



Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques

Résumés des conférences et travaux

141 | 2011
2008-2009

Histoire de l'art de la Renaissance Au-delà de la graphique

Marzia Faietti



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1016>

ISSN : 1969-6310

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Édition imprimée

Date de publication : 2 février 2011

Pagination : 228-230

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Marzia Faietti, « Au-delà de la graphique », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 141 | 2011, mis en ligne le 24 février 2011, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1016>

Tous droits réservés : EPHE

AU-DELÀ DE LA GRAPHIQUE

Conférences de M^{me} Marzia FAIETTI,
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence,
directeur d'études invité

Mon activité à l'École pratique des hautes études, dans le cadre de la conférence de M^{me} Sabine Frommel, « Histoire de l'art de la Renaissance », s'est déroulée lors de trois conférences et d'un dernier séminaire tenu au département des Arts graphiques du musée du Louvre, sous le titre général : « Au-delà de la graphique ».

I. *Dessins italiens à la plume du XV^e siècle. Formes et significations*

Cette communication a permis d'examiner la variété phénoménologique et de signifiants des dessins à la plume, en introduisant une sélection restreinte de feuilles. En commençant par Pisanello, j'ai voulu souligner comment la variété de son tracé graphique donne vie à deux veines expressives diverses du dessin à la plume : la première, plus liée à la restitution des valeurs bidimensionnelles et des lumières propres aux bas-reliefs ; la seconde, plus naturaliste et en émulation avec la nature. Comme le recto et le verso d'une médaille, ces tendances cohabitent chez les artistes du xv^e siècle donnant naissance à des oppositions irrémédiables : afin de développer ces observations j'ai composé trois « médailles » idéales. Dans la première je me suis attardée sur Andrea Mantegna, qui a employé presque exclusivement des hachures parallèles. Les hachures parallèles et les hachures croisées correspondent à deux visions artistiques différentes, débouchant respectivement sur un art *simulant* la nature, et sur un art *imitatif/d'émulation* avec la nature. Ceux-là expriment, à leur tour, deux visions de l'antique, liées à des contextes culturels différents. Le padouan fut capable de reconstruire les images selon un système de signes correspondant à autant de lettres d'un alphabet artistique, gouverné de l'intérieur par une discipline aussi rigoureuse qu'abstraite, à son tour tournée vers l'obtention de l'essentialité sévère et élégante admirée dans les écritures antiques. Dans la deuxième « médaille » l'accent est mis sur Domenico Ghirlandaio, capable de se distinguer dans l'adoption des hachures croisées et qui a exercé, d'ailleurs, une influence incontestable sur la formation du jeune Michelangelo. Les hachures croisées à la plume atteignent une maturité expressive à Florence, où, à partir surtout des années quatre-vingts, elles furent largement utilisées dans l'atelier de Ghirlandaio. Domenico connaissait différents moyens pour dessiner avec ce *medium*, qui, ou bien prévoyait les hachures parallèles, ou bien mélangeait des lignes de contour dynamiques à des traits parallèles de longueur et de direction diverses et à des hachures croisées de types variés. La dernière « médaille » évoque Dürer pour mettre en évidence, par comparaison, quelques caractéristiques de Léonard. Entre les stratégies visuelles élaborées par les artistes de la Renaissance pour rendre l'illusion du mouvement et de la vie, que l'antique contenait en lui, l'art graphique italien connu « le signe analogique » de Léonard. Ce dernier, dans un processus d'invention privilé-

giant le flux constant de l'imagination, atteint des résultats surprenants, même quand son attention semble se relâcher dans la contemplation d'un paysage (le *Paysage* des Offices, 8 P). La compétition engagée avec la nature ne se centre pas tant sur l'émulation (Pisanello) ou sur la simulation (Mantegna), que sur la restitution d'une interaction indispensable entre ce qui existe hors de nous et ce que nous percevons. Le signe analogique du florentin est seulement en apparence semblable à certains dessins de Dürer, tels la célèbre *Mort d'Orphée* (Hambourg). Érasme désignait Dürer comme « Appelles noster » ou « artis Apellea princeps », en louant sa capacité à décrire chaque réalité phénoménologique et à rendre la symétrie et l'harmonie grâce au seul emploi des *felicitissimae nigrae lineae*. Nous sommes cependant distants du signe, plus légèrement allusif et intellectuel, de Léonard, qui traduit les perceptions visuelles dans une synthèse à la fois esthétique et scientifique.

II. Mantegna et la simulation de la Nature et de l'Antique

Dans le Proème de la troisième partie des *Vies*, Giorgio Vasari, décrivant le passage à la « troisième manière » qu'il dénomme « moderne », mentionne Mantegna parmi les artistes qui, à cause d'une « élaboration exagérée », n'avaient pas pu éliminer « une certaine manière sèche, crue et dure ». La lecture de Vasari ne tient pas compte des articulations des expressions artistiques au sein des différents milieux culturels. Durant ce travail, j'ai privilégié les recherches techniques et les observations stylistiques focalisées sur le domaine du dessin, et, plus indirectement, sur celui lié étroitement à l'estampe, où Mantegna démontra une forte inclination à l'expérimentation linguistique, autre que technique. La ligne de Mantegna constitue un élément critique essentiel pour la compréhension de ses finalités artistiques. En effet, dans l'arc temporel que Vasari appelle « seconde manière » et même aux débuts de la « troisième manière », l'artiste padouan est parmi les stratèges les plus novateurs et personnels du signe linéaire. On s'est attardé sur la ligne tracée à la plume sur un ensemble de feuilles assignées unanimement à l'artiste padouan, sans négliger le signe incisé au burin sur la plaque de métal. Mantegna utilise presque exclusivement les hachures parallèles, qui *simulent* la nature. Pour Andrea le burin est égal à la plume ; la fluidité plus éphémère de la seconde se transforme en la fixité durable du premier et, si la peinture devient sculpture, le trait fluide de la plume sur le papier se transforme en un signe incisé solidement sur la plaque. Dans le langage du signe de Mantegna, il y a toutefois quelque chose de plus : en s'arrêtant sur les relations subtiles entre icône et description, l'artiste opte pour une icône écrite et par une inscription iconique, qui fait de son art de la ligne ou du signe, du dessin au burin, un des langages intensément inédits et originaux dans la communication d'une nature simulée. Son vocabulaire de lignes a la même valeur descriptive que les inscriptions gravées ; l'excès d'étude n'a pas asséché le style, mais l'a porté à une vision vraiment personnelle du rapport *ut pictura poësis* en faveur de la peinture.

III. L'alphabet des artistes antiques : l'Antique à Bologne entre le quinzième et le seizième siècle

La culture de l'Antique à Bologne entre le xv^e et le xvi^e siècle est ici abordée selon trois points de vue différents : celui des survivances matérielles et des érudits, *antiquarii*

et collectionneurs (l'*antique conservé*) ; celui des témoignages littéraires et du travail des humanistes et des éditeurs (l'*antique imaginé*) ; enfin, l'antique des artistes (*Les artistes face à l'antique*). Dans les œuvres illustrées on a eu une attention toute particulière à la production graphique, où se coagulent les intérêts portés tant envers les mythes, revisités littérairement, qu'envers l'antique, appréhendé par le contact direct avec les œuvres. Les années soixante du xv^e siècle furent particulièrement cruciales pour le développement des études antiquaires bolonaises, quand dans la ville on remarque la présence à la fois du médecin et philosophe Giovanni Marcanova et du calligraphe Felice Feliciano, et quand le retour de Marco Zoppo influença la genèse stylistique des artistes antiquaires comme Amico Aspertini et le plus jeune Marcantonio Raimondi. Ce fut essentiellement grâce à l'« officina » de Marcanova que furent jetées les bases de la culture antique bolonaise, caractérisée par des échanges avec les cercles érudits de Padoue et de Vérone, et, du point de vue artistique, portant l'empreinte des modèles mantégniques et ferrarais, par la synthèse fournie par Zoppo. Les conséquences ne tardèrent pas à se faire sentir. Le premier aspect concerne la composition de recueils antiquaires et épigraphiques ; le second, en revanche, implique la formation de collections d'antiquités : ces deux aspects, à leur tour, influencèrent les artistes, appelés parfois pour illustrer les recueils antiquaires. En passant à la connaissance des textes littéraires, on a tracé le cadre de l'intense floraison humaniste à Bologne, en soulignant comment dans les trente dernières années du xv^e siècle la scène de la cité de Pétrone était peuplée de diverses personnalités, certaines les plus fascinantes : de la triade canonique constituée par Codro, Béroalde et l'élève de ce dernier, Giovan Battista Pio, jusqu'aux figures remises seulement récemment à leur juste valeur, comme Iacopo dalla Croce. En ce qui concerne les artistes face à l'antique, ils produisent aussi bien inventions à l'antique qu'inventions tirées d'anciens modèles. Depuis longtemps, on a souligné l'apport des artistes bolonais à l'histoire de la science antique à travers l'approche directe de témoins matériels de l'antique, effectuée parfois dans une volonté de classification proche de celle employée par les antiquaires érudits pour les inscriptions ou les monnaies. Dans le cas d'Amico Aspertini, cela est évident dans les premières années qui précèdent et accompagnent la rédaction, aux exordes du seizième siècle, du Codex Wolfegg. Chez le jeune Marcantonio Raimondi, le matériel figuratif antique semblait depuis le début réutilisé en assemblages pour des compositions de ton allégorique, mais les fréquents déplacements à Rome le portèrent à diversifier ses approches des modèles classiques selon les exigences de sa recherche technico-stylistique. De son côté, Francia ne se contente pas d'élaborer ses *fabulae* imprégnées d'une élégante mélancolie ; dans ses peintures il drape à l'antique Madones et Saintes, figures gracieuses se déhanchant comme des Vénus ou des nymphes classiques. Dans la formulation d'un style « all'antica », l'imitation cède le pas à l'assimilation, mais le parcours n'est pas linéaire. L'antique conservait en lui le secret de la nature, mais aussi de l'illusion du mouvement et de la vie.

IV. Dans le séminaire final tenu au département des Arts graphiques du musée du Louvre, j'ai présenté quelques dessins réalisés par des auteurs illustrés au cours de la troisième conférence, c'est-à-dire Francesco Francia, Marcantonio Raimondi, Jacopo Ripanda, Amico Aspertini, Jacopo da Bologna et Peregrino da Cesena.