

LE CIEL ET LA TERRE :

MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ. DU 11 MARS AU 21 JUIN 2009.

De Sienne à Florence – Les primitifs italiens (la collection d'Altenbourg)

Commissaire : Nicolas Sainte-Fare Garnot

L'art naturel et viril de la première Renaissance à Florence au XV^e siècle a longtemps occulté la peinture plus féminine, poétique et magique, qui s'épanouit dans l'humanisme gothique de Sienne au XIV^e siècle.



SIENNE contre FLORENCE

PAR EMMANUEL DAYDÉ

MUSÉE DU LUXEMBOURG. DU 25 MARS AU 2 AOÛT 2009.

Filippo et Filippino Lippi : la Renaissance à Prato (la collection du musée de Prato)
Commissaires : Maria Pia Mannini et Cristina Gnoni Mavarelli

Présentés pour la première fois à Paris au musée Jacquemart-André et au musée du Luxembourg, 50 précieux panneaux de la collection d'Altenbourg et 60 chefs-d'œuvre des Lippi et de leurs élèves du musée de Prato révèlent une révolution oubliée : celle des arts premiers italiens.

Bien que José Saramago, prix Nobel de littérature, élise deux peintures de paysages siennois comme étant les deux plus beaux tableaux du monde, que Karlheinz Stockhausen, visionnaire compositeur du XX^e siècle (se disant parfois venu de la planète Sirius), reconnaisse les frères Lorenzetti comme étant ses peintres préférés, la peinture siennoise demeure la grande méconnue de l'art occidental. Certains historiens amoureux ont eu beau la défendre bec et ongles, Pope-Hennessy lui-même l'avouait : "Les tableaux siennois me parlaient avec des accents tellement séduisants et tellement intimes que j'avais l'impression de répondre à un message que personne ne pouvait entendre." Son byzantinisme gothique et son mysticisme virginal, apparemment indifférents au goût du réel et à l'invention de la perspective qui se font jour à Florence, semblent la condamner face au tribunal de l'Histoire. Il serait temps cependant de ne plus céder à l'injonction "Malheur aux vaincus" et de voir dans son art de la couleur, ses structures narratives et ses étonnantes solutions en matière de constructions spatiales, une douce mais néanmoins provocante nouveauté.

C'est étrangement ce que permet l'exceptionnelle collection rassemblée par le baron Bernhard von Lindenau au XIX^e siècle. Demeurée oubliée à Altenbourg, près de Dresde, dans la défunte Allemagne de l'Est durant tout le XX^e siècle, ce trésor de guerre est aujourd'hui révélé en partie par le musée Jacquemart-André. On est en droit de s'étonner de l'exceptionnelle qualité des 180 panneaux réunis par l'homme politique et philanthrope lors de son voyage à Rome en 1843 et 1844. C'est que cet homme des Lumières, qui a décidé de créer dans sa demeure allemande un musée pédagogique "pour l'éducation de la jeunesse et le plaisir des anciens", n'est pas riche. Et s'il ne peut offrir à ses concitoyens que des copies de Titien et des plâtres d'antiques (d'ailleurs vendus par l'Allemagne de l'Est en 1956), il peut se permettre d'acquérir toutes ces vieilleries gothiques arrachées aux couvents italiens par les guerres napoléoniennes, et que l'on trouve à foison sur le marché. S'il pensait le plus souvent n'avoir obtenu que des "écoles de", les travaux récents de Miklos Boskovits ont prouvé tout le contraire, en réattribuant de nombreuses peintures de la collection à des maîtres avérés. Habilement conseillé par Emil Braun, secrétaire de l'Institut d'archéologie allemand de Rome, Von Lindenau reconstitue ainsi pleinement le combat de la Vierge protectrice de Sienne contre les refoulés du Paradis de Florence : à la Vierge en

majesté idolâtrée par les Siennois, les Florentins répondront par des annonces, promesses d'un nouveau message et d'une nouvelle incarnation. Ce combat demeure cependant des plus ambigus, les protagonistes se mêlant le plus souvent dans des influences réciproques.

L'obscur Guido da Siena serait le fondateur mythique de l'école siennoise, dans la deuxième moitié du XIII^e siècle. L'ampleur et l'accentuation du dessin, la manière énergique et directe qu'apporte ce mystérieux peintre lui viendraient d'un... Florentin : Coppo di Marcovaldo. Fait prisonnier en 1260 lors de la bataille de Montaperti, qui vit le triomphe – momentané – de Sienne sur Florence, Coppo aurait échappé à la mort promise en acceptant de peindre pour ses vainqueurs. Profondément impressionné par l'art byzantin, remis au goût du jour par les rois normands de Sicile et l'empereur Frédéric II de Hohenstaufen en Italie du Sud, Coppo conserve de ce byzantinisme tardif toute la grandeur dramatique et le froid hiératisme, qui se détachent sur d'immatériels fonds d'or. Comme le montre bien la précieuse *Adoration des Mages* de la collection Lindenau, Guido da Siena, à sa suite, humanise ses modèles en représentant notamment la Vierge inclinant sa tête vers l'enfant. Il accentue la linéarité des figures et introduit ce rose inimitable, doux et nacré, composé en alliant du blanc à la fameuse couleur "terre de Sienne brûlée". Au-delà de Coppo et Guido, c'est tout de même l'art mouvant et sensible de Cimabue qui, en enfantant Giotto à Florence et Duccio à Sienne, engendrera, via ces deux immenses artistes, deux écoles supposées rivales.

Face à la brutale révolution Giotto, la douce et raffinée évolution Duccio n'est pas moindre. Défiant souvent les autorités, travaillant sur la même œuvre plusieurs années, soumis à de nombreuses amendes, refusant de se battre et même accusé de sorcellerie, Duccio di Buoninsegna (connu jusqu'à Paris sous le nom de "Duch de Siène") est un esprit libre et frondeur, au caractère trempé, mais qui réserve une inextinguible suavité à son art. S'il insuffle lui aussi une nouvelle humanité au modèle byzantin et s'il ouvre l'espace, il le fait à sa manière contemplative et éthérée, usant d'une touche délicate et de couleurs subtiles et expressives. Son disciple Simone Martini, recruté dans sa jeunesse en tant qu'expert →

Double page précédente :

Guido Da Siena. *L'Adoration des Mages*.

Vers 1270-1280, détrempe sur panneau de bois, 33,9 x 45,8 cm.

Lindenau Museum, Altenbourg.

À droite :

Lippo Memmi. *Vierge à l'enfant*.

Vers 1320-1322, détrempe sur panneau de bois, 51 x 34,3 cm.

Lindenau Museum, Altenbourg.









en architecture, allait porter ce “doux nouveau style” à des sommets émotionnels insoupçonnés. Si, parmi les trésors achetés par Von Lindenau lors de sa campagne romaine, ne figurent malheureusement pas des œuvres arrachées à des retables de Martini, le baron fut néanmoins assez heureux pour rapporter de bouleversants panneaux de Lippo Memmi. Beau-frère du grand Simone Martini avec lequel il peint souvent à quatre mains (comme dans la célèbre et évanouie *Annonciation* des Offices), Memmi reste un artiste mal aimé. S’il n’a peut-être pas tout à fait l’aristocratique finesse de Martini, son élégance néanmoins toute personnelle, d’un caractère plus simple et plus populaire, confère à ses figures une grâce d’une délicatesse infinie. Avec son manteau bleu nuit à la Duccio, ses mains aux longs doigts qui viennent caresser – plus que porter – l’enfant Jésus, et cet enfant dressé debout sur les genoux de sa mère, la jambe droite repliée, sa *Vierge à l’enfant* aux yeux en amande et aux lèvres boudeuses de 1320-1322 conjugue humanisme et raffinement. Cette sinueuse et entêtante symphonie de bleu et de rose, sur un fond de tenture souple et dorée, offre même des ombres vertes sur le pagne transparent du Christ, qui anticipent sur les ombres bleues de Fra Angelico, voire sur les inventions fauves de Matisse. Ce chef-d’œuvre véritablement premier, contemporain de la *Maesta* de Simone Martini, rejoint les courbes et contre-courbes éclatantes d’orange et de

vert de l’humaine, trop humaine *Sainte Marie Madeleine* du musée du Petit Palais d’Avignon (dont les poches sous les yeux et le caractère sinueux pourraient bien indiquer le passé de pécheresse).

Mais l’éblouissant *Trecento* (XIV^e) de Sienne ne serait peut-être pas aussi farouchement novateur sans l’émergence des frères Lorenzetti, une fois Simone Martini parti à la cour papale d’Avignon. D’une concentration dramatique et d’une intensité tragique sans précédent, l’œuvre de Pietro, l’aîné, s’éloigne complètement de l’art descriptif courtois de Martini et de Memmi. Réinvestissant les puissantes figures de Giotto d’une fougue et d’une chaleur toutes nouvelles, il leur donne un caractère dantesque à la fois calme et puissant (il est d’ailleurs le premier à illustrer les premières lignes de la *Divine Comédie*, inspirant après lui Botticelli comme William Blake). On retrouve la manière forte, saturée et opaque de Pietro dans

le bouleversant diptyque de dévotion d’Altenbourg (dont seul malheureusement le Christ de droite est présent à Jacquemart-André). Alors que la Madone à l’enfant, représentée en mi-corps sur un fond d’or, n’est qu’embrassement tendre – l’enfant prenant le menton de sa mère dans sa main –, l’Homme de

Double page précédente à gauche :

Lorenzo Monaco.

Le Christ en croix entouré de saint Benoît, saint François et saint Romuald.

Vers 1405-07, détrempe sur panneau de bois, 57 x 42 cm.

Lindenau Museum, Altenbourg.

Double page précédente à droite :

Pietro Lorenzetti. *Le Christ de douleur.*

Vers 1340-1345, détrempe sur panneau de bois, 35 x 26 cm.

Lindenau Museum, Altenbourg.

Ci-dessus à gauche :

Filippo Lippi. *Fra Diamante.*

Nativité (ou *Adoration de l’enfant*) avec saint Georges et saint Vincent Ferrer.

1456, détrempe sur panneau, 158 x 168 cm. Museo Civico, Prato.

Ci-dessus à droite :

Filippo Lippi. *Fra Diamante.*

Vierge à la ceinture entre saint Thomas et la commanditaire Bartolomea de Bovacchiesi et les saints Grégoire, Augustin, Tobie, Marguerite et l’archange Raphaël.

1456-1460, détrempe sur panneau, 199 x 191 cm. Museo Civico, Prato.

douleur n'est que souffrance et compassion. Inspiré d'une petite icône en mosaïque exécutée autour de 1300 pour l'église Santa Croce in Gerusalemme à Rome, cet *Ecce Homo* surgit de la nuit noire d'une fenêtre en arc brisé, délimitée par un cadre en marbre rouge et vert. La figure semblant presque quitter le tableau pour tomber sur le spectateur, les yeux vitreux à peine ouverts, le menton mal rasé, les côtes saillantes, les doigts minces comme des fourchettes et le corps en forme d'hostie expiatoire, ce Christ ni mince, ni athlétique, n'est que souffrance. Orgueilleusement signé PETRUS LAVRETII DE SENI, il préfigure peut-être les malheurs "épouvantables et cruels" qui allaient s'abattre sur Sienne : la grande peste noire de 1348 fauche d'un coup les deux tiers de la population. Les deux frères Lorenzetti disparaissent dans la tourmente, puis le Bon Gouvernement des Neuf, livrant la ville au pillage et à la mort.

Dans ce climat d'apocalypse, un retour à l'espace religieux gothique s'opère. Dans un climat artistique désormais fébrile, l'humanisme se dissout dans la peur, on se raccroche à saint Bernardin de Sienne, salué comme un "second saint François". Il faut attendre les années 1420 pour qu'émergent de nouveaux peintres dignes de la cité. Mais si les délicates figures au chromatisme aventureux, de Giovanni di Paolo et de Sano di Pietro, reprennent de nombreux aspects de la tradition du début du *Trecento*, ils n'ont pas la force réaliste ou profane des Lorenzetti, Martini ou Memmi. Pourtant, même à la fin du XV^e siècle, Liberale da Verona fait encore preuve de "siennoiserie" dans une Vierge lumineuse où l'enfant semble écraser sa joue contre celle de sa mère, le blanc des yeux, peint en épaisseur, semblant rempli de larmes...

Malgré des débuts fracassants dans les années 1300, l'art à Florence reste à l'ombre de Sienne durant tout le *Trecento*. Après la mort de Giotto en 1337, ses élèves n'arrivent pas à imposer la révolution du réel opérée par le maître. Le peintre d'origine siennoise Dom Lorenzo Monaco, en même temps que Masolino, portent le style délicat du gothique international à son plus haut niveau dans les années 1400. L'histoire de l'art traditionnelle a beaucoup critiqué ces deux peintres, les accusant d'avoir favorisé un retour en arrière par rapport aux conquêtes du début du *Trecento*. Mais comment ne pas être sensible à la subtilité géométrique de *La Fuite en Égypte* du mystique Dom Lorenzo, avec ses obliques qui dessinent des triangles et ses lignes horizontales qui unifient la composition ? Quant à la sévère rugosité de ses personnages, qu'il s'agisse ici de saint Joseph ou des saints Benoît, François et Romuald qui entourent son Christ en croix, n'ont-ils pas déjà cette énergie



paysanne nouvelle qui se fait jour sur les murs de la chapelle Brancacci, peinte alors de concert par Masolino et Masaccio ? Certes, ce Christ fragile et comme endormi, dégoûtant de fines rivières de sang, n'a pas le caractère sportif des figures burinées de Masaccio. Mais l'art robuste, rouge, perspectif et expressionniste de l'extraordinaire Masaccio, météore disparu à l'âge de 27 ans après avoir frappé de stupeur Florence, se moque de toute notion d'élégance. Tommaso di Ser Giovanni ne fut-il pas surnommé "Masaccio", l'emporté, le négligé, justement parce qu'il n'avait cure de sa tenue ?

La leçon était toutefois si brûlante et forte qu'elle ne fut entendue ni tout de suite, ni par tous. Ce style monumental réalisé comme en courant, qui sera repris jusqu'au XX^e siècle par un photographe comme William Klein ("J'ai toujours essayé de faire du Masaccio au 125^e de seconde"), sera vu de tous ses yeux par le jeune Filippo Lippi, alors novice au couvent des Carmes. Pour juger de l'effet subi, il convient de se rendre à une autre exposition, celle du musée du Luxembourg consacrée à Filippo et Filippino Lippi, dont les tableaux et sculptures proviennent du musée municipal de Prato, aujourd'hui fermé pour travaux. Une première question surgit : comment a-t-on pu ignorer si longtemps l'art de Filippo Lippi ? Malgré la passion avérée de Cosme de Médicis pour ce gamin des rues, en qui il voyait "un esprit rare" et même →



Ci-dessus en haut :

Filippo Lippi. Fra Diamante. *Annonciation avec saint Julien*.
1460, détrempe sur panneau, 76,5 x 46 cm. Museo Civico, Prato.

Ci-dessus en bas :

Fra Angelico. *La preuve par le feu de Saint François*.
1429, détrempe sur panneau de bois, 28 x 31 cm.
Lindenau Museum, Altenbourg.

À droite :

Filippo Lippi. *Saint Jérôme Pénitent*.
Vers 1435-1436, détrempe sur panneau de bois, 54 x 37 cm.
Lindenau Museum, Altenbourg.

“une forme céleste”, il a fallu attendre le *best-seller* de Sophie Chauveau, *La passion Lippi*, pour que ce peintre voyou rejoigne Léonard de Vinci au panthéon des génies dans l’acceptation populaire. Certes, on célébrait la finesse de ses Madones, mais on n’y voyait bien souvent qu’une préfiguration de celles, plus aimées, de Botticelli, devenu le plus célèbre de ses élèves. Sans lui reconnaître ses qualités d’invention exceptionnelles, ses fonds de paysages de rochers surnaturels, presque léonardiens, ses nuages passant comme le temps ou ses perspectives accélérées (annonciatrices des places métaphysiques de Chirico), qui font de lui le créateur majeur de la Florence des années 1430-1460. Moine débauché, soumis à la torture et à la prison, fol amoureux des femmes, et qui finit par enlever une nonne qui avait trop posé pour lui, cet excentrique fait la synthèse entre l’art de Masaccio et de Lorenzo Monaco ou de Fra Angelico.

Quand il arrive à Prato, à 15 km au nord de Florence, en 1452, à presque 50 ans, Fra Filippo est un artiste aussi célèbre que demandé. S’il a conservé la plastique des personnages et la simplicité des formes de Masaccio, il leur a aussi donné une spiritualité intense. Son trait épuré tout d’équilibre et d’harmonie n’a plus la complication minérale et extatique de ses premiers essais, comme le merveilleux petit panneau de dévotion, *Saint Jérôme pénitent*, de la collection Lindenau. Il a désormais atteint une sorte de premier classicisme. Mais Prato sera pour lui le lieu par où le scandale arrive, puisque l’on reconnaît dans le visage de *La Vierge à la ceinture*, en lévitation au-dessus d’un magnifique jardin aux mille fleurs encore gothique, le tendre visage de la jeune Lucrezia Buti (la nonne qu’il devait séduire, engrosser, puis épouser après avoir été relevé de ses vœux par le pape). Au-delà de cette vision amoureuse, Lippi s’annonce ici comme un peintre de la nuit, avec ce ciel nuageux d’un bleu sombre se détachant au crépuscule sur la cime des arbres. D’autres envoûtants nocturnes suivront, comme celui de *l’Annonciation avec saint Julien*, avec ce très beau Magritte digne de *L’empire des lumières* dans l’encadrement de la fenêtre. Et il n’est guère étonnant que l’Américaine Anne Rice, dans son roman *Vittorio le vampire*, en ait fait le dernier peintre de l’irrationnel, capable de peindre véritablement les anges comme s’il les voyait. Si l’on maintient encore son fils, Filippino Lippi, dans la première Renaissance, c’est par commodité, car la mélancolie compliquée de Filippino, avec son humeur bizarre et fantastique, aborde les rives du maniérisme, qui triomphera au XVI^e siècle suivant. À la mort de Filippino en 1504, la Renaissance à Florence a vécu, pour faire place à l’inquiétude de Pontormo et de Bronzino, qui s’oppose au bonheur triste de Sodoma et à l’apocalypse heureuse de Beccafumi à Sienne. La guerre esthétique livrée par Sienne contre Florence peut reprendre. Une dernière fois. ■

