semble pénétrer de multiples façons, par les fenêtres à l'arrière, par le côté droit à l'avant, créant un jeu compliqué d'ombres, d'éclairages et de contre-éclairages.
- En arrière plan, des paysages peints « à la manière flamande », lumineux, pleins de détails.
- Une marche permet d'accéder à l'intérieur de la pièce, et un épervier ainsi qu'un paon (qui ont une valeur symbolique) sont peints au premier plan.



détails

- St Jérôme est vu de profil, concentré et majestueux (une pose que l'on trouve plutôt dans les tableaux italiens), mais la description minutieuse de son habit, les plis de ses manches et de son vêtement sont inspirés des flamands.
- L'encadrement est dessiné dans une perspective correcte, et la taille du saint est proportionnée à la pièce qui l'entoure et non à son importance « théologique » (ce qui est le cas dans les tableaux flamands). Antonello a donc aussi retenu les leçons de la perspective linéaire « florentine ». Il est ainsi au confluent des deux plus importantes traditions picturales du XVème siècle, l'italienne et la flamande et c'est cette source d'inspiration « duale » qu'il apportera aux vénitiens en 1475.





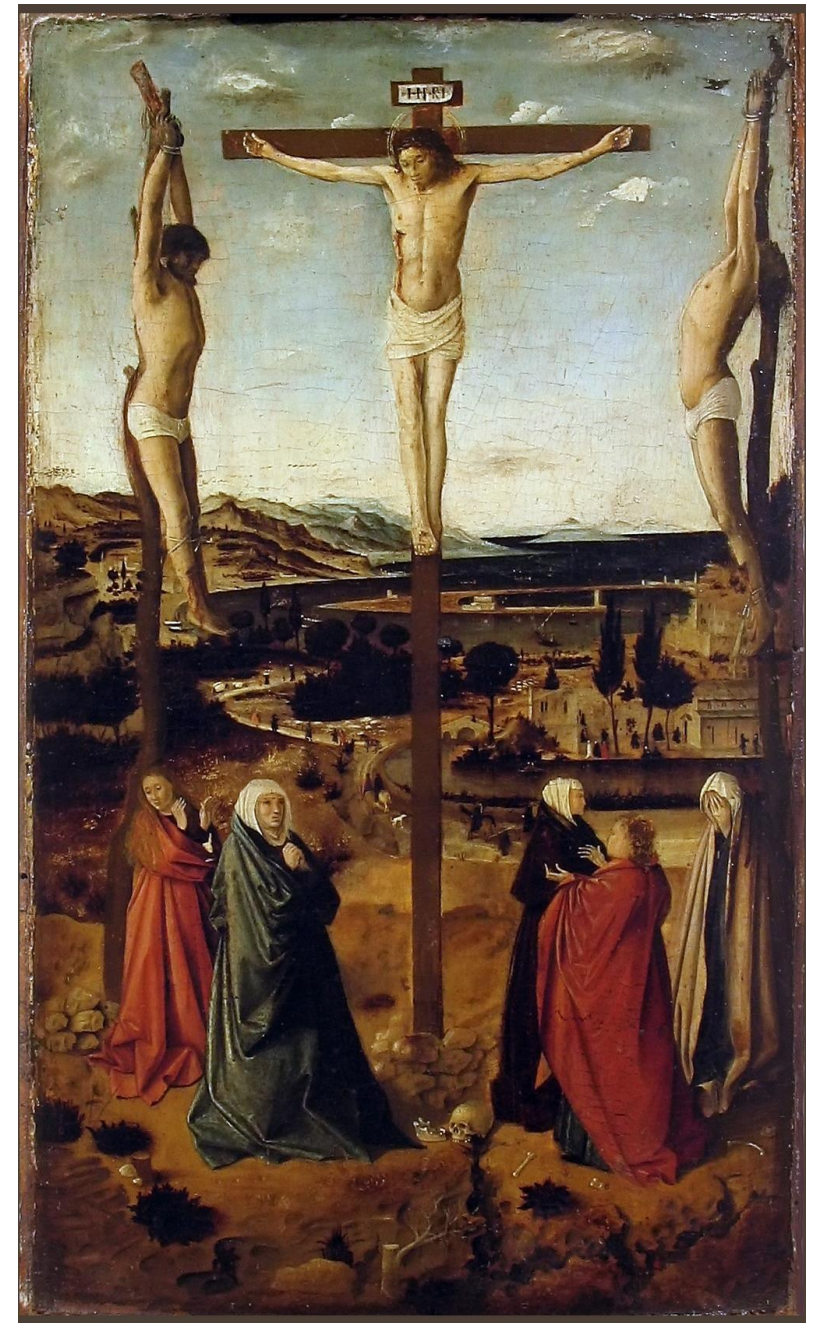
Détails (2)

- Ces détails montrent à la fois comment la lumière pénètre à travers les fenêtres dans l'arrière fond de la vaste halle et sur son carrelage (de toute beauté), et comment Antonello a peint dans le paysage, des personnages minuscules en pleine activité, pêcheurs, cavaliers, dans la plus pure tradition flamande.
- Le chat à gauche, le lion (symbole de Jérôme à droite) sont à peine esquissés mais témoignent du naturalisme du peintre.



Crucifixion de Bucarest, 1455, 39x23 cm

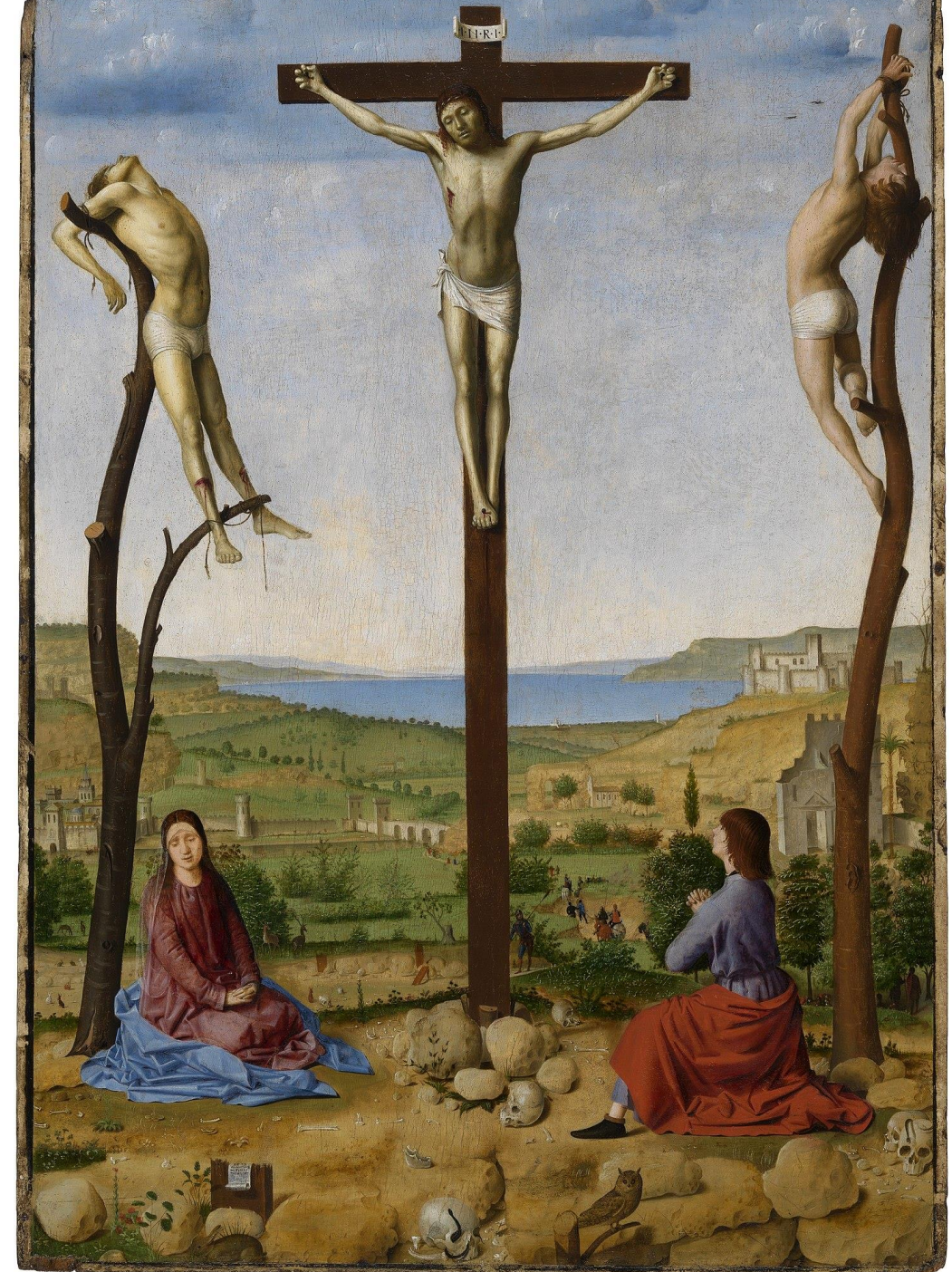
- Le thème est familier à l'époque, notamment dans la peinture flamande.
- La scène de la crucifixion, ou plutôt de la lamentation des saintes femmes et de St Jean devant les cadavres du Christ et des larrons encore en croix, est mise devant un arrière plan d'un paysage qui ne semble pas avoir de rapport avec cette scène.
- Cela donne l'occasion au peintre de montrer son savoir faire dans la restitution du message « théologique » (souffrance encore visible du Christ, lamentation des femmes qui doivent susciter la dévotion du spectateur), mais aussi sa maîtrise dans la restitution d'un paysage plus ou moins imaginaire, mais « vraisemblable ».
- Ici la verticalité des croix et des corps en hauteur et des personnages du bas, crée un contraste avec l'horizontalité du paysage, avec sa vallée sinueuse, son étendue de mer sombre enchâssée dans une baie bordée de montagnes (peut être la baie de Messine)



Crucifixion Anvers, 1475, 60x42 cm

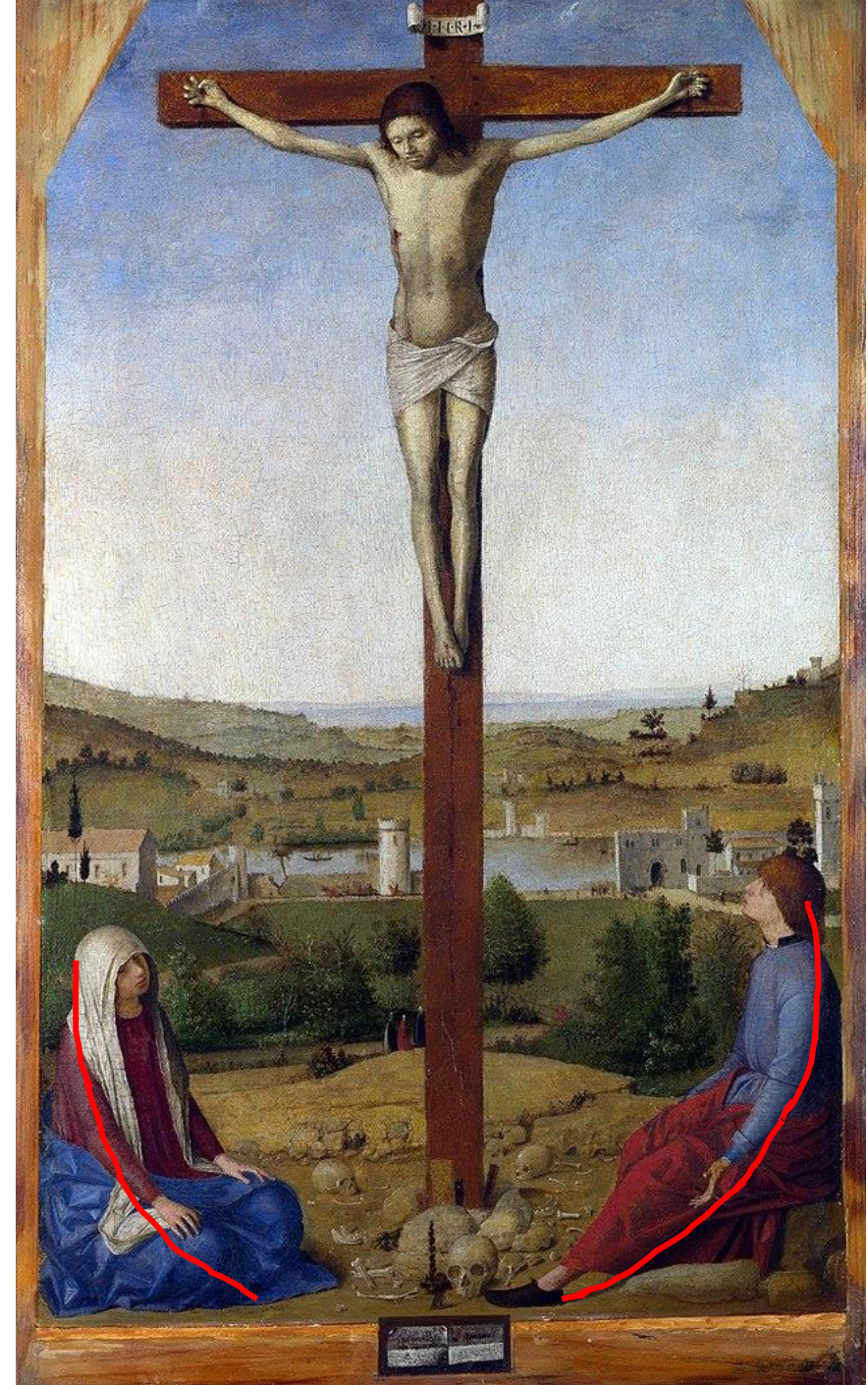
Godefroy Dang Nguyen

- La comparaison avec le tableau précédent montre les progrès gigantesques accomplis par Antonello en 20 ans.
- Ici les corps des suppliciés ont pris une importance plus grande en taille et en expressivité.
- Le paysage, particulièrement calme et serein, n'occupe plus que la moitié inférieure, mais il est rendu avec une grande délicatesse dans les nuances de couleurs (bleus de la mer et du ciel, vert et beige de la terre).
- Les prairies au centre, les falaises à gauche et les collines à droite alternent avec des constructions (châteaux, pont, églises) en un savant dégradé qui donnent l'illusion d'un éloignement progressif.
- On retrouve la description d'activités des minuscules personnages à l'arrière plan (tradition flamande), mais les poses de Marie et de St Jean, très compactes et très recueillies, sont de tradition italienne.
- Le plus extraordinaire est cependant le **contraste** entre la position symétrique, verticale, dominante du Christ sur sa croix, et les courbures, torsions et tensions des deux larrons et de leur support en bois, qui révèlent leur souffrance. Le Christ, droit, a, lui, dépassé cette souffrance et promet le salut, illustré par le paysage idéal à l'arrière. Ce procédé pictural de contraste a un très grand effet visuel, censé déclencher l'émotion du spectateur. C'est un trait de génie.



Crucifixion Londres, 1475, 42x25 cm

- Cette troisième version qui date d'à peu près la même époque que la précédente, fait disparaître son caractère dramatique, avec la suppression des larrons.
- Le Christ a une taille et une présence encore plus dominante, mais ce sont les deux personnages à ses pieds qui donnent à la scène son caractère élégant, en raison de la courbe qu'ils forment, encadrant la croix, par essence droite.
- Les constructions à l'arrière plan au bord de la rivière reprennent pour leur part l'horizontalité des bras de la croix.
- L'espace est moins encombré de petits personnages, et les plans successifs, à l'arrière, fournissent une douce transition vers l'horizon. Antonello s'affranchit de la tradition flamande, et ici il est plus sensible aux paysages toscans, ceux de Piero della Francesca par exemple.
- Il y a moins de crânes et de pierres au premier plan que dans la version d'Anvers, la contemplation est plus apaisée, plus dévotionnelle, moins empathique.



Les portraits

Une tradition flamande

- Les grands peintres flamands de la Renaissance (Van Eyck, Van der Weyden, Petrus Christus) avaient une technique et un talent qui les rendaient capables de restituer les moindres détails. Il n'est donc pas étonnant qu'ils se soient illustrés dans l'exercice du portrait comme en témoignent les échantillons ci-dessous.

Van Eyck, l'homme au chaperon bleu



Van der Weyden
Portrait d'Antoine de Bourgogne



Petrus Christus
Portrait d'un chartreux



Portrait d'homme, 1470, 30x25 cm

- Antonello reprend le modèle flamand, « inventé » par Van Eyck. Un buste d'homme, vu de $\frac{3}{4}$, sur un fond sombre, avec un visage plutôt surdimensionné par rapport au corps. L'absence de décor, la focalisation sur le visage, crée une grande attention sur la personne représentée.
- Mais le talent d'Antonello dans les portraits, n'est pas seulement dans le rendu des détails comme chez les flamands, mais surtout dans **l'expressivité**. L'homme ici peint semble « dialoguer » avec le spectateur.
- En effet, le personnage sourit d'un air plus ou moins narquois, en nous regardant. Ses yeux un peu bridés, pétillent de malice.
- Ce regard plissé, ces pommettes hautes, sont celles d'un type « sicilien » de l'époque, et on les retrouve dans plusieurs portraits masculins et féminins d'Antonello.
- Le fort contraste entre partie droite du visage (éclairée) et partie gauche (sombre) semble emprunté à Petrus Christus. Il met en valeur le regard malicieux.



Le « condottiere », 1475, 36x30 cm

- Ce tableau a déjà été commenté dans la présentation sur la Joconde.
- L'expression est étonnante. On ne sait pas de qui il s'agit, et la tradition le veut « chef de guerre » (condottiere).
- Ce qui frappe c'est sa lèvre inférieure proéminente et le menton un peu en avant, qui lui donnent un air très sûr.
- Le regard est franc, la frange bien coupée, et l'habit sobre mais élégant trahit une personne d'un certain rang social. La fine collerette blanche ressort sur ce fond et cet habit noirs.
- Le modelé des muscles du visage, la lumière qui joue sur la peau, les poils de barbe qui semblent peints un à un, la fossette du menton, donnent une impression de véracité extraordinaire.
- La peinture à l'huile permet le dégradé d'ombre au menton et sur la joue gauche. Le modelé du visage, les traits anatomiques et le regard franc révèlent ensemble une « présence » que l'on rencontre rarement dans les portraits des confrères d'Antonello.



Portrait d'homme, 1475, 28x21 cm

- Ce portrait d'homme est, lui aussi, extrêmement « vivant », l'individu nous regarde de façon un peu interloquée, mais sans animosité.
- Un tel savoir faire dans le « rendu » de l'expression est unique à cette époque. Ici c'est l'inflexion de l'arcade sourcilière gauche et les yeux de forme arrondie qui révèlent l'état d'esprit du modèle.
- Sinon Antonello reprend les canons flamands, avec cette fois-ci un visage vu de plus près (ce n'est pas un demi-buste, comme dans la plupart des autres portraits, dont le modèle est inspiré des sculptures romaines), le visage occupe la moitié du tableau.



Portrait de jeune homme, 1475-76, 35,5x25,5 cm

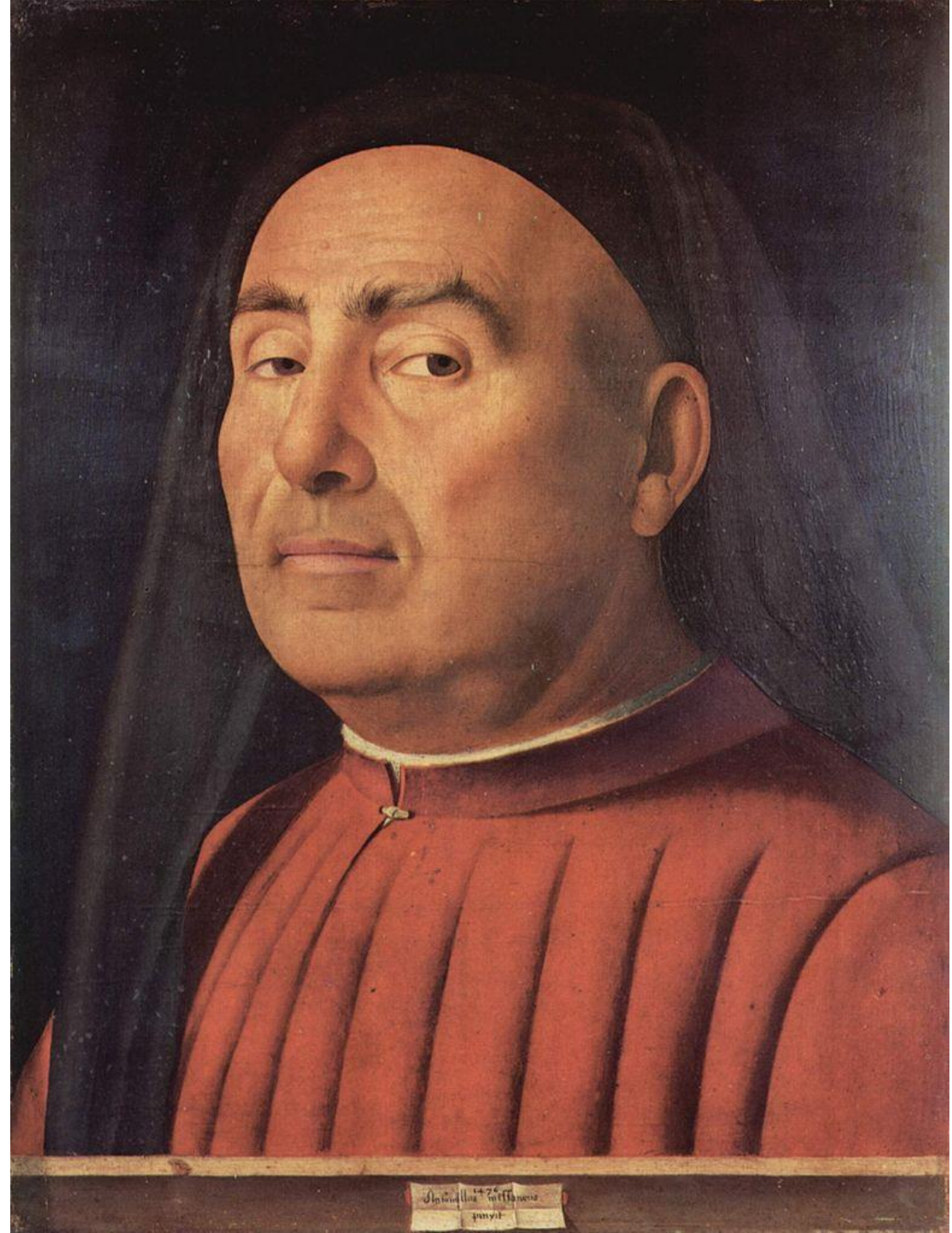
- Il s'agit d'un panneau de bois, qui, longtemps, a été pris pour un autoportrait.
- Le regard bleu se tourne vers nous, le jeune homme manifeste un détachement impassible. Sa bouche bien dessinée, son visage assez régulier, le rendent « attrayant » mais distant. Pourtant il semble plein de « vie » en raison de la vérité de son regard, du teint de sa peau, et des jeux d'ombre sur sa joue.
- Les vêtements sont modestes, traduisant une condition sociale sinon inférieure, du moins pas aristocratique.
- Les détails pileux (frange des cheveux, sourcils épais, barbe de quelques jours) sont rendus avec une finesse remarquable, contribuant à la « vérité » du personnage.



Portrait « Trivulzio », 1476, 37,5x29,5 cm

- Il suffit de comparer ce portrait à celui de Van Eyck présenté plus haut, pour percevoir le talent singulier d'Antonello.
- L'homme est décrit avec minutie (comme chez le flamand); le jeu de la lumière nous fait ressentir les textures, de la peau (lisse sur le front, avec ses rides légèrement apparentes, et sur les joues), du vêtement rouge en velours feutré, de la coiffe en drap lisse.
- On devine aussi l'anatomie de ce visage, les muscles à peine saillants, les pommettes hautes, les sourcils apparents et fournis.
- Mais c'est le regard qui nous révèle ce personnage en entier. Il fixe le spectateur de façon un peu hautaine, et son léger rictus renforce l'impression de condescendance polie qui se dégage de ce portrait. Que le personnage en question ait été ainsi ou pas, on ne le saura jamais. Mais c'est bien comme cela qu'Antonello veut nous le montrer, et il a fort bien réussi.
- Comme dans les tableaux de la fin de sa vie, Antonello a signé son oeuvre sur un petit cartouche apposé sur un faux parapet en bois, au premier plan, en bas.

Godefroy Dang Nguyen



Portrait de jeune homme, 1478,
20,5x14,5 cm

- Ce tout petit portrait a été peint à Messine, sa ville natale où le peintre est allé terminer sa vie. C'est sa dernière œuvre connue.
- On ne retrouve plus le fond obscur à la Van Eyck, mais un paysage, dominé par un grand ciel bleu (celui de Sicile?). Ce type d'arrière plan se retrouve aussi dans la manière toscane.
- Les qualités restent intactes mais le modelé du visage est moins prononcé que dans les portraits précédents. L'expression est aussi moins forte, le jeune homme semble surtout poser, non « dialoguer » avec le spectateur.



Conclusion

- L'apport d'Antonello da Messina est indéniable, son talent aussi.
- Des œuvres comme « l'Annoncée » ou les portraits, révèlent une personnalité très originale, dont on ne dispose que de trop peu de témoignages picturaux.

Références

- « Antonello da Messina », collection « Capire la Pittura », Fabbri Editori, 1994.
- Castelfranchi Vegas L., « Italie et Flandres », L'Aventurine, Paris, 1995.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Male_portraits_by_Antonello_da_Messina