

Quelques remarques sur un voyage à Florence

Marc Labussière,
Professeur de lettres



Pontormo

La puissance des images peut nous sembler excéder celle des discours. Le temps d'un voyage d'études, les étudiants de deuxième année de classes préparatoires ont pu le constater au berceau même de notre imaginaire occidental moderne : à Florence et à Sienne.

Dans l'Italie morcelée de la Renaissance, chaque région, chaque grand centre urbain avait su développer une tradition picturale propre. Ainsi associe-t-on volontiers Sienne aux derniers ors de la tradition byzantine, Venise à une peinture de la couleur, Florence au dessin.

Ces associations révèlent plus qu'une simple préférence esthétique collective, elles semblent en effet relever d'un esprit, d'une attitude face au monde et à la vie. Ainsi, alors que la couleur vénitienne s'adresse avant tout aux sens et promeut de cette manière l'engagement sensible dans le monde, le dessin florentin délimite nettement les formes et permet d'en appréhender l'idée détachée.

La peinture florentine, on l'aura compris, est indissociable de l'atmosphère intellectuelle humaniste qui règne dans la cité entre les quatorzième et quinzième siècles. Atmosphère optimiste qui célèbre la possibilité d'une nouvelle alliance, d'abord entre la foi et la raison puis entre le sensible et l'intelligible. Le néo-platonisme qui se diffuse à Florence dans la première moitié du Quattrocento voit dans le sensible le lieu de la manifestation de l'intelligible, et ouvre ainsi la possibilité d'une réhabilitation de la représentation des apparences.

C'est cette agitation spirituelle que l'on peut mesurer en parcourant les hauts lieux de la peinture à Florence. Mais ce n'est peut-être pas au musée des Offices, malgré son évidente richesse, que l'on percevra le plus facilement ces enjeux : en les arrachant à leur espace natal, en les coupant de leurs fonctions initiales, le musée a transformé ses chefs-d'œuvre en objets de collection, en tableaux désaffectés. C'est donc moins dans les musées que dans les chapelles, les cloîtres, les cellules d'un couvent, que l'on pourra le mieux percevoir, *a fresco* (dans le frais), l'esprit de la peinture florentine du Quattrocento : il faut aller voir Giotto dans la chapelle Bardi de Santa Croce, Masaccio et Masolino dans la chapelle Brancacci de Santa Maria del Carmine, Pontormo dans la minuscule chapelle Capponi de Santa Felicita, Uccello sur les lunettes du Cloître Vert, et bien sûr Fra Angelico dans les cellules et le cloître du couvent San Marco.

Contentons-nous d'évoquer brièvement trois peintres et deux lieux, de part et d'autre de l'Arno : Masaccio et Masolino à Santa Maria del Carmine (1427), Fra Angelico au couvent San Marco.

Oltrarno, à l'écart de l'agitation touristique de la place de la Signoria ou du Duomo, Santa Maria del Carmine abrite l'un de ces chefs-d'œuvre qui donnent l'impression de décider l'histoire : le cycle de la vie de saint Pierre de la chapelle Brancacci. Deux peintres, Masolino (1380-1440) et Masaccio (1401-1428), y travaillèrent entre 1424 et 1427 : le premier au style souple et idéalisé inspiré du gothique international, le second, bien plus jeune, inventant de manière presque miraculeuse une nouvelle façon de peindre. Le regard du visiteur est accueilli à l'entrée de la chapelle par une double représentation du premier homme et de la première femme. A gauche, Masolino a peint l'Homme et la Femme au moment de goûter le fruit défendu ; à droite, Masaccio a représenté Adam et Eve chassés du jardin d'Eden et s'élançant dans un monde désertique. Tandis que Masolino a représenté à la manière idéalisée du gothique international l'Homme et la Femme idéaux et abstraits du jardin d'Eden, belles figures sinueuses, équilibrées, sereines, sans affects, hors du temps dramatique de l'existence, Masaccio a peint un homme et une femme, aux chairs denses et lourdes, en mouvement, moralement effondrés, jetés dans l'existence. Masaccio suggère l'épaisseur des corps, individualise ses figures, caractérise leurs états psychologiques temporaires ; et pour cela il a eu besoin de peindre ce que personne n'avait peint avant lui : l'espace. Précisons : si personne n'avait peint l'espace avant lui, c'est moins par impuissance que par désintérêt. Lorsque tout ce qui compte vraiment se joue en-dehors du temps et de l'espace terrestres, à quoi bon les représenter ? Le fond d'or qui abolit le temps et la profondeur dans les retables médiévaux, les perspectives « inexactes » du Trecento sont



"Adam et Eve" (Masaccio et Masolino)

donc moins la preuve d'une méconnaissance des lois de l'optique que la manifestation d'un parti pris essentiellement spirituel.

Il suffit de comparer la lumière qui éclaire chacun des couples : à droite, l'Homme et la Femme de Masolino baignent dans une lumière douce qui permet certes de modeler les reliefs de leurs corps, mais qui ne projette aucune ombre précise au sol ; à gauche Adam et Eve pénètrent au contraire dans un espace éclairé par une lumière crue qui provient fictivement de l'unique fenêtre de la chapelle : cette lumière « réelle » découpe une ombre nette qui manifeste l'« âme de l'espace » (Malraux).

La découverte est si bouleversante que Masaccio choisit de représenter parmi tous les miracles de Pierre précisément celui qui met son ombre en jeu : « On allait jusqu'à sortir les malades sur les places, en les mettant sur des civières et des brancards : ainsi, au passage de Pierre, son ombre couvrirait l'un ou l'autre. » (*Actes des Apôtres*, 5.15). Masaccio choisit de représenter Pierre de face, marchant vers nous, sur le point

de nous rejoindre, son ombre glissant sur les paralytiques, les plus tôt touchés déjà debout, d'autres se relevant, d'autres attendant encore anxieusement que son ombre les couvre.

Mais la conquête de l'ombre n'est qu'un aspect de la conquête générale du visible entreprise par Masaccio : un regard aux effets de ciel de la fresque immédiatement attenante suffit à s'en convaincre. Le ciel du *Paiement du tribut* n'est ni un ciel unanimement bleu, ni un ciel peuplé de nuages artificiellement sculptés, c'est un ciel changeant à la fois lumineux et sombre, un « vrai » ciel, ici serein, là menaçant. Le monde visible entre dans la fresque ; ou plutôt, Masaccio porte son regard, et le nôtre, sur ce que des générations n'avaient pas vraiment vu avant lui : le ciel non pas tel qu'on le pense mais tel qu'on le voit.

De l'autre côté de l'Arno, dix ans à peine plus tard, Fra Angelico entame le chantier de « décoration » du couvent San Marco, récemment investi par les Dominicains. Fra Angelico a étudié les fresques de Masaccio et il y a appris à représenter exactement l'espace : mais au lieu de peindre l'espace ouvert de Masaccio, il représentera l'espace clos, abstrait, des cellules de ses frères.

Les cellules du couvent s'organisaient alors en trois ailes aux destinations distinctes : l'aile des frères dominicains, l'aile des novices et l'aile des laïcs qui fréquentaient la bibliothèque fondée par Côme de Médicis. Fra Angelico, dominicain lui-même, s'est concentré sur l'aile réservée aux frères, leur proposant des fresques de la vie du Christ qui prennent place dans l'espace confiné des cellules. L'Annonciation, l'humiliation du Christ apparaissent ainsi à portée de main, de souffle. Ici la perspective vise à rendre présent ce qui est l'objet même de la méditation du frère retranché dans sa chambre : dans les neuf cellules de l'aile des frères, neuf fresques hallucinées énumèrent triplement les trois mystères joyeux, douloureux et glorieux.

Ces fresques sont donc moins des décorations qu'un support à la méditation et qu'un appel à la prière : une sorte de rosaire pictural.

On aurait pu croire qu'après Masaccio la peinture florentine allait prolonger son geste et poursuivre sa conquête du visible, mais on découvre, en traversant l'Arno, que son legs a été assumé de manière inattendue par Fra Angelico : au lieu de célébrer les apparences au détriment du surnaturel, ce dernier a plutôt réinvesti la leçon de Masaccio pour réinscrire le surnaturel dans notre monde.

En 1527, cent ans après la fin des travaux de la chapelle Brancacci, Pontormo peignait sa célèbre *Déposition* dans la chapelle Capponi (Santa Felicità). L'espace y est aboli, les acteurs ne se tiennent plus sur le sol ferme mais sont emportés dans un tourbillon formel : un gros nuage rose, impossible et inquiétant, bouche le ciel de cette fresque frémissante. Le maniérisme de Pontormo vient sceller la fin de l'optimisme renaissant, des alliances humanistes entre la foi et la raison, l'intelligible et le sensible.



"Annonciation" (Fra Angelico)