

Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto

La peinture Florentine face aux grands
« génies »

Introduction: Florence au début du XVIème siècle

- Les deux peintres objets de cette présentation vécurent à Florence à la fin du « Quattrocento » (1400-1500) et au début du « Cinquecento » (1500-1600).
- A cette époque, l'Italie fut bouleversée par l'invasion des armées françaises à 4 reprises, en 1494-97, en 1499-100, puis en 1501-1504, et enfin en 1508-1513. François 1^{er} reprit le flambeau en 1515 mais l'affaire finit mal.
- Ces guerres d'Italie eurent une incidence sur la vie politique de Florence puisqu'en 1494 les Médicis, seigneurs « officieux » de la ville, furent chassés et une république introduite, qui dura jusqu'en 1512. Elle tenta de restaurer le prestige de la ville et son primat artistique, en vain.
- Les 3 plus grands génies artistiques de la ville (Leonard de Vinci, Michel Ange, Raphael) séjournèrent à Florence durant cette période, mais n'y restèrent pas. Leonard retourna à Florence de 1500 à 1506, Michel Ange de 1501 à 1506, et Raphael, bien plus jeune puisque né en 1483, de 1504 à 1508.
- Finalement, les deux principaux peintres de la ville à cette période, furent, à part Botticelli alors vieillissant, **Fra Bartolomeo** et **Andrea del Sarto**.

Fra Bartolomeo (1472-1517)

- Baccio della Porta, dit « Fra Bartolomeo », se forma sans doute dans l'atelier de Cosimo Rosselli. Sa carrière artistique fut fortement influencée par les événements qui affectèrent Florence à la fin du 15^{ème} et au début du 16^{ème} siècle.
- Comme Botticelli, il fut un partisan de Savonarole, qui chassa les Médicis de Florence et de 1494 à 1498, domina la ville par ses prêches enflammés prônant un retour à l'ascétisme et instaurant des autodafés où brûlaient livres et œuvres d'art.
- Baccio cessa donc de peindre un moment, devint moine en 1501 sous le nom de Fra Bartolomeo (dans l'ordre des dominicains, celui de Savonarole, qui avait été pendu en 1498) et se consacra alors à la peinture religieuse uniquement. Il était à la tête du plus grand atelier de Florence, au couvent de San Marco en 1510-1513.
- Le style de Fra Bartolomeo a beaucoup évolué durant sa carrière: d'abord proche de celui de son maître Cosimo Rosselli, il fut par la suite influencé le « *sfumato* » de Léonard, par le style du jeune Raphael, le colorisme vénitien (il fit un séjour dans la *Serenissima* en 1508) et enfin, un peu comme tout le monde, par Michel Ange.

Sainte Famille 1495, 99 cm, Alte Pinakothek, München

- Comme le signale le musée, Baccio s'est fortement inspiré d'un tondo de Lorenzo di Credi (cf infra), dont il devait être collaborateur. Mais le plagiaire est meilleur que le créateur.
- Les visages des personnages sont mieux dessinés que chez Lorenzo, la tête de la Vierge plus naturelle (moins inclinée). Les drapés sont également moins serrés, moins artificiels.
- L'ange qui soutient le Baptiste adorant Jésus vient de Léonard (Vierge au rocher).



Lorenzo di Credi, Ste Famille, Metropolitan Museum, New York



- Le rajout de Joseph endormi, équilibre la composition, c'est une belle trouvaille. →
- Le beau paysage à l'arrière plan rappelle le style du Pérugin, alors en vogue (sans la symétrie).
- Et il y a une certaine « grâce » que l'on retrouve justement dans le « style doux » de Perugino

Annonciation, 1497, détrempe, 176x170 cm, Cathédrale de Volterra

- Ici Baccio applique un modèle général « quattrocentesque ».
- Le pavement en perspective impeccable, le paysage fuyant derrière la porte, établissent un espace vide entre l'ange et la Vierge, symbole de l'infini du monde créé par le Seigneur, qui va aussi créer Jésus fait homme : c'est le mystère de l'Immaculée Conception.
- Mais Baccio redouble le message en peignant Dieu dans le coin du haut à gauche, ce qui en diminue la force.
- La décoration murale sculptée, inspirée de l'Antique, est typique de la Renaissance florentine de l'époque. Dans le médaillon au dessus de la porte, le Sacrifice d'Isaac, prélude au sacrifice du Christ.
- L'ensemble est techniquement réussi, mais Baccio ne sait pas (ou ne veut pas) peindre les visages suaves de la Vierge et de l'ange, qu'auraient fait à sa place Botticelli, Leonard ou Raphael. Ses têtes sont assez « schématiques »



Nativité, 1495, 123 cm, Galerie Borghese, Rome

- Ce tableau n'a pas été immédiatement attribué à Fra Bartolomeo, car le style est assez « passe partout ». Il y a néanmoins une volonté de faire jouer les contrastes ombre/lumière, notamment sur la silhouette de Joseph.
- La composition est très classique, seule la position de Joseph, un genou en l'air, est originale.
- La qualité intrinsèque du tableau est indéniable avec son paysage verdoyant à droite, la rivière s'écoulant paresseusement au centre, et les deux ruines prolongeant les silhouettes de Joseph et Marie.
- L'expression sévère de Joseph et le geste du Christ, bras levé, sont très réalistes.



La Sainte Famille et St Jean, 1505-1515, 109x82,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

- Le trio de la Vierge, Jésus et St Jean Baptiste est directement inspiré de Léonard de Vinci, sauf que la Vierge tient ici l'enfant sur ses genoux.
- Il y a aussi une tentative de « sfumato » (technique de Léonard), les ombres enveloppent les silhouettes, particulièrement celles des enfants et de Joseph.
- Le fort contraste entre la partie droite (sombre) et le paysage lumineux à gauche renforce cette impression.
- La scène est vue de près: La Vierge, imposante, occupe une bonne partie du tableau et son attitude, naturelle, cale solidement la composition. En bon florentin, Baccio maîtrise très bien le dessin.
- Le dialogue entre la Mère et l'Enfant d'un côté, et le Baptiste de l'autre, capte très bien l'attention. La tête de Joseph à droite, elle, paraît par contre un peu rapportée.
- Les couleurs manquent d'éclat par rapport au tableau précédent, mais il subsiste le même beau contraste vert/vermillon dans les vêtements de la Vierge.
- Les drapés sont larges, Fra Bartolomeo s'en tient à l'essentiel.



Repos durant la fuite en Egypte, 1507, 15x113 cm, Pienza

- Cela pourrait être une « Sainte Famille », mais le décor fait qu'il s'agit d'une « Fuite en Egypte » : Le palmier, le paysage désertique avec au fond la silhouette de Jerusalem. Mais le thème est ici aussi réduit à l'essentiel.
- La composition est assez équilibrée, le trio Joseph, Marie et Jésus formant un groupe compact. Joseph est en prière, tandis que la Mère et l'Enfant sont dans une relation de tendresse réciproque, le Christ s'appêtant à prendre le sein de Sa mère.
- Les drapés sont larges et schématiques, les jambes de Joseph et de Marie sont presque assimilables à des « cylindres ».
- Le visage de Marie, de profil, n'est pas spécialement « beau », un défaut constant chez ce peintre.



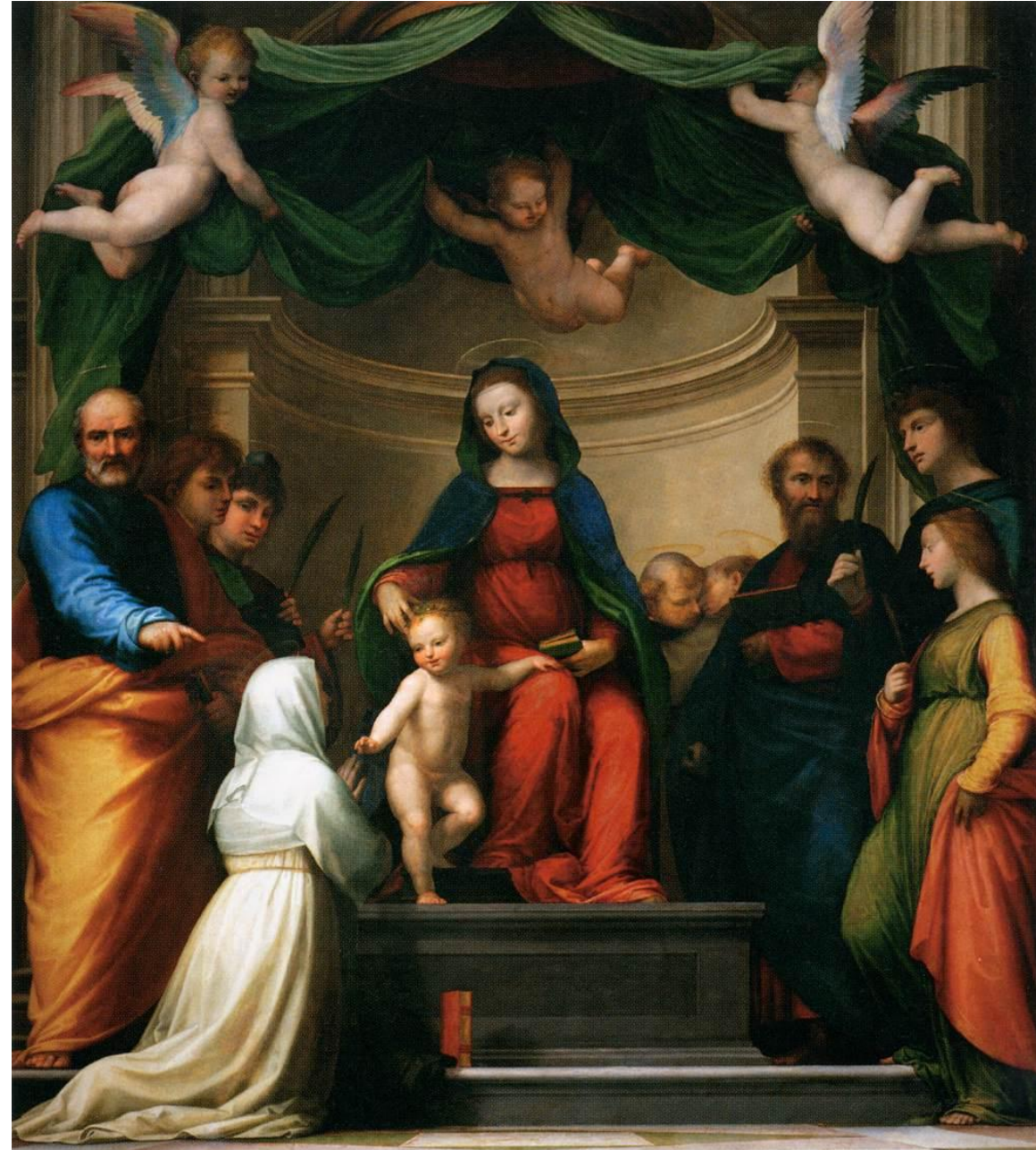
Fuite en Egypte, 1509, Getty Museum, Los Angeles

- Il s'agit du même thème, peint par le même artiste, mais il est vraiment très différent du précédent.
- Celui-là paraissait schématique, austère, seulement illuminé par la relation mère/ enfant. Celui-ci est beaucoup plus naturel, voire « naturaliste » (la pose de Joseph, relâchée, est d'un grand réalisme), tandis que les couleurs sont brillantes ou même éclatantes (contraste rouge/ bleu).
- Entre les deux tableaux, celui-ci et le précédent, Fra Bartolomeo a voyagé à Venise où il a découvert sans doute Bellini, Giorgione et Titien, le colorisme vénitien.
- Mais Fra Bartolomeo reste florentin, la Vierge et les deux enfants composent une pyramide solide, prolongée par la ruine derrière. Le paysage est moins désertique que le précédent (encore une influence vénitienne).



Mariage mystique de Ste Catherine, 1511, Louvre

- Catherine de Suède aurait vu Jésus enfant en songe, devant qui elle se prosternait et qui lui aurait donné un anneau symbolique, signifiant la dévotion de la sainte au Sauveur.
- Fra Bartolomeo place cette scène dans le contexte d'une « Sacra Conversazione », la Vierge trônant devant une assemblée de saints et un décor d'abside. Le point de vue est légèrement « par en dessous », ce qui renforce la monumentalité des personnages.
- Les visages des saints sont réussis: Pierre en patriarche à gauche, Bartolomé (dont Baccio porte le nom), barbu et hirsute, avec Georges, jeune et imberbe, à droite.
- La mise en place de ce retable est très classique: L'ensemble de saints forme un arc de cercle qui entoure la Vierge et l'Enfant, juchés sur un piédestal.
- Mais ce qui fait la valeur de cette œuvre, ce sont les contrastes de couleur, le bleu et le jaune des habits de Pierre à gauche, le bleu, le vert et le rouge de la Vierge, mais surtout le vêtement immaculé de Catherine, agenouillée et de dos qui illumine l'œuvre.
- Les petits angelots qui portent le voile vert (sorte de baldaquin) au dessus de la scène, rajoutent une nouvelle note de couleur.
- Au final, l'ensemble est très « vénitien » par les couleurs, florentin par la composition, légèrement empreint de « sfumato » léonardesque.



Pala Ferry Rondelet, 1512, 252x223 cm, huile sur panneau, cathédrale Besançon

- Ce retable a beaucoup moins d'éclat que le précédent. La Madone ici, est « suspendue en l'air », portée par des angelots. A ses pieds, St Jean Baptiste et le donateur (Ferry Carondelet) à genoux, St Sebastien (percé de flèches) et St Bernard de Clairvaux (en blanc) et derrière eux, St Etienne et St Antoine respectivement.
- Une ouverture au pied de la Vierge donne sur un paysage où apparaissent des hommes nus, devant une plaine, un village à gauche et un château au fond. Ce serait (Wikipedia) une évocation du monde antique païen.
- L'ensemble est assez confus, bien que techniquement impeccable, il n'y a pas le jeu de couleurs que l'on trouvait dans le retable précédent.
- Mais celui-ci évoque un modèle de Raphael, « La Madone au baldaquin », qui fut la première commande au jeune maître à Florence.



La chapelle Billi Reconstitution

- Dans l'église de la Santissima Annunziata (Florence), la chapelle Billi était ornée de ces 3 tableaux de Fra Bartolomeo. Les deux tableaux latéraux de biais, encadraient le retable d'autel au fond

- Isaïe pointe vers le retable de l'autel



- Job lit sa prophétie où il annonce la venue du Sauveur



Salvator Mundi, 1516, 282x204 cm, Galleria Pitti Florence

- Ce tableau est dévotionnel. Le Christ en position centrale, Sauveur du monde, est plus grand que les apôtres qui l'entourent: ce détail anachronique (on faisait cela au Moyen Âge) mais symbolique, révèle la piété de son auteur, le « frère » Bartolomeo.
- Le Christ est juché sur un piédestal, comme une statue. A ses pieds un « tondo », tenu par des angelots et où l'on devine un paysage, porte un calice (Sacrifice). 4 saints l'entourent. Ils ont tous une silhouette plus massive que dans les retables précédents et ils sont légèrement déhanchés. L'influence de Michel Ange commence à se faire sentir chez le « Fra ».
- Le Christ lui-même est dans une position légèrement « en torsion », comme les grands « ignudi » de la voûte de la Sixtine : Appuyé sur la jambe gauche, le buste légèrement tourné vers sa gauche, la jambe droite pliée en avant, la tête penchée vers sa droite, une position peu naturelle. C'est le deuxième signe de l'influence de Michel Ange.
- Les couleurs sont moins brillantes, plus « acides » que dans le retable de Ste Catherine (le vêtement blanc du Christ devient mauve quand il est ombré). C'est un exemple de « *cangiamento* » (changement de couleur pour indiquer l'ombre), fortement pratiqué par Michel Ange : troisième influence de celui qui est pour les florentins de l'époque, la référence suprême en matière d'art.



Le prophète Isaie, 1516, 210x140 cm, Accademia, Florence

- L'attitude « en torsion » d'Isaie, représenté comme un jeune homme, est elle aussi influencée par Michel Ange, mais le geste du prophète rappelle celui d'un Isaie (beaucoup plus vieux) de Raphael à Rome (Fra Bartolomeo a été dans l'Urbs en 1512).
- Les jaunes des vêtements sont magnifiques et montrent que Fra Bartolomeo n'a pas tout à fait oublié Venise.



- La silhouette du prophète est massive. L'absence de décor la projette au premier plan, ce qui est du plus bel effet.
- Les drapés sont assez sommaires, c'est l'impression générale qui doit susciter l'admiration du spectateur, plus que la finesse des détails.
- Le chapeau étrange est censé, sans doute, « faire juif ».



Raphael, Isaie, 1511, Sant'Agostino, Roma



Le prophète Job, 1516, 200x140 cm, Galleria Pitti, Florence

- Ici aussi la silhouette assise et massive de Job rappelle les prophètes de Michel Ange à la Sixtine.
- L'homme cette fois-ci est presque de face, il est vêtu d'un habit d'un rouge éclatant et porte une calotte bleue. Il semble lire le phylactère (« Celui-ci fut mon Sauveur »).
- Job est, contrairement à Isaïe, représenté vieux, pieds nus (Dieu avait rendu pauvre cet homme le plus riche d'Israël, pour tester son équanimité).
- Par contre Job comme Isaïe, a un bras écarté, ce qui donne de l'ampleur à sa silhouette massive. Le phylactère qui barre son buste crée un beau mouvement ascendant.
- Fra Bartolomeo fait la synthèse entre Michel Ange, le dessin, l'aspect massif du personnage, et les vénitiens (le jeu des couleurs). Un tour de force, vu l'animosité qui régnait entre Titien et Michel Ange.



Andrea del Sarto (1486-1530)

- Andrea d'Agnolo, dit Andrea del Sarto (son père était tailleur, *sarto* en italien) est de la même génération que Raphael. Vasari qui fut son apprenti pendant 2 ans (vers 1522), le surnomma « le peintre sans erreur ». L'expression est restée. De fait, il avait une excellente maîtrise du dessin.
- Formé dans l'atelier de Piero di Cosimo, il vécut à Florence toute sa vie, sauf en 1518-19, où il fit un séjour en France, appelé par François 1^{er}. Mais cela ne déboucha sur rien de particulier.
- De retour à Florence, son style évolua peu à peu vers un maniérisme discret qui prépara la voie à Pontormo et au « Rosso Fiorentino ». Il fut influencé par Michel Ange, Raphael et Leonard de Vinci, sans toutefois perdre ses caractéristiques propres, notamment un sens aigu de la composition équilibrée, et une facilité à harmoniser les couleurs.

« Noli me tangere », 1510, 173x155 cm, Florence, San Salvi

- Dans cette oeuvre de jeunesse, Andrea apparaît comme le fils spirituel de Fra Bartolomeo et l'ensemble du tableau est empreint d'une certaine « suavité ».
- Le grand paysage est dans le style des peintures du « quattrocento » florentin: plaine bleuissant et ciel blanchissant vers l'horizon.
- Jésus et Marie Madeleine, relativement imposants, sont séparés du paysage par une clôture, comme s'ils évoluaient dans le jardin privé d'une propriété.
- Leur interaction est « discrète ». Jésus esquisse à peine son geste de recul, et celui de Madeleine, bras en avant, est très mesuré.
- L'ombre enveloppe les corps à la manière de Léonard (sfumato). Les attitudes sont calmes, les plis des vêtements larges et rares.
- En tout petit, près de l'arbre, les saintes femmes se rendent au tombeau.



Nativité de la Vierge, 1514, fresque, 413x345 cm, Santissima Annunziata, Florence

- 5 servantes semblent employées dans la scène, tandis qu'au premier plan deux « bourgeoises » en habit somptueux, viennent rendre visite à Anna, qui vient d'accoucher de Marie.
- La composition est inspirée par une scène similaire de Ghirlandaio, à la chapelle Tornabuoni.
- Mais chez Andrea, il y a plus de familiarité (le décor est moins somptueux) et de réalisme (la scène près de la cheminée où les servantes réchauffent la Vierge). Le lit à baldaquin rajoute de la verticalité



- Ghirlandaio « Nativité de la Vierge », chapelle Tornabuoni, 1490.

suite

- La dame au centre de la composition qui nous regarde, est une trouvaille d'Andrea, qui cherche à provoquer l'émotion du spectateur.
- Le plafond est troué, on y aperçoit une série d'anges et angelots, mais Andrea reproduit fidèlement l'intérieur d'une chambre à coucher d'un palais de son époque. Les dames sont habillées à la mode de ce temps.



- Le détail ci-contre montre le réalisme d'Andrea ainsi que son sens de la couleur (accord entre les vêtements des protagonistes).
- Les 5 personnages forment une pyramide avec le petit page installé dans la cheminée pour se réchauffer.
- Au premier plan les bandelettes qui vont envelopper la jeune créature, forment, avec le pot destiné à laver la Vierge, une nature morte posée sur un tabouret.
- La jeune femme de face tient le drap très blanc qui va sécher la Vierge.



Chiostro dello Scalzo

- Ce cloître d'un petit couvent des Carmes « déchaussés » (scalzo, sans chaussure) à deux pas de la place St Marc à Florence, contient de très belles fresques en grisaille qu'Andrea a peintes sur une longue période, entre 1511 et 1526.
- Elles racontent la vie de St Jean Baptiste auquel les frères étaient attachés.



St Jean prêchant dans le désert, 1515

- L'élément plastique domine ici: Les silhouettes ressemblent à des statues
- Ce sont à la fois la technique en grisaille rehaussée de blanc, et le dessin qui procurent cette impression. Les volumes sont particulièrement bien rendus.
- Et St Jean est juché sur un piédestal, comme une statue, au milieu du tableau.
- Andrea affirme son sens de la composition : à gauche une silhouette de dos dont on devine l'anatomie, à droite un homme de profil dans une cape sans manche.
- Les fidèles assis sont répartis en demi cercle autour du saint, créant une perspective autour du piédestal.



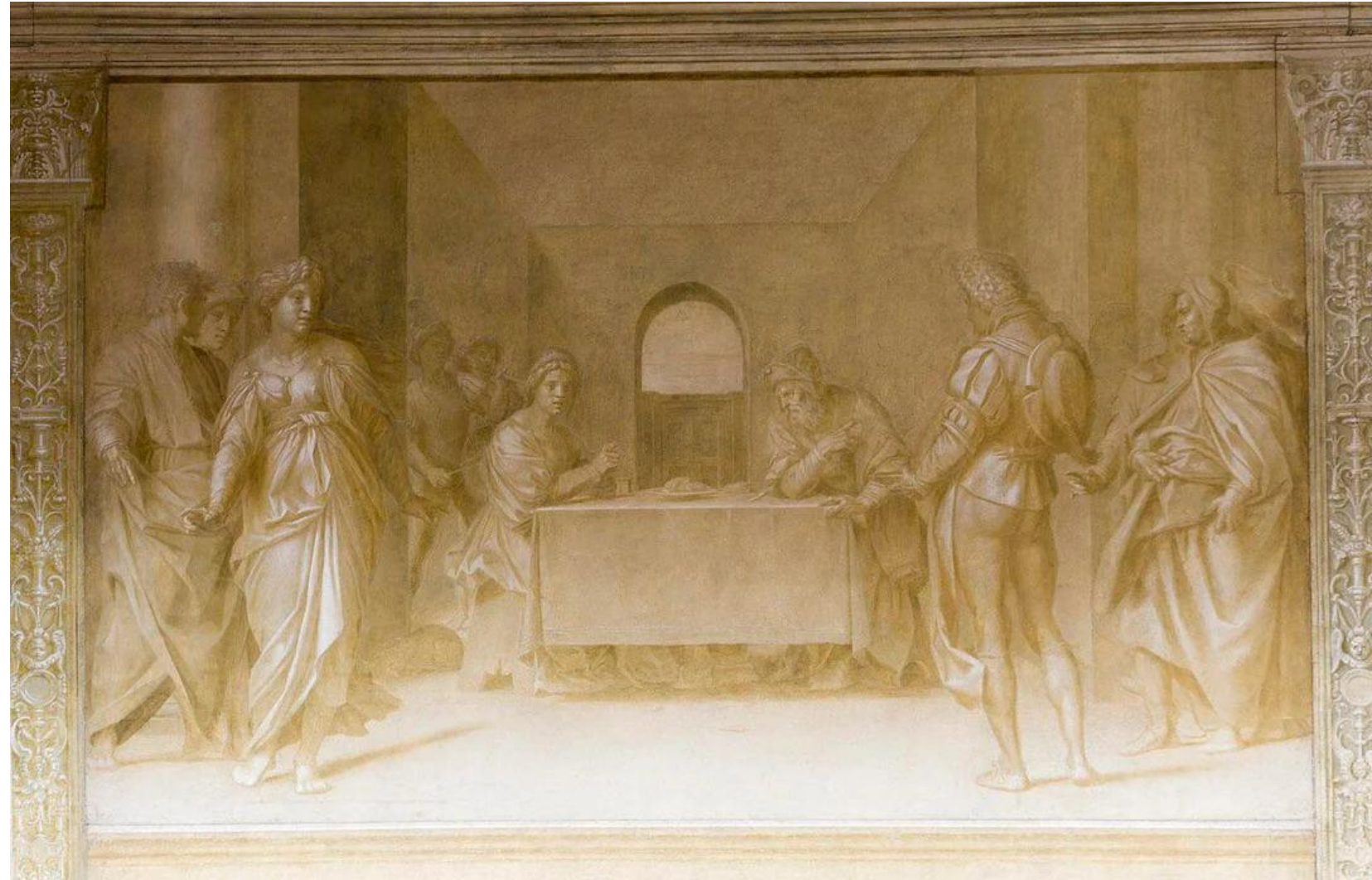
St Jean baptisant la « multitude », 1517

- Autre scène à plusieurs personnages répartis en 3 groupes, avec une dominante de frise cette fois-ci. St Jean est la figure centrale, l'ensemble des personnages au premier plan adopte des attitudes naturelles.
- Le petit enfant derrière le baptisé est presque un « putto » et montre que la conversion peut affecter tous les âges de la vie.
- La composition a une grande clarté. Le groupe dense au fond à droite est en écho au groupe dense au premier plan à gauche.
- Le schéma général de cette scène reflète un certain « classicisme ».



La danse de Salomé, 1522

- Les figures sont massives et assez statiques (un comble pour une danse), les drapés sont lourds : L'influence de Michel Ange se fait sentir.
- Mais Andrea reste un artiste florentin de la 1^{ère} Renaissance, la composition est centrée sur un espace vide construit par la perspective qui donne sur une vue de l'arrière du palais. Les personnages se répartissent de part et d'autre de ce vide
- Salomé est vue de face à gauche, légèrement déhanchée, tandis qu'en contrepoint à droite un homme vu de dos la regarde. Tout se passe comme s'ils formaient un couple de danseurs.



Le banquet d'Hérode, 1523

- Le banquet d'Hérode où Salomé apporte la tête du Baptiste, reprend la composition centrale précédente. Deux personnages sont debout aux bords (Salomé qui apporte la tête, et une femme pensive à droite), tandis qu'Hérodiade et Hérode sont attablés. Ils sont en légère torsion, ce qui semble désormais un « standard » pour Andrea (inspiré par Michel Ange)
- Heydenreich fait remarquer l'analogie qu'il y a entre la gravure de Dürer ci-dessous et la grisaille d'Andrea.



- Mais l'expression des corps reste plus calme et naturelle chez Andrea, héritier de la tradition de la Renaissance italienne



L'enfance de Joseph, 1516, 98x135 cm, huile sur panneau, Offices, Florence

- Ce tableau et son pendant (Joseph interprète le songe du pharaon), faisait partie de la décoration d'une chambre nuptiale
- Il évoque le jeune Joseph, fils de Jacob et Rachel (aucun rapport avec l'époux de Marie), préféré par son père, ce qui rend ses frères jaloux. Ceux-ci le précipitent dans un puits et font croire au père qu'il est décédé.
- Sauvé miraculeusement, il est recueilli par des marchands qui le vendent comme esclave en Egypte.
- Le tableau reprend tous les épisodes dans un décor commun. Joseph est reconnaissable avec son habit jaune.
- L'ensemble constitue ainsi une « scène de plein air » à plusieurs groupes.



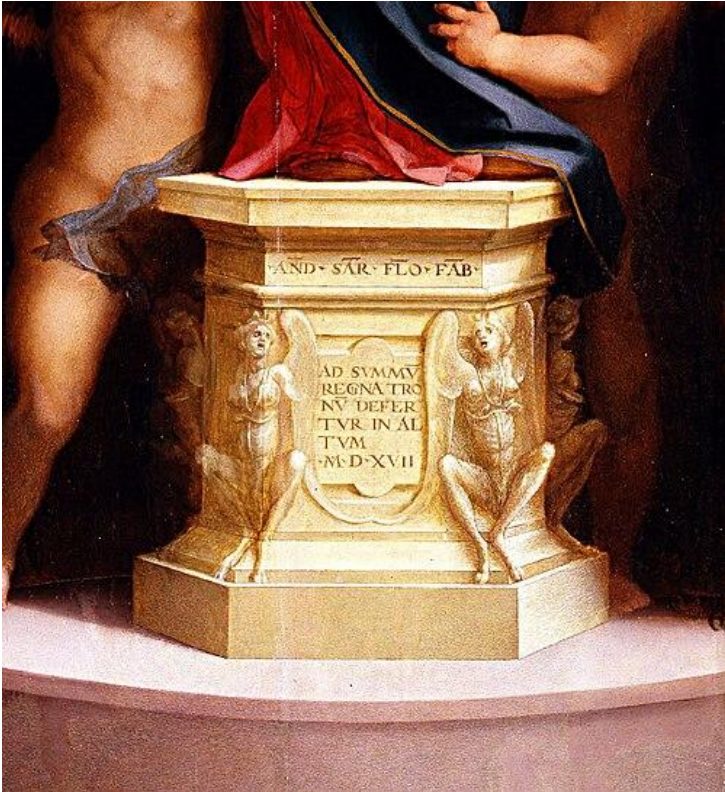
suite • Dans le décor domine le grand massif rocheux au fond, où se situe le puits. Les divers épisodes sont répartis autour de ce rocher. Ce schéma compositionnel rappelle Piero di Cosimo, le premier maître d'Andrea

- L'ensemble des personnages, les architectures, sont décrits de façon contemporaine à l'époque du peintre (et non pas en juifs de l'Antiquité).
- Il en résulte une composition animée, presque un tableau de genre à multiples personnages, comme on en trouvera chez les flamands.
- Mais Andrea ne perd pas son sens de la composition, avec ce grand rocher au milieu qui « pèse » sur Rachel et Jacob, la maison en perspective à gauche et la foule animée à ses pieds, le dégagement vers un paysage montagneux à droite où s'engage le cortège des marchands.
- Le vieux Jacob est reproduit 3 fois au premier plan, assis à gauche écoutant Joseph, debout au milieu avec Rachel, assis et désespéré à droite, devant le fils « traître ».



Madone des Harpies, 1517, huile sur panneau, 178x207cm, Offices Florence

- C'est le tableau le plus célèbre d'Andrea. La Vierge n'est pas assise sur un baldaquin, mais debout, telle une statue, sur un piédestal orné de locustes (êtres à tête de femme et corps d'insecte) que Vasari a pris pour des « harpies » (êtres à tête de femme et corps d'aigle).



- Le détail à gauche montre les locustes, êtres fantastiques censés apparaître au moment de l'ouverture de l'ouverture de abîmes, selon l'Apocalypse.
- L'inscription évoque la « Reine portée au ciel » et l'année 1517



suite

- A l'arrière, une architecture sobre et sombre projetée en avant les personnages. Leurs attitudes sont typiquement maniéristes.
- St François, à gauche est de profil, dirigé vers le fond, appuyé sur sa jambe gauche, la droite légèrement pliée. Il se tourne vers nous en penchant la tête (pose peu naturelle) en tenant un crucifix sur son cœur.
- St Jean (auteur de l'Apocalypse évoquée par les locustes) est au contraire dirigé vers nous et nous regarde en tendant son livre. Lui aussi s'appuie sur sa jambe gauche, la droite pliée faisant saillir le genou. Ses vêtements, orange et mauve, créent une petite dissonance.
- La Vierge, les yeux baissés, est, elle aussi, en contrapposto (appuyée sur la jambe droite, la gauche pliée, genou en avant), et légèrement penchée vers la droite. Jésus accroché à son vêtement, nous regarde derrière son épaule.
- Ainsi tous les personnages ont des attitudes plutôt affectées, créant une sorte de léger mouvement.



« Vierge et l'Enfant avec le Baptiste », 1519, 106x81 cm, huile sur bois, Wallace collection, Londres

- Comparée à l'une des nombreuses « Vierge à l'Enfant » de Raphael, celle d'Andrea del Sarto montre qu'on a changé d'époque (pourtant Raphael est encore vivant).
- Le groupe est vu de très près, les visages sont enveloppés par l'ombre, par le « sfumato » de Léonard, mais les attitudes des deux enfants sont « maniéristes »: Jésus debout, orienté vers la gauche et, dans une pose presque déclamatoire, bénissant Jean, celui-ci orienté vers la droite, chacun tournant la tête vers nous et nous regardant « par en bas », derrière l'épaule. Ils sont surplombés par la Vierge qui tient son Fils, et semble plongée dans la méditation (sur le destin de Jésus ?)
- Deux autres enfants à l'arrière, le petit blotti contre le grand, déséquilibrent la composition mais rajoutent une touche émotionnelle à une situation qui n'en manque pourtant pas. Tous nous regardent, établissant une forte connexion avec le spectateur.



Pietà, 239x199 cm, 1525, Palazzo Pitti, Florence

- C'est une lamentation avant la mise au tombeau situé à l'arrière, à gauche. Les personnages sont vus de près, ce qui renforce l'impact émotionnel de la scène.
- Les couleurs sont particulièrement éclatantes (le linceul et le voile blanc de Marie, la tunique jaune de St Pierre), mais aussi « criantes » (le vert et le rose chez Marie Madeleine, le mauve et l'orange de St Paul) et « changeantes » (le voile de Marie passe du blanc au gris à l'ombre). L'ensemble crée un kaléidoscope assez époustouflant.
- Le paysage à l'arrière est désolé, en accord avec l'esprit de la scène.
- La composition est structurée: Jésus et Pierre forment une verticale à gauche, Marie Madeleine à genoux se tenant les mains et Paul qui tend la main vers le Christ, en forment une deuxième à droite qui équilibre la composition. Pierre, Marie et le Christ forment une diagonale, Paul, Marie et Madeleine une autre.
- Tout est centré sur le rapport Mère/ Fils, Marie tient le bras de Jésus comme pour exhiber ses stigmates.
- Les couleurs brillantes les plis des vêtements cassés, les attitudes un peu emphatiques (Paul, Madeleine) révèlent le maniérisme discret d'Andrea.



Le sacrifice d'Isaac, 1528, 213-159 cm, Dresden, GemäldeGalerie

- Sur un thème très rebattu, Andrea réussit à produire une œuvre originale (il en existe une copie réduite au Prado).
- Les personnages sont vus de face et de près, la silhouette massive d'Abraham qui occupe presque la hauteur du tableau, domine celle d'Isaac, plié et légèrement en torsion, qui nous regarde pour nous prendre à témoin (et nous émouvoir).
- Le patriarche a le bras tendu, résolu, mais il détourne son regard vers l'ange qui intervient.
- Il y a donc deux directions « d'action » : Celle, perpendiculaire au tableau, qui va entre le regard d'Isaac et le notre, et celle, diagonale, qui part du bras d'Abraham et se prolonge vers l'ange. Action et émotion sont ainsi étroitement liées.
- A l'arrière à gauche, un arbre puissant et un autre plus frêle, semblent reprendre les silhouettes d'Abraham et Isaac.
- A droite un paysage de fantaisie contient une citadelle médiévale au loin, et une femme nue en contrebas, qui paraît se baigner et évoque sans doute « l'Antique ».



Conclusion

- Les deux peintres présentés ici, tous deux florentins, ne font pas partie des « génies » de l'époque, dominée par Léonard, Michel Ange, Raphael. Toutefois ils sont les témoins et en un sens les « sismographes » de l'impact de ces « génies », mais aussi du contexte économique et social très chaotique qu'a vécu Florence à la fin du « Quattrocento » et au début du « Cinquecento ».
- Fra Bartolomeo fut un peintre dévotionnel, qui a adapté les schémas traditionnels des peintures religieuses du Quattrocento, aux nouveautés apportées par les « génies » évoqués plus haut: le « sfumato » de Léonard, les silhouettes massives et en torsion de Michel Ange, l'équilibre des compositions de Raphael.
- Andrea del Sarto fut un peintre beaucoup plus doué que son confrère, mais il subit lui aussi l'influence des 3 « maîtres ». Il reste néanmoins prisonnier d'un certain « classicisme » florentin (« sans erreur » comme disait Vasari), même si, comme Raphael, il a évolué vers plus de maniérisme, sous l'influence de Michel Ange.
- Il joua d'ailleurs un rôle important dans l'histoire de l'art car il eut pour élèves outre Vasari, Pontormo et le « Rosso », qui firent vraiment émerger le maniérisme florentin, le portant à un paroxysme inattendu. Ceci a été évoqué dans un autre exposé.

Bonus: les « vrais » génies

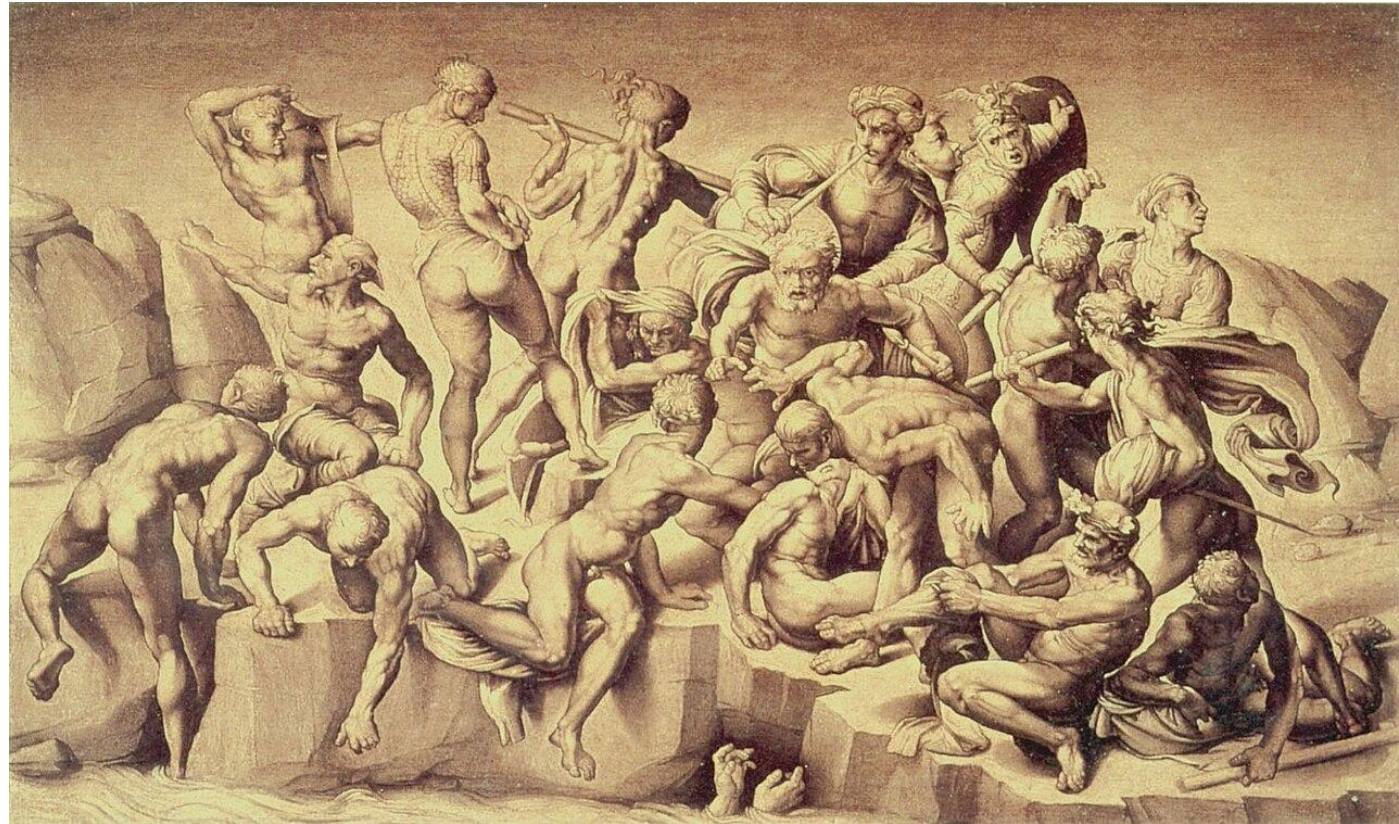
- Durant toute cette présentation, j'ai insisté sur le fait que Fra Bartolomeo et Andrea del Sarto n'étaient pas des génies, ce qui peut paraître assez méprisant.
- Or la République de Florence (en vigueur entre 1494 et 1512) a donné l'occasion d'étayer cette affirmation péremptoire. Elle décida en effet, en 1503, de confier à ses deux « génies », Leonard de Vinci et Michel Ange, alors présents dans la ville, le soin de décorer chacun par un grand panneau à fresque, la grande salle du conseil au Palazzo Vecchio (la municipalité). Le thème était : une victoire de la République de Florence.
- Léonard choisit la bataille d'Anghiari contre les Milanais (1440) et Michel Ange celle de Cascina contre les Pisans (1364). Aucun des deux n'alla plus loin qu'un carton préparatoire (Léonard commença la fresque mais utilisa un mauvais liant), de sorte que cette occasion unique de voir, face à face, deux œuvres « géniales », fut manquée.
- Mais les cartons restèrent un certain temps, et tous les artistes de passage à Florence les ont admirés et copiés. Grâce à ces copies (partielles malheureusement), on peut se faire une idée approximative de ce qu'était le « génie » au début du XVIème siècle.

Léonard face à Michel Ange

- A gauche, une copie de la fresque de Léonard. A droite, une copie du dessin de Michel Ange. On voit comment chacun interprète le thème de façon « libre », laissant libre cours à son « génie »



Cette copie ne reprend que la partie centrale de la fresque : la lutte pour l'étendard. On ignore tout sur le reste de la composition



Michel Ange a choisi de représenter l'instant où l'armée Florentine, en train de se baigner, est avertie que les pisans vont attaquer. Les soldats se rhabillent en vitesse.

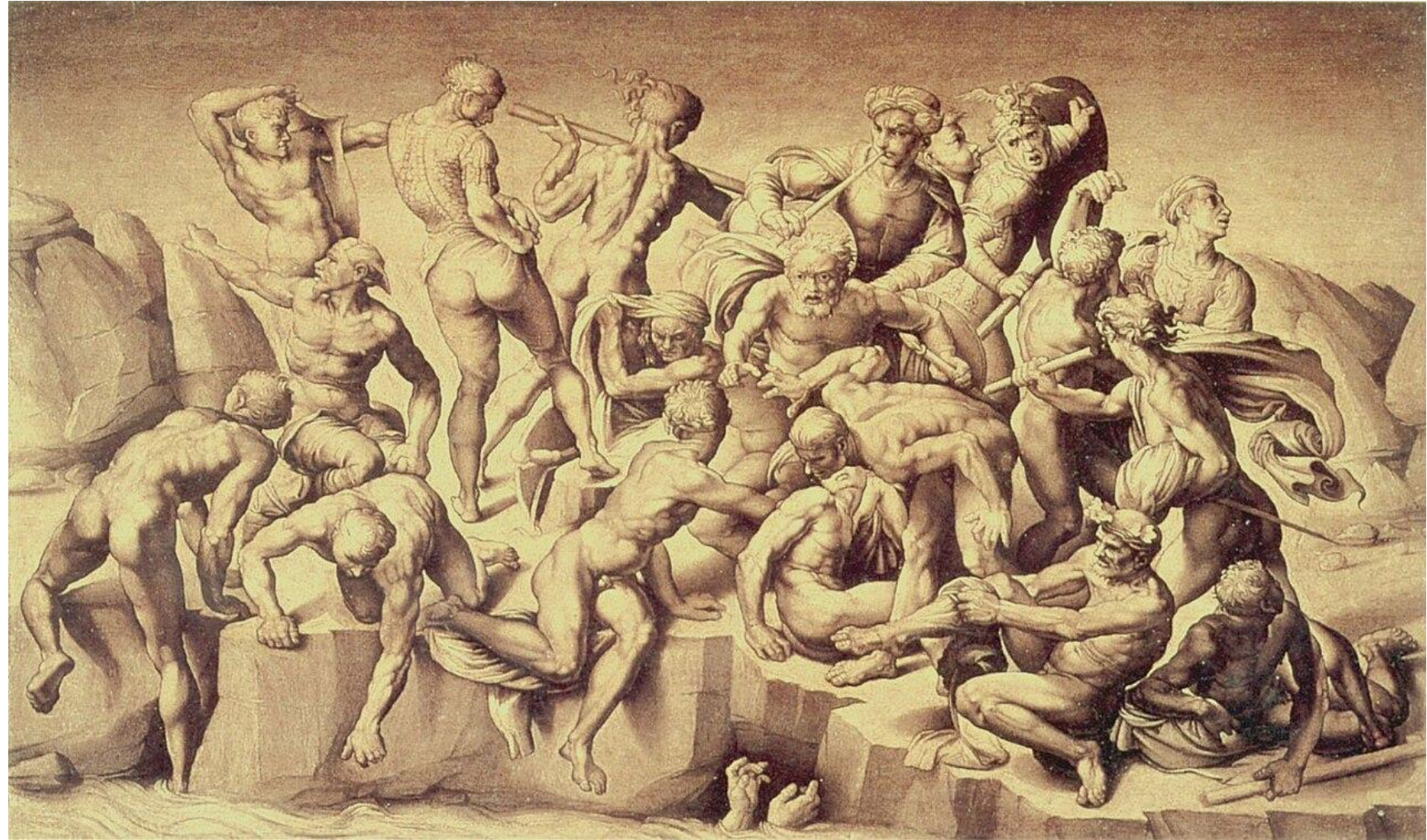
Le « génie » de Léonard: fureur et fracas

- Sans entrer dans une analyse détaillée, on perçoit immédiatement que pour Léonard, la bataille c'est la fureur du combat, le fracas des armes qui s'entrechoquent, les cris des blessés, les chevaux apeurés qui hennissent et se cabrent, la poussière, les visages pleins de rictus, les regards féroces, les bras levés, les armes menaçantes..
- Personne avant lui n'avait su décrire cette fureur des hommes avec autant de précision que de passion



Le « génie » de Michel Ange : Beauté des corps

- Michel Ange ne s'intéresse pas à l'action mais aux idées, aux concepts, ici celui de beauté
- Le grand sculpteur, imprégné de modèles grecs, est fasciné par la beauté du corps humain (celui de l'homme surtout)
- Il le représente ici dans toutes les positions, tous les mouvements (enfilant des chaussettes, escaladant le bord de la rivière, mettant son costume, etc.), avec beaucoup de torsion pour faire saillir les muscles.
- Ce groupe compose une chorégraphie savante, que l'on retrouvera plus tard dans le « Jugement Dernier » à la Sixtine.



- Avec Léonard et Michel Ange, le **génie** c'est la **liberté**, qui doit conduire à produire du « jamais vu »