

Le Nu Renaissance

Le nu dans la peinture occidentale

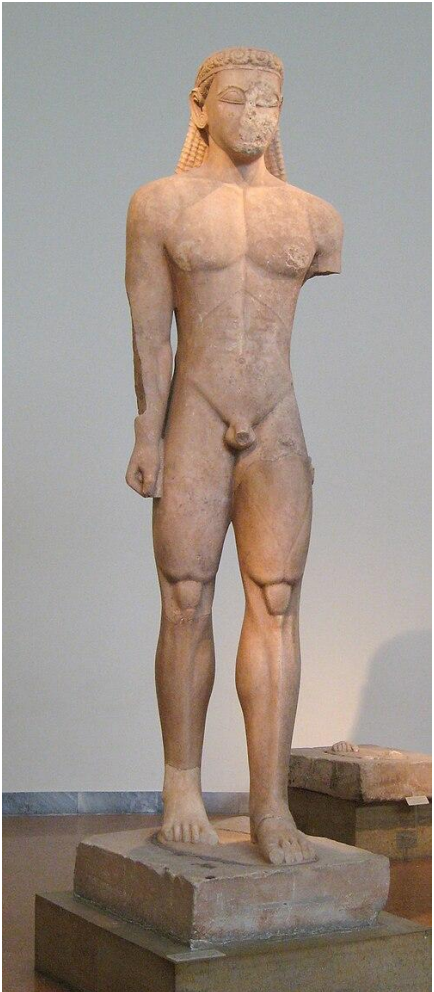
- Chaque univers artistique a ses propres **styles**, ses propres codes. Lorsque les artistes français ont découvert **l'art japonais** dans la deuxième moitié du XIXème siècle (après l'ouverture du Japon au commerce international sous l'ère « Meiji », qui donna ainsi l'accès à ses estampes), ces artistes furent fascinés et beaucoup parmi les plus grands (de Degas à Whistler et Van Gogh, de Cézanne et Lautrec à Bonnard) s'approprièrent certains des codes de représentation en vigueur dans l'art du Levant.
- Mais l'un des aspects plus étonnants, propres à la peinture occidentale uniquement, c'est **la représentation du nu**. Pendant 3 ou 4 siècles entre 1500 et 1900 environ, les artistes en herbe, formés dans les « écoles » et les « académies », durent s'initier à la reproduction du corps humain nu. C'était une étape fondamentale de leur apprentissage.
- On sait que cette pratique fut **initiée par les grecs**, 4 ou 500 ans avant Jésus-Christ, puis continuée par les Romains. Et la religion chrétienne, très pudibonde, a dû composer avec cette tradition, qui concerne **autant le corps de la femme que celui de l'homme**. Mais l'objectif est peut être différent dans les deux cas. On s'intéressera ici au nu masculin.

Le nu masculin dans la peinture

- D'où vient cette tradition grecque de représenter le corps humain nu, notamment le corps masculin? Et pourquoi cette tradition a-t-elle pu être reprise à la Renaissance, sans que l'Eglise ait été capable de censurer cette pratique?
- Selon Kenneth Clark, le nu masculin est associé à l'idée d'énergie. Il en est la représentation plus ou moins allégorique. L'énergie étant un principe de vie, il est normal que les hommes l'aient admirée et souhaité la représenter. Mais les premières figures représentant cette « énergie », furent celles d'animaux puissants (lions, taureaux) ou rapides (chevaux). Le corps humain « ne faisait pas le poids » face à de tels modèles de perfection anatomique.
- Ce sont les grecs qui ont idéalisé celui-ci et ont défini ses codes de beauté. Ils ont même inventé des « héros puissants », pleins d'énergie: Achille, Hercule. Leurs dieux, symboles de toute puissance, sont devenus anthropomorphes. Ils ont eu, eux aussi, un corps humain idéalisé.
- L'énergie est souvent associée au mouvement (« l'énergie cinétique » est un concept clé de la mécanique). En « allégorisant » l'énergie, les grecs ont su représenter ce mouvement, mettre dans une image, par définition statique, un contenu dynamique. Le corps humain, même au repos, est donc un réservoir d'énergie et de mouvement (il a de l'énergie potentielle, si l'on peut dire).

Le nu masculin, de la Grèce antique à la Renaissance italienne

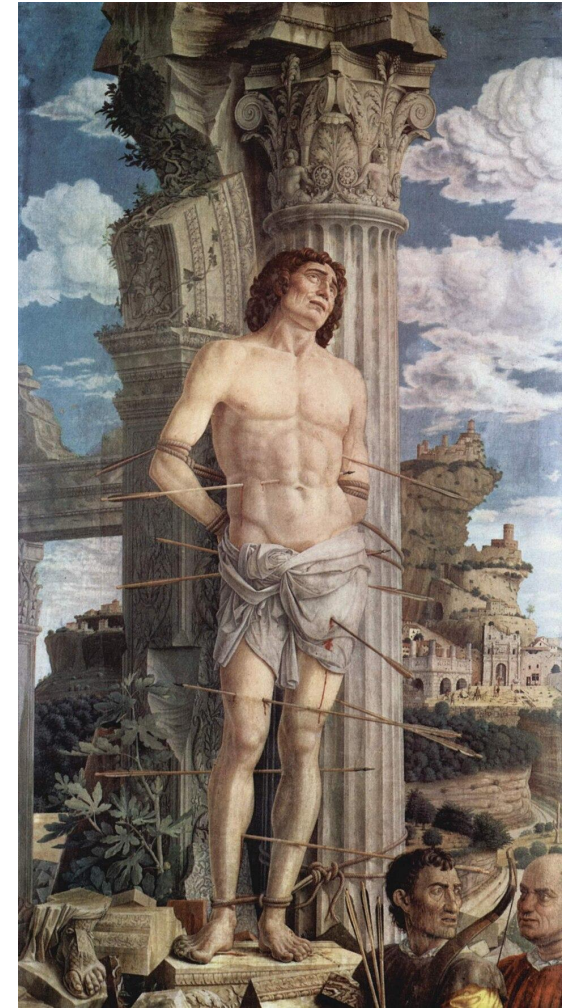
- Ces 2 statues et cette peinture représentent un dieu (ou demi dieu): A gauche, une statue votive de la Grèce archaïque (600 av. JC), rigide. Au milieu une de Lysippe (Silène et Dionysos, dont l'original était en bronze, vers 350 av. JC) et à droite un tableau « St Sébastien » de Mantegna (1480).
- Chez les Grecs, **l'Homme devient la mesure de toute chose**, la Renaissance italienne reprend à son compte ce credo.



- A gauche, la statue rigide est anatomiquement travaillée.
- Mais en 300 ans les grecs apprennent à maîtriser le mouvement, le naturel des poses.
- Ils sauront représenter l'action, l'expression (ici à droite celle de tendresse)



- Les demi- dieux de la Chrétienté, ce sont les saints : ici Sébastien, légionnaire romain martyrisé, invoqué pour lutter contre la peste: c'est un athlète, au corps parfait.
- A la Renaissance, le retour à l'Antiquité témoigne de la volonté de représenter l'homme dans toute sa vraisemblance et sa beauté



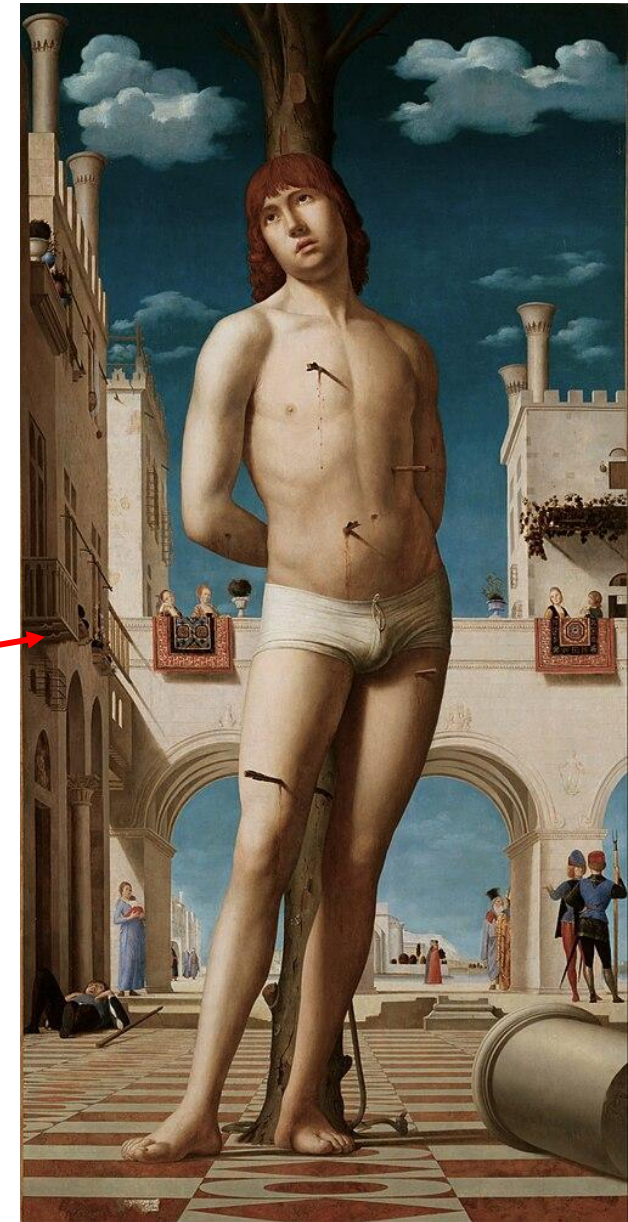
Mantegna St Sébastien,
1480, 250x140 cm,
détrempe, Louvre



Deux représentations du corps humain

- Ce même sujet traité par deux peintres contemporains, montre que le nu n'a pas la même signification pour tous les artistes.
- Mantegna insiste sur l'aspect héroïque du saint (athlète à l'anatomie parfaite) et sa valeur historique (il a vécu à Rome, représentée par des ruines).
- Les 3 constructions à flanc de montagne représentent une ville en ruine (Rome) en bas, un château fortifié (Moyen Âge), une ville contemporaine (Renaissance) en haut: l'hégémonie progressive de la Chrétienté.
- Pour Antonello, c'est la recherche picturale qui prime: effet d'ombre et de lumière sur le corps lisse, sur les bâtiments contemporains où se promènent d'élégants bourgeois. Le tableau fourmille de détails qu'autorise la peinture à l'huile.
- Ces détails montrent une ville idéale, entièrement carrelée. Sébastien, mis en avant par Antonello, est un « rempart » qui protège ces gens heureux de la Peste.

Antonello da Messina, St
Sébastien, 1478, 171x 85
cm, huile, Dresde



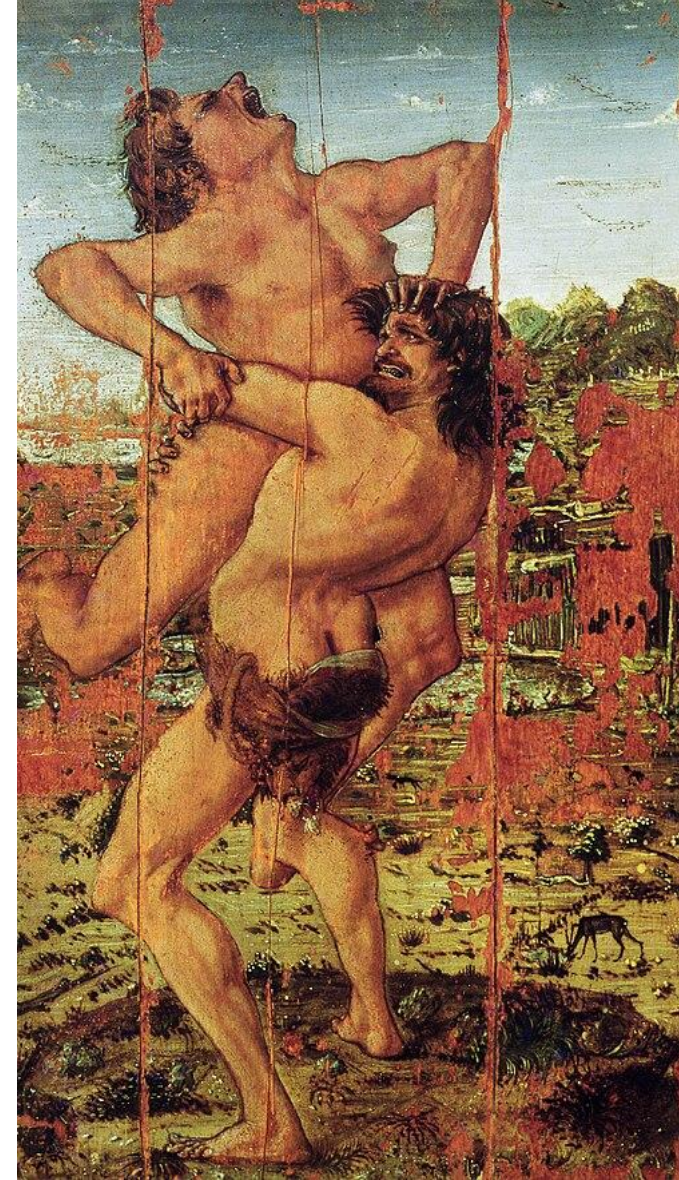
Antonio Pollaiuolo « Hercule et l'Hydre », 1475, 17x12 cm, Offices, Florence

- La nudité sert à exprimer l'énergie, on l'a dit plus haut et personne ne peut l'incarner mieux qu'Hercule, ce héros aux 12 travaux: Ici il est nu, en action contre l'Hydre de Lerne.
- Le mouvement fait saillir ses muscles, transmettant l'émotion de la lutte et la puissance du héros.
- La peau du Lion de Némée qu'il a déjà tué est gonflée comme une voile pour indiquer l'action violente, un procédé que reprendra la peinture baroque 2 siècles plus tard.
- La direction est diagonale, ce qui renforce l'idée de mouvement, car une diagonale suggère la perte d'équilibre, qui engendre le déplacement.
- La violence de l'action contraste avec le paysage d'arrière plan, la campagne paisible dans la vallée de l'Arno, vue de haut. Ce contraste met en évidence le premier plan.



Antonio Pollaiuolo « Hercule et Antée », vers 1475, 16x9 cm, Offices, Florence

- Cette autre tablette devait être, sinon un pendant, du moins associée à la précédente. Il est possible que les deux soient des copies d'œuvres plus grandes, possédées par Laurent le Magnifique.
- Hercule doit affronter Antée qui régénère sa force en touchant Gaia, la Terre, sa mère. Pour vaincre, Hercule soulève son ennemi et l'empêche de toucher terre.
- La tablette est plus impressionnante car elle montre l'affrontement de deux nus, où les corps se cambrent, les mains s'empoignent, les muscles se tendent. Hercule bien planté sur ses jambes enserre son adversaire qui se débat.
- Jamais la peinture auparavant (et a fortiori la sculpture) n'avait exprimé la violence de la lutte avec autant de précision, le pinceau permet de restituer les textures des épidermes et les volumes des muscles saillants sous-jacents. Les attitudes sont plus naturelles que dans la sculpture grecque, moins idéalisées: la cambrure d'Hercule, ses pieds écartés pour tenir fermement au sol, sont plus « vrais » que « beaux » au sens grec.



Pollaiuolo, 1470, Hercule et Déjanire, 55x79 cm, Yale University

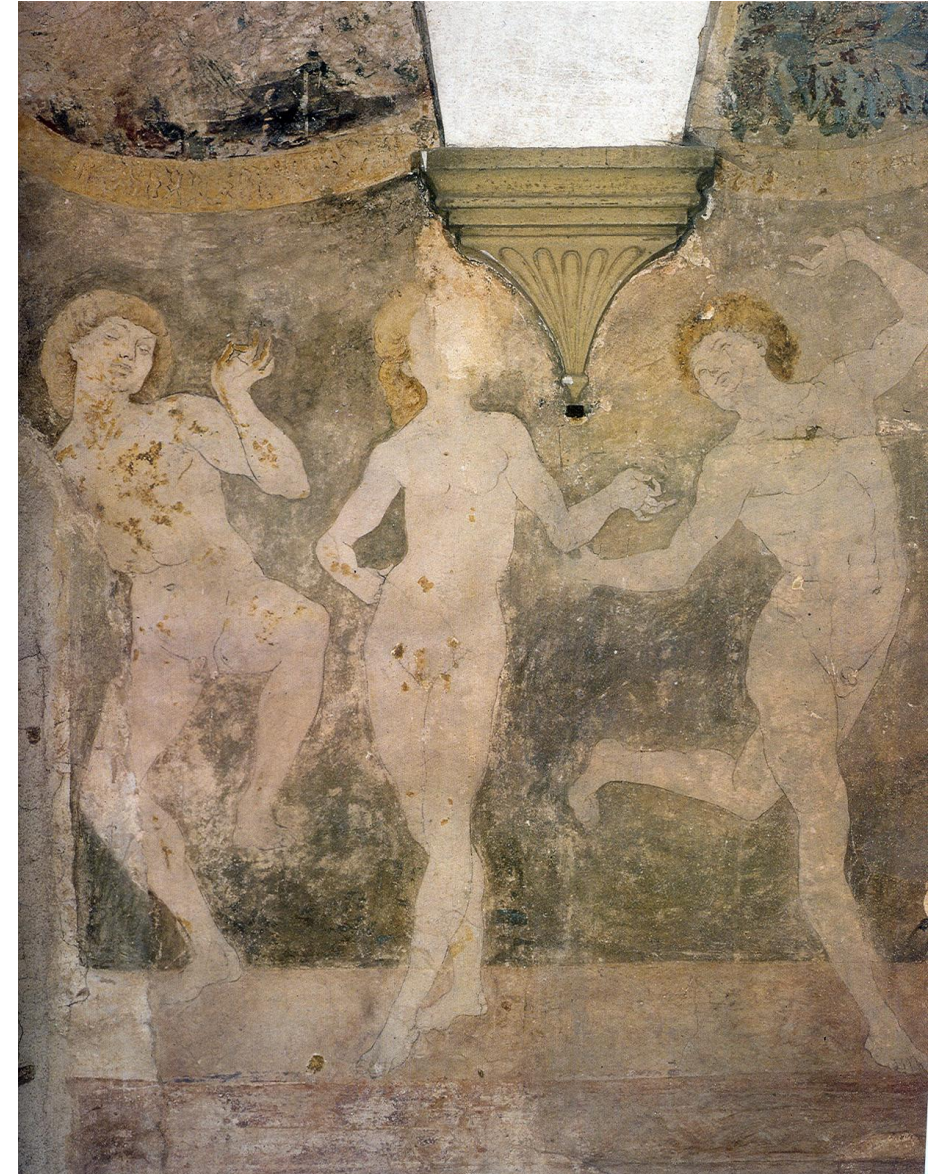
Ce tableau nous offre une autre vue de paysage de la vallée de l'Arno, on voit même Florence, juste au dessus du bras gauche de Déjanire, enlevée par le centaure Nessus.

- Ce paysage vu « d'en haut » en perspective aérienne, est la véritable réussite du tableau.
- Car l'étude d'anatomie est moins brillante ici que dans les tablettes précédentes, mais on apprécie la torsion des muscles du centaure, la tension de ceux des membres d'Hercule.
- Déjanire, elle, est moins réussie: l'anatomie féminine intéresse peu Pollaiuolo dont les modèles sont grecs et romains.



Antonio Pollaiuolo « danseurs nus », 1475?, Villa la Gallina, Arcetri (Florence)

- C'est un morceau de fresques peintes « a secco », qui furent recouvertes au temps de Savonarole, et retrouvées en 1897, mais abîmées par l'ouverture d'une porte.
- La photo ci-dessous donne une idée de l'ensemble, conçu comme une tapisserie en trompe l'oeil.
- Cette frise « dyonisiaque » de danseurs nus rappelant les compositions romaines, se caractérise par la liberté de mouvements suggérés par le dessin, l'esquisse de l'anatomie (notamment chez les hommes).
- La nudité des danseurs fait ressortir la singularité de leurs gestes, évoquant des « épileptiques » ou des « pantins désarticulés »



Antonio Pollaiuolo, 1471-72 « Combat des dix nus », estampe, Offices, Florence

- Cette gravure fit paraître l'admiration des plus grands collègues d'Antonio (Botticelli, Vinci, Dürer, Michel Ange), qui apprécièrent le sens du mouvement, les anatomies.
- On peut encore trouver les personnages un peu raides, mais leurs anatomies sont précises, même si elles ne sont pas toujours exactes.
- Antonio a disséqué des cadavres avant d'acquérir une telle habileté à représenter les nus.
- Malgré leur raideur, les combattants ont des gestes assez naturels, notamment ceux à terre. Ils sont tous en mouvement, ils dégagent une énergie au combat.
- On apprécie notamment la lutte des deux guerriers à terre, en bas à gauche, celui sur le dos repoussant son ennemi du pied, qui lui a saisi la chevelure.



Signorelli et la chapelle de San Brizio

- Luca Signorelli (1450?-1523) est né à Cortone (Ombrie) et s'est formé auprès de Piero della Francesca. Peintre de Laurent le Magnifique, il quitta Florence en 1494 et travailla en Ombrie, sa terre natale.
- Son style est extrêmement éclectique, difficile à caractériser.
- A San Brizio, achevée en 3 ans (1499-1502), il reprend des travaux inachevés de Fra Angelico, effectués 50 ans auparavant.
- Il y développe des thèmes de l'Apocalypse de Jean, notamment la venue de l'Antéchrist et bien sûr, le Jugement Dernier. Il déploie à cette occasion, toute sa science de l'anatomie, moins fougueuse que celle de Pollaiuolo, mais qui prépare Michel Ange.

Chapelle de
San Brizio, Orvieto

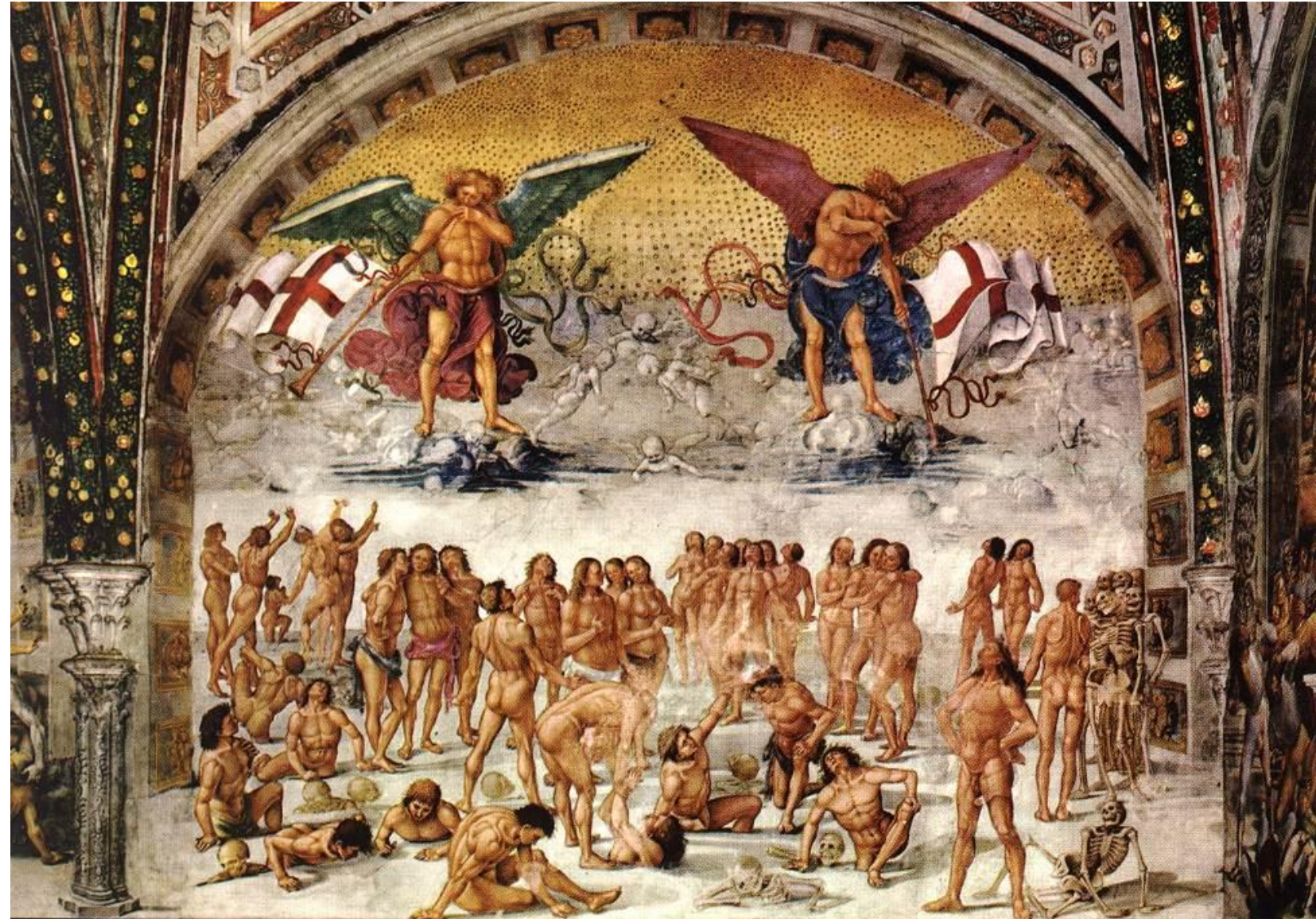
- Dans la chapelle de San Brizio (cathédrale d'Orvieto), Signorelli, sur le thème du Jugement Dernier, a peint les groupes de nus les plus extraordinaires du XVème siècle.



« La Résurrection des morts »,

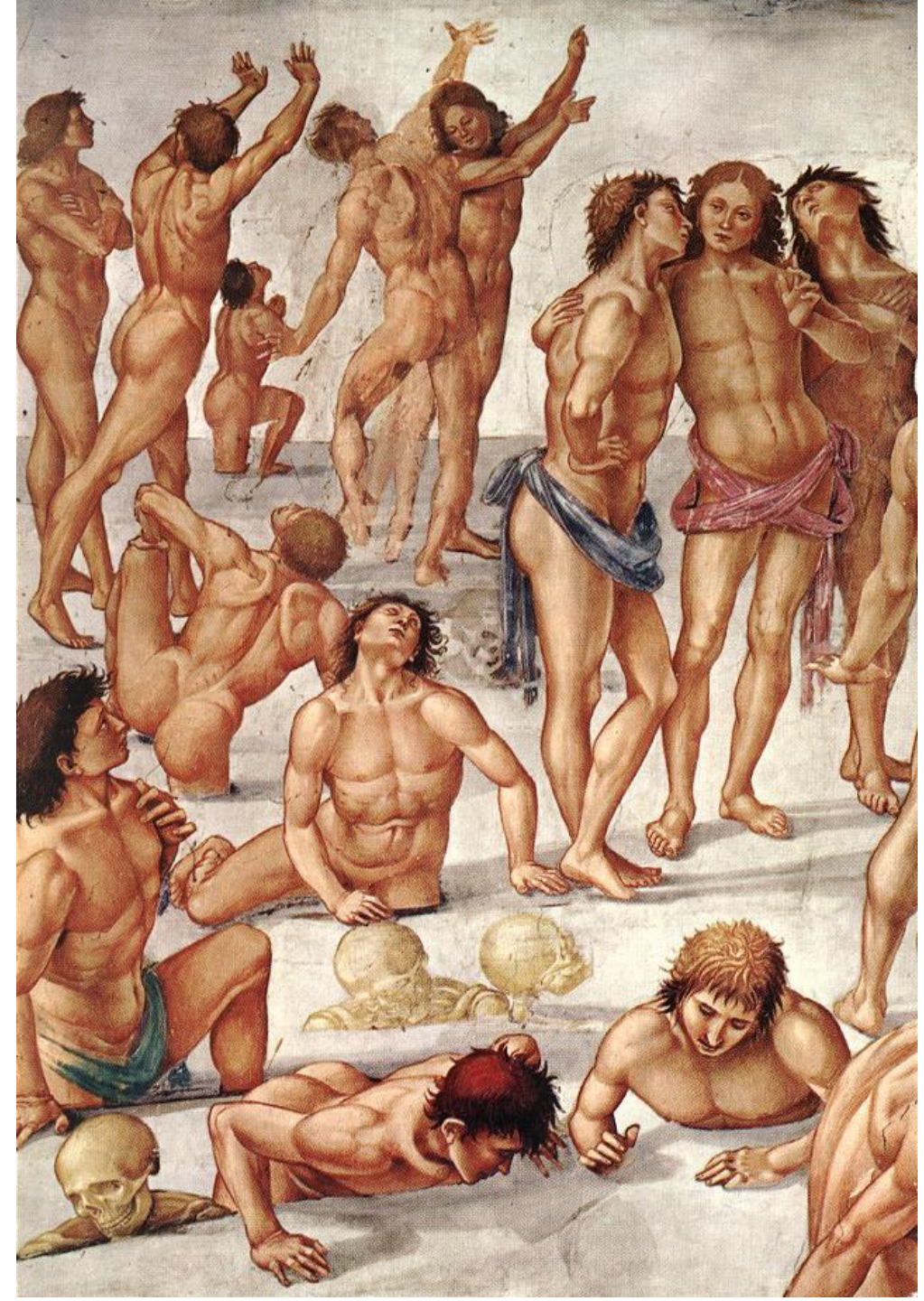
- D'habitude on voit les corps sortir des tombeaux en soulevant leur couvercle. Ici ils émergent de la terre, comme s'ils y avaient été « envasés ». Certains corps sont des squelettes, et vont acquérir « de la chair ».
- Dans la partie supérieure deux anges trompettistes appellent les morts à ressusciter.
- Les individus semblent être tirés d'un long sommeil, certains devisent entre eux pour tenter de comprendre où ils sont, d'autres tentent d'observer le ciel pour voir de quoi il retourne.
- Tous sont nus, ce qui offre à Signorelli l'occasion d'un grand exercice de style sur l'anatomie du corps humain.

- Ce thème n'est pas nouveau. On le voit sur les tympans des cathédrales gothiques (Chartres, Bourges, Amiens...). Mais il est traité ici de façon originale

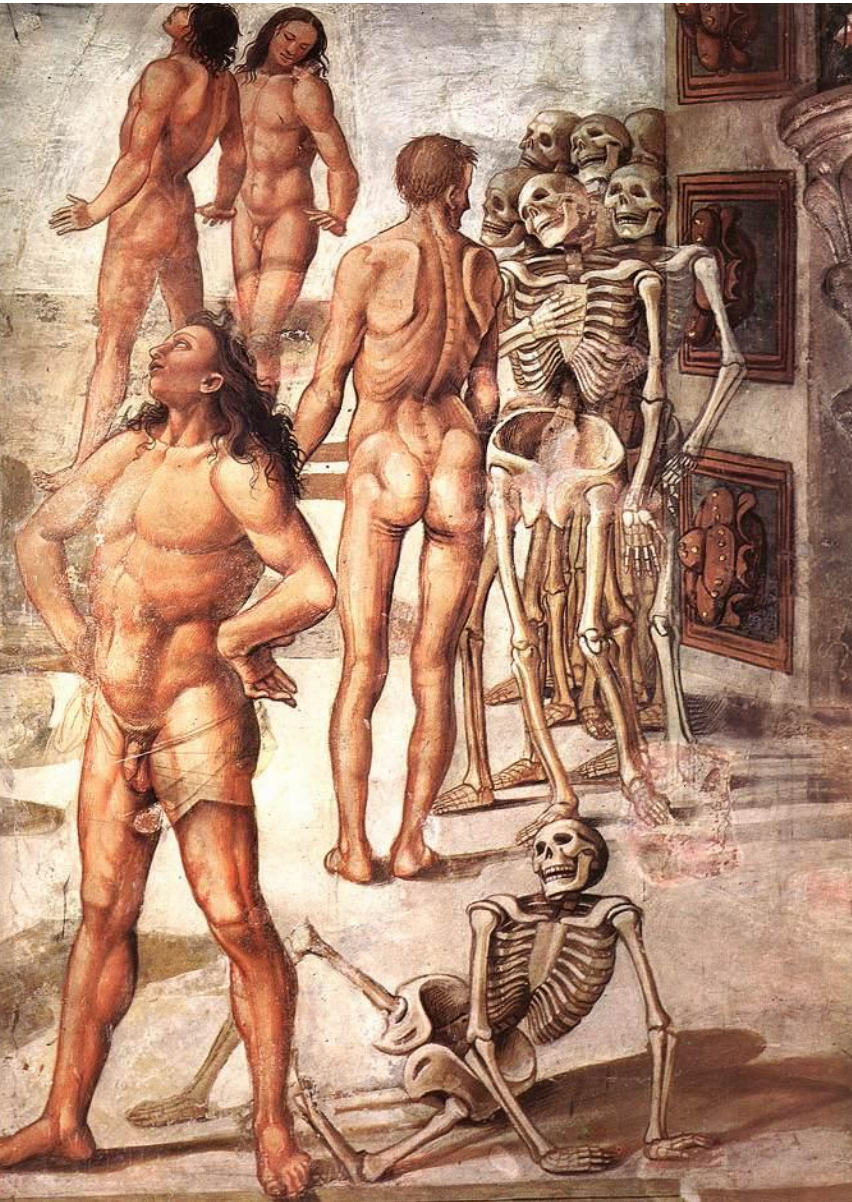


Détail

- Les ressuscités reviennent tous avec le même âge, 33 ans, celui du Christ à sa mort. Ils sont donc en pleine maturité physique.
- Signorelli les peint sous toutes les coutures, dans toutes les positions, de face, de dos, en raccourci. Sa maîtrise des anatomies est impressionnante.
- Les gestes sont naturels, comme celui en bas au premier plan qui se penche sur le sol, prend appui sur ses mains pour s'extraire de la « gangue ».
- De même celui de dos au second plan, la tête levée vers le ciel, appuie sa jambe gauche sur le sol pour se hisser, ce qui fait saillir ses muscles du dos.



Détails 2



- Sur le détail de gauche, on voit au second plan un homme de dos parler à des squelettes. Ses omoplates paraissent très larges on a l'impression qu'elles n'ont pas de chair autour, ses jambes sont effilées, on voit ses côtes et sa colonne vertébrale. En réalité l'homme est en train de « se remplir de chair », le processus n'est pas achevé.
- Sur le détail de droite, l'homme assis par terre, le dos courbé, dévoile une anatomie assez sommaire mais très impressionnante.



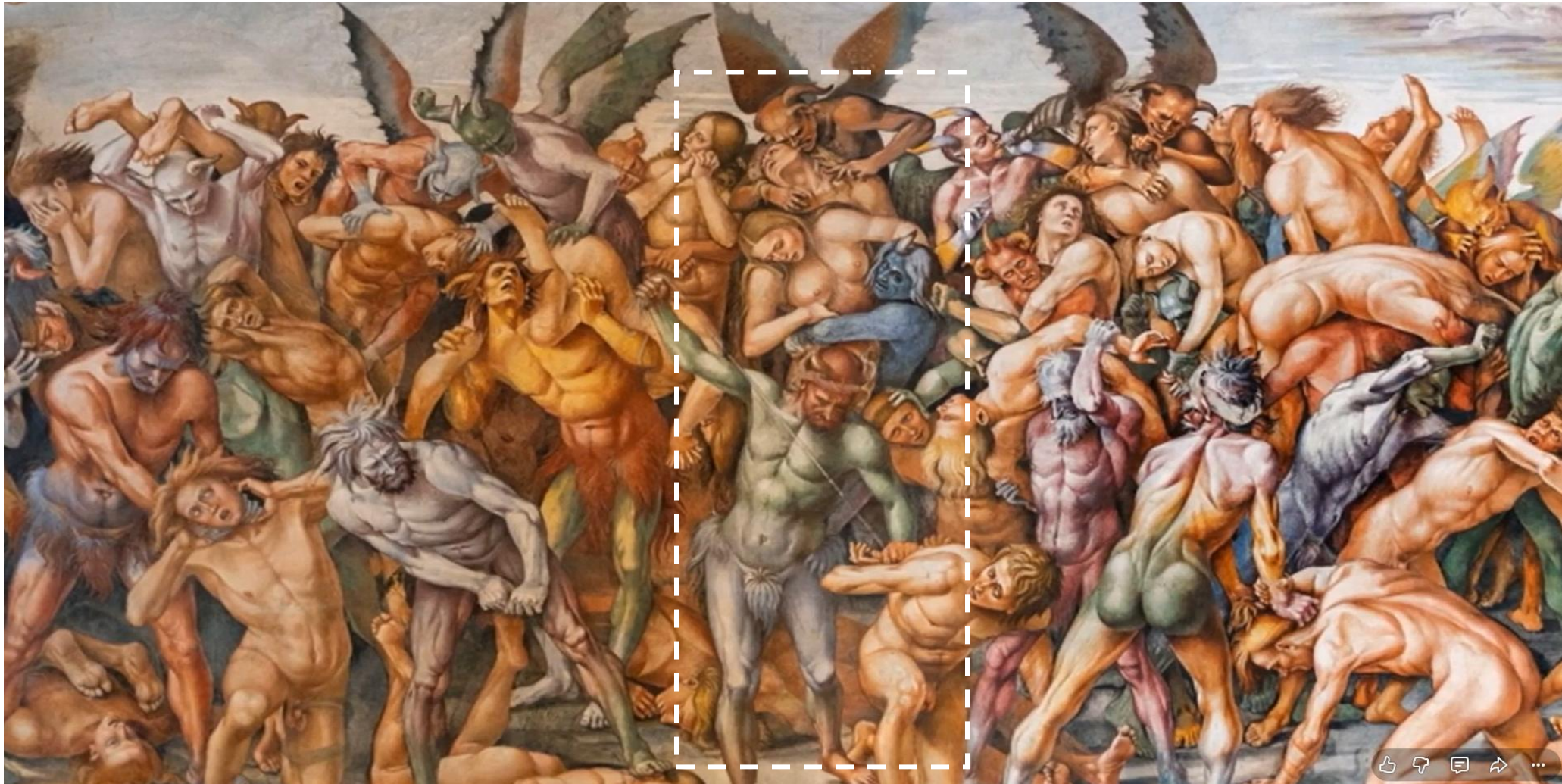
Les damnés

- Diables (aux couleurs étranges et aux cornes visibles) et damnés sont agglutinés en une masse compacte où les premiers imposent les pires sévices aux seconds: étranglements, déchirements, viols, avant de les précipiter à gauche dans la fournaise.
- Ici les anatomies sont entremêlées, la multiplication des personnages dans les positions les plus extravagantes, montre la force du dessin de Lucas.
- Signorelli semble prendre un plaisir presque sadique à représenter tous ces sévices. Berenson le qualifiait « d'illustrateur ».



détail

- La composition, sous son apparent désordre, est très structurée. Au centre un diable attache un damné accroupi. Au dessus un diable bleu saisit une jeune femme (on y reviendra). Au dessus encore, un troisième diable semble déchirer et violer une jeune femme. Les autres personnages se répartissent de part et d'autre de cet axe.



Détail du détail: Vicissitudes humaines

- Le diable bleu, au milieu de la composition, c'est Luca Signorelli lui-même (avec une corne, on comprend pourquoi). Il règle ses comptes, il emporte sa jeune fiancée infidèle en enfer.
- On sait qu'il s'agit d'un autoportrait car il s'est par ailleurs représenté sur la fresque de l'Antéchrist (dans la même chapelle), en compagnie de son prédécesseur, l'illustre et pieux Fra Angelico, qui avait commencé le travail à San Brizio.



- En effet en bas à gauche de la fresque de l'Antéchrist (qui évoque implicitement Savonarole, dominicain dévoyé en quelque sorte), les deux personnages en noir, sont Luca et le Beato Angelico, vêtus en bourgeois.
- L'Angelico né 50 ans plus tôt, était lui aussi dominicain (prieur de San Marco) mais considéré comme très pieux, il fut béatifié, d'où son nom. Il est l'antithèse de l'Antéchrist, Savonarole
- Luca, qui est d'une autre trempe, mais qui a dû quitter Florence du temps de Savonarole, se place sous sa protection. Ailleurs il évoque ses mésaventures conjugales



Michel Ange et le « nu maniériste »

- Avec Michel Ange (1475-1564), le « nu Renaissance » va évoluer en quelque sorte vers le « nu maniériste ».
- Le grand sculpteur toscan s'est formé à Florence dans l'atelier de Bertoldo. Celui-ci était également le gardien de la collection de statues romaines accumulées par son maître, Laurent de Médicis, dit le Magnifique. Cette collection était, paraît-il, très belle
- Ainsi, Michel Ange a passé toute sa période d'apprentissage adolescent à copier les modèles grecs et romains, auxquels il a toujours voué une grande passion durant sa longue vie.
- Un modèle du sculpteur toscan, fut notamment un célèbre fragment de statue grecque connu depuis le milieu du XVème siècle, sous le nom de « torso du Belvédère ».
- Cette silhouette puissante décrit en détail l'anatomie d'un corps pris dans l'effort: les muscles des cuisses sont visibles, ainsi que les pectoraux. La peau de l'abdomen est pliée sous l'effet d'une légère torsion du buste



Copie de Michel Ange « La bataille de Cascina » (vers 1503)

- C'est la copie du carton de Michel Ange préparatoire à une immense fresque qui devait couvrir un mur de la grande salle du Palazzo Vecchio, la mairie de Florence. Michel Ange ne l'a jamais réalisée et le carton a disparu.
- Le grand sculpteur 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 chausses, escaladant le bord de la rivière, mettant son costume, etc.), avec **beaucoup de torsion** pour faire saillir les muscles. Par rapport à Signorelli, il exagère les mouvements
- Cette insistance sur l'anatomie dévoile le credo de Michel Ange : le nu, outre sa beauté intrinsèque, rend mieux que tout l'expression du mouvement.
- Ce groupe compose une chorégraphie savante, que l'on retrouvera plus tard dans le « Jugement Dernier » à la Sixtine.



Michel Ange « Ignudo » I , Chapelle Sixtine, Rome

- Avec ses « Ignudi », Michel Ange cite le « Torso » du Belvédère: Il fait jouer les muscles comme dans les concours de beauté de « Mr Muscle », où les « athlètes », huilés, exhibent leurs biceps et leurs pectoraux.
- Ici le jeune homme assis, en levant sa jambe droite vers l'intérieur, imprime une torsion à son buste, qu'il contrebalance par son bras gauche étendu. La jambe droite, elle, est bloquée par l'autre au niveau du genou.
- Tout ceci exprime en même temps une sorte de puissance et de relâchement, provoqués par ce mouvement bloqué.



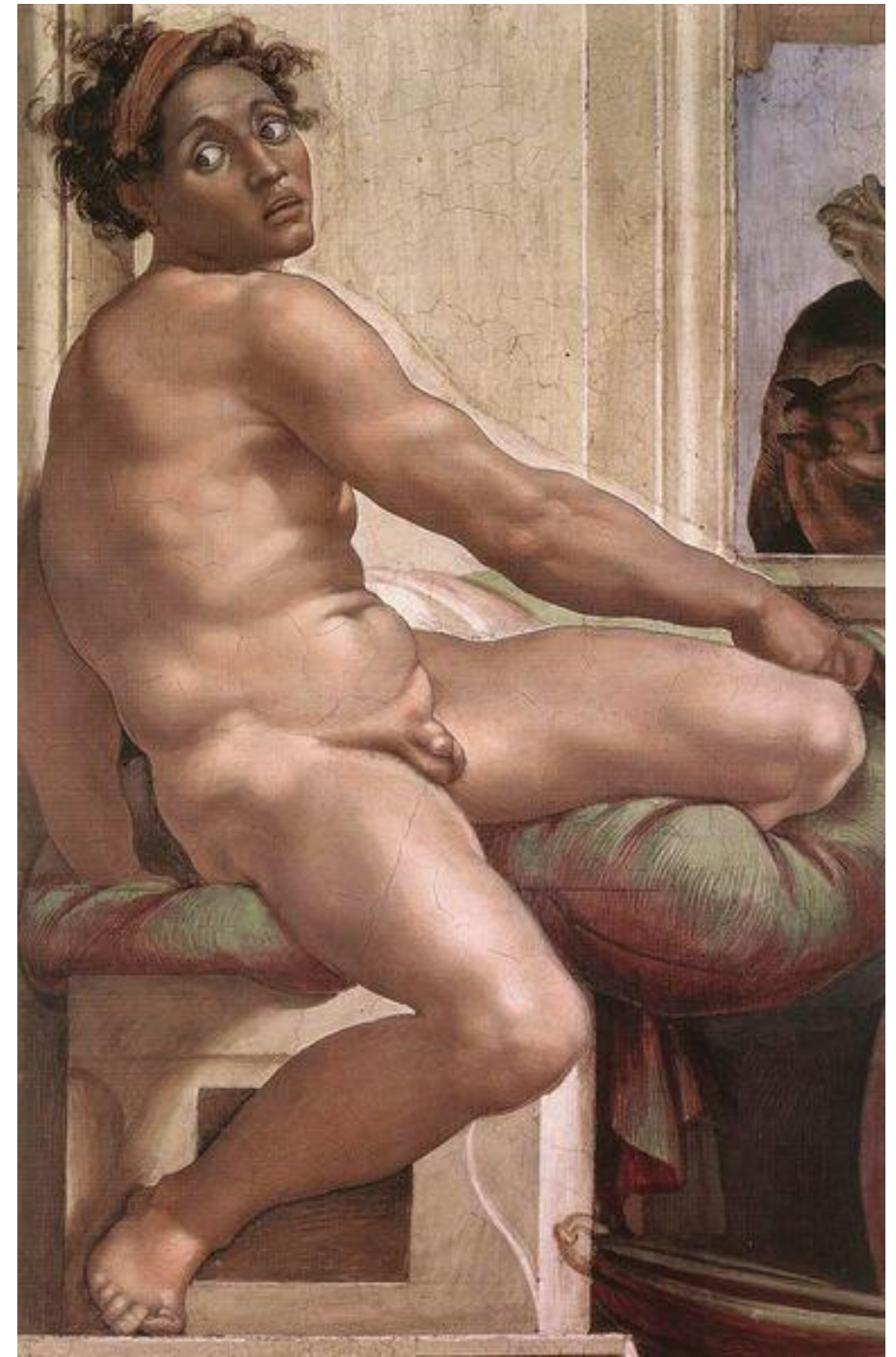
Michel Ange, « Ignudo » II

- Ce jeune homme est penché, de profil, mais son épaule droite est projetée vers l'intérieur, provoquant la saillie des muscles de l'omoplate, et du dos en général, en partie caché par l'ombre.
- Le buste est légèrement plié, comme le « Torso » du Belvédère, mais vu de profil.
- La tête penchée vers le bas et tournée vers la droite est très élégante.
- Le bras droit s'appuie sur le rebord du piédestal, créant une tension dans l'avant bras. La cuisse repliée exhibe une tension similaire.



Michel Ange « Ignudo » III

- Cette fois-ci le jeune homme, toujours assis sur un piédestal, rejette sa tête vers l'arrière en se tournant et en projetant son épaule et son bras droits vers l'avant.
- Ce double mouvement contradictoire, fait saillir les muscles, comme dans les autres Ignudi.
- Mais ici la tension musculaire est moins bien décrite, l'attitude plus relâchée. Elle se concentre sur le fessier et le haut de la jambe, ainsi que sur l'abdomen.
- Celui-ci est vu de $\frac{3}{4}$. Il est légèrement plié comme le « Torso » du Belvédère.



Sodoma « Noces d'Alexandre et de Roxane » (1519, détail) , Villa Farnesina, Rome

- Quasiment tous les peintres étant des hommes à la Renaissance, la peinture de nus masculins soulève naturellement la question de l'homosexualité plus ou moins refoulée des artistes.
- Un qui assumait très bien cette tendance, c'est Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), surnommé le « Sodoma ». Très apprécié à son époque en tant que peintre, il menait une vie dissolue qui l'a sûrement handicapé dans sa carrière, mais ne connut pas de gros déboires.
- Dans le détail ci-contre d'une fresque de 6m60 de long et 3m70 de large, il représente un couple d'hommes dont l'un est à moitié nu et regarde la scène principale (Alexandre s'approche de Roxane étendue sur son lit de Noce).



suite

- Cet homme à demi nu serait Hephestion, l'ami et le confident d'Alexandre que l'on voit au centre.
- Etrangement il lui ressemble beaucoup. De plus qui est l'homme derrière Hephestion?
- Une autre hypothèse plus plausible est qu'Alexandre serait l'homme semi-nu, et derrière lui Hephestion.
- Dans ce cas là le Général apparaîtrait deux fois: à demi nu à droite, découvrant Roxane sa future épouse, et habillé au milieu, s'approchant d'elle en tant que son futur « maître », lui offrant un présent.
- L'homosexualité latente de la scène de droite ne fait aucun doute.



- Sodoma semble suggérer par cette œuvre, que l'homosexualité ne pose pas de problème, même dans les situations politiques les plus exigeantes (ici le mariage du grand conquérant).

Sodoma St Sébastien, 1525, 206x154 cm,
Offices, Florence

- Il s'agit du recto d'un étendard dont le verso comporte une image de la Vierge. Du point de vue iconographique il n'y a rien à dire.
- Pourtant, comparé à ceux d'Antonello et à fortiori Mantegna qui protégeaient de la peste et qu'on a vus plus haut, ce St Sébastien là n'est plus un héros droit et fort, soldat puissant et protecteur.
- Il semble au contraire se plier sous la douleur, invoque le ciel qui lui répond par l'intermédiaire d'un ange.
- Mais sa plastique est parfaite, digne de celle du Sébastien de Mantegna, et son déhanché peut aussi être vu de façon provocante.
- Sodoma utilise à fond les possibilités que lui offre son art pour « faire passer son message », ses préférences sexuelles.

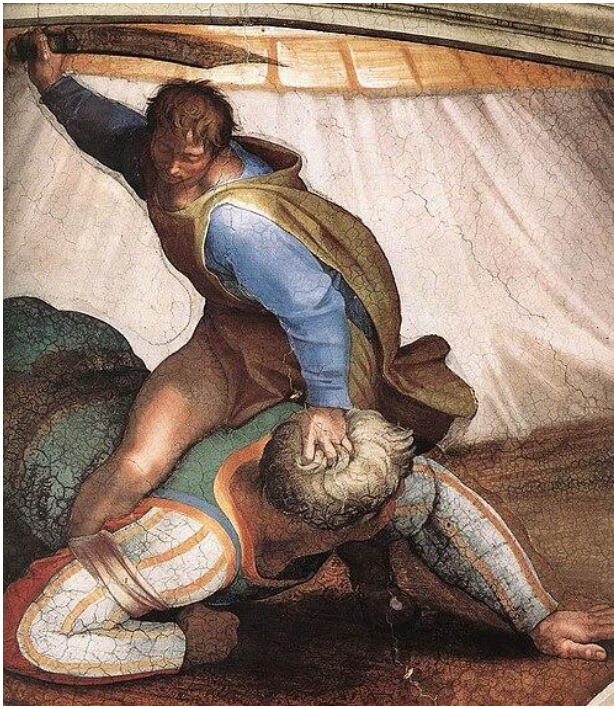
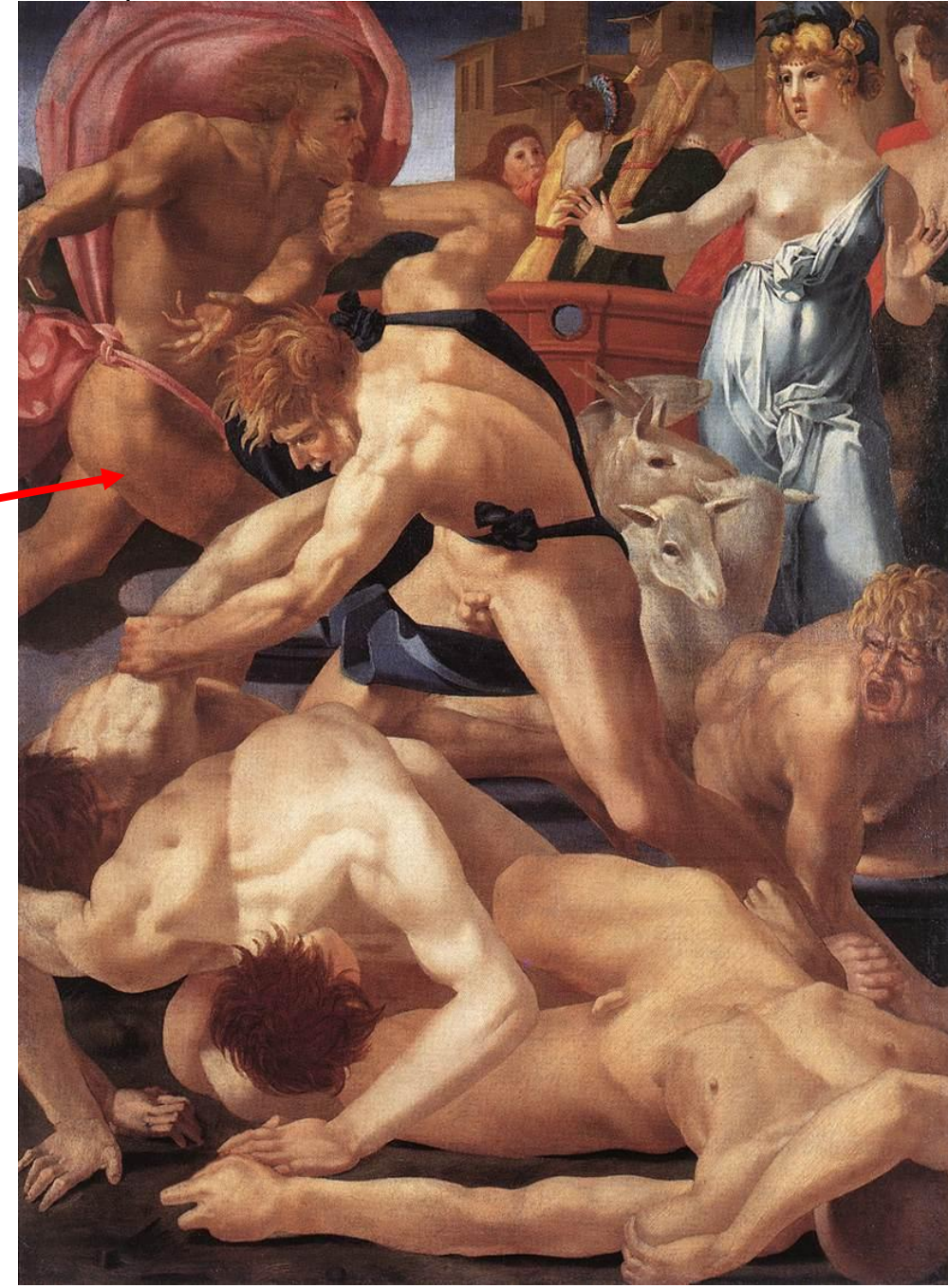


Rosso « Moïse défend les filles de Jethro », 1523, 160x117 cm, Offices Florence

- Vers les années 1520, après la mort de Raphaël, la peinture va évoluer vers une tendance « maniériste », délaissant les constructions classiques, calmes et équilibrées et ses figures harmonieusement proportionnées, pour représenter des corps trop puissants (Michel Ange) ou trop étirés (Parmigiano) dans des mouvements peu naturels (torsion, « contrapposto »).
- Giovanni di Jacopo, dit « Il Rosso fiorentino », reprend un modèle de Michel Ange (en bas) qu'il déshabille, pour exhiber de puissantes musculatures en lutte.
- Le thème de sa toile est : Moïse chasse des jeunes gens qui importunent les filles de Jethro, son beau-père.

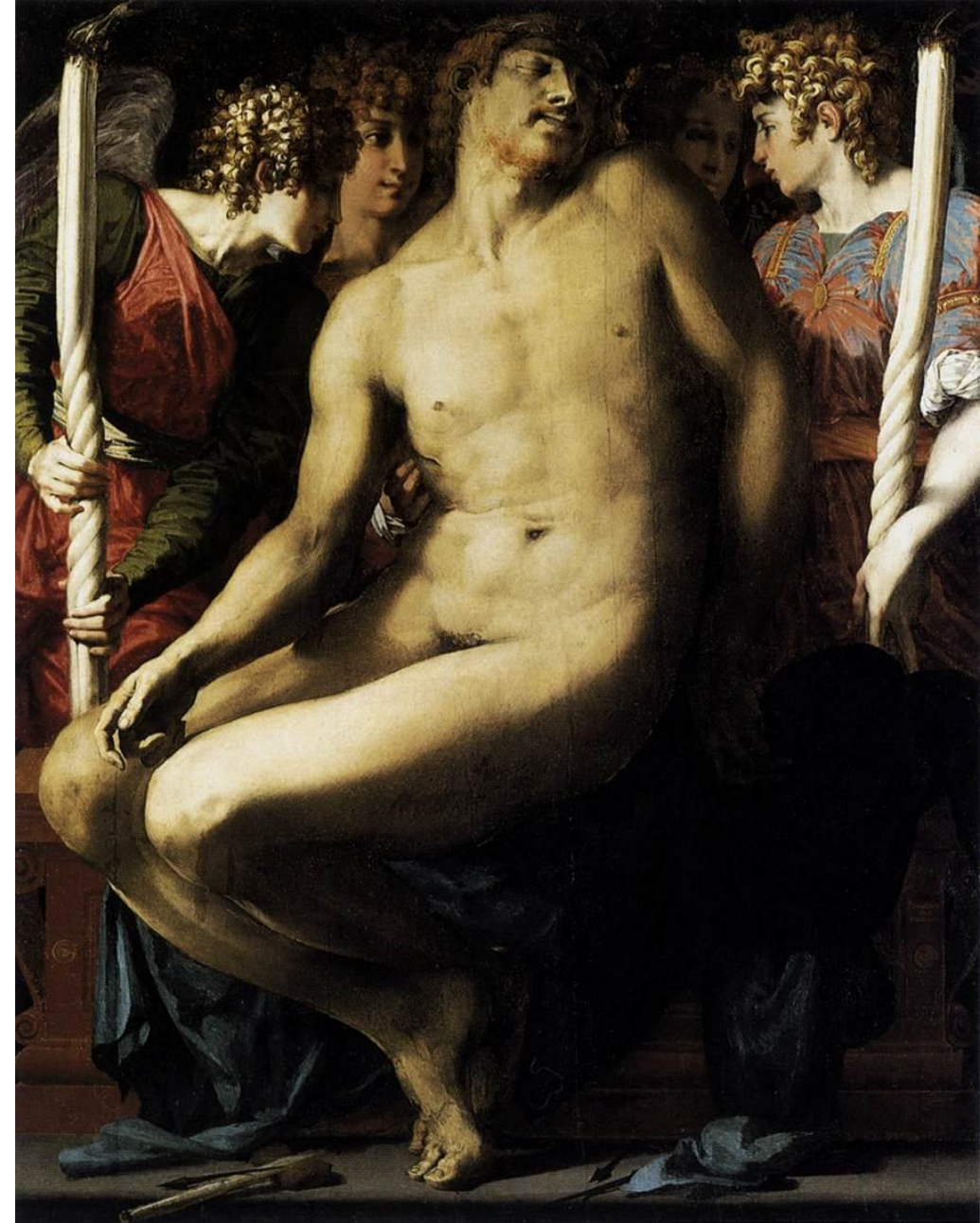
- La « mise à nu » trouve ici sa justification. La violence est bien mieux représentée par la tension des muscles, le nu est l'expression de l'énergie.
- L'enchevêtrement compliqué des corps en lutte dans une sorte de pyramide, est typiquement maniériste
- Rosso a bien retenu et même amplifié la leçon de Michel Ange

Michel Ange: « David et Goliath »,
Voûte de la Chapelle Sixtine, Rome



Rosso « Christ mort », 1526, 133x104 cm, Boston

- Le « Rosso » n'a peur de rien. Pour représenter le Christ mort, il dessine une silhouette cadavérique pliée en deux, entièrement nue, massive comme un nu de Michel Ange, et qui occupe presque tout le tableau.
- Ce Christ athlétique est entouré d'anges « éphèbes », aux tignasses bouclées. La Vierge n'est pas là, ni St Jean, ni les personnages de l'iconographie traditionnelle. Les stigmates sont à peine visibles.
- La lumière éclaire le jeune homme, faisant apparaître un corps à l'anatomie précise. Il n'a rien d'un « dieu », et l'esquisse des poils pubiens, un détail totalement incongru et jamais représenté, montre bien que Dieu « Incarnatus est », ou si l'on préfère que « le Verbe s'est fait Chair ». Une vision particulièrement hardie de l'Incarnation, révélée par ce « détail »!



Conclusion

- Le « nu Renaissance » a incontestablement marqué l'histoire de l'art occidental entre 1450 et 1900.
- Fondé sur les antécédents grecs et romains, il n'aurait pas acquis une telle importance s'il n'y avait pas eu la personnalité singulière de Michel Ange pour lui donner ses lettres de noblesse, et ce dans un des endroits les plus sacrés de la chrétienté, la chapelle Sixtine, lieu où les papes sont élus.
- Après cela, le nu fut enseigné aux apprentis artistes pendant 5 siècles.
- Ce « nu Renaissance » masculin nous raconte l'histoire de la représentation picturale de « l'énergie », concept abstrait s'il en fut, et que les artistes de la Renaissance ont su si bien rendre, dans des styles très divers. On a voulu, ici, en donner quelques échantillons.