CHARLES AVERY

La Sculpture florentine de la Renaissance

Traduit de l'anglais par JACQUES BOSSER

DEM · VELLE



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IVe
2023

TITRE ORIGINAL

Florentine Renaissance Sculpture

À la mémoire de mes parents

Cet ouvrage a paru pour la première fois chez John Murray Publishers Ltd à Londres en 1970, tandis que la présente traduction a d'abord paru au Livre de Poche, Librairie Générale Française, à Paris, en 1996, dans la série références Art dirigée par Philippe Sénéchal. Les notes d'éditeur qui jalonnent les pages qui vont suivre sont de la main de Philippe Sénéchal. En couverture: Donatello, *Madone Pazzi* (détail), v.1417-1418. Marbre. Berlin,

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Skulpturabteilung.

© Éditions Allia, Paris, 2023, pour la présente édition.

AVANT-PROPOS

CET ouvrage se propose de combler l'absence d'un manuel sur la sculpture de la Renaissance florentine. Elle est ressentie par les étudiants en histoire de l'art et les visiteurs de Florence, dont la curiosité ne saurait se satisfaire des guides courants. Il est en grande partie issu de matériaux réunis à l'occasion d'une série de conférences donnée à l'université de Cambridge, et de plusieurs séminaires du Courtauld Institute of Art de l'université de Londres.

Bien que tout ait été entrepris pour rendre ce texte à la fois complet et précis, il ne peut prétendre se substituer aux livres de référence plus importants qui l'ont précédé, et, avant tout, aux séries complètes d'ouvrages sur la sculpture italienne de John Pope-Hennessy, ou à la plus récente Sculpture in Italy 1400-1500, de Charles Seymour. Ces auteurs qui font autorité ont respectivement choisi de diviser leur sujet par thèmes et grandes commandes. Je suis personnellement revenu à la méthode traditionnelle qui consiste à traiter intégralement la carrière de chaque sculpteur, chaque fois que c'est possible. Cette approche met l'accent sur l'ensemble de la contribution de chaque artiste au développement général du style, et facilite le rythme narratif d'un texte qui se veut plus introductif que définitif. La principale exception se trouve au chapitre sur les débuts de la Renaissance, où il m'a semblé que la division entre bas-relief et statuaire améliorerait la clarté du propos. Afin de concentrer l'attention sur les principaux développements du style et des idées, tout en maintenant cet ouvrage dans les limites d'un volume relativement accessible, il a fallu omettre entièrement certains acteurs intéressants bien que secondaires. Parallèlement, parmi les sculpteurs abordés, la présentation des plus connus, en particulier de Michel-Ange, a été réduite, en faveur de portraits plus complets d'artistes moins familiers.

L'Introduction comprend une étude des grands facteurs qui ont influencé le cours de la sculpture florentine: la relation entre l'émergence de l'humanisme et la Renaissance en sculpture, une brève description des conditions du mécénat qui permet le rapide développement du style au cours de cette période, les raisons de la prééminence initiale de la sculpture sur la peinture, et un apercu de la technique complexe de la fonte du bronze, qui m'a semblé fondamental pour la bonne compréhension du travail de nombreux sculpteurs spécialisés dans ce matériau, de Ghiberti et Donatello à Cellini et Jean Bologne. Le deuxième chapitre survole rapidement l'état de la sculpture en Toscane et à Florence de 1250 à 1400, préliminaire essentiel au thème principal de l'ouvrage. Pour assurer une continuité logique, nous suivrons les sculpteurs lorsque leur carrière les entraıne hors des limites de Florence. Dans les autres cas, la position centrale qu'occupe la sculpture florentine pendant deux siècles, et l'exclusion presque totale d'interférences avec des formes d'art issues d'autres régions, d'influences réciproques, constitue une justification suffisante pour traiter ce phénomène artistique en l'isolant partiellement des autres.

Londres, 1969.

Ι

INTRODUCTION

RENAISSANCE ET MÉCÉNAT À FLORENCE

LA séduction de Florence réside dans ce sens de l'intimité que la ville a su préserver malgré sa gloire intellectuelle et artistique. D'autres cités au prestige équivalent, Athènes ou Rome par exemple, peuvent s'enorgueillir d'une grandeur qui écrase plus qu'elle ne captive. L'architecture et la sculpture qu'elles firent naître tendent avec tant de force vers l'idéal que leur caractère en ressort à jamais marqué de grandiose et de froideur impersonnelle. Il n'en est pas de même à Florence, où les humbles vestiges de la ville médiévale survivent à côté des élégants monuments de la Renaissance; où un Florentin du xve siècle pourrait encore reconnaître l'ancien plan erratique des rues et des places; et où les siècles qui suivirent choisirent d'embellir ou de redécorer, plutôt que de démolir et de reconstruire.

À Florence, la sculpture – peut-être plus encore que l'architecture – détermine le caractère du lieu. Elle le fait avec une telle vitalité que l'on a parfois l'impression de tout un peuple de statues. Vers quelque côté qu'il se tourne, le visiteur aperçoit des figures de marbre ou de bronze qui l'observent, que ce soit de leur niche sur les façades des églises et des bâtiments publics, ou de leurs socles sur les places, dans les cours et les jardins. Sculptés dans le marbre, modelés dans l'argile, ou fondus dans le bronze, ces personnages constituent autant d'étapes artistiques sur la voie que suivit la Renaissance. Certains des noms les plus fameux de l'histoire de l'art sont en fait ceux de sculpteurs florentins: Ghiberti, Donatello et Luca Della Robbia, Verrocchio et Michel-Ange, Cellini, Ammannati et Jean Bologne.

Cet impressionnant déploiement de sculptures est le fruit d'une tradition artistique continue, qui dure plus de trois cents ans et



dont l'origine remonte aux débuts du XIVe siècle. Le mouvement culturel appelé la Renaissance est le moteur de la plus grande partie de cette période. À Florence, le renouveau d'intérêt pour la culture de Rome et de la Grèce fut, dans un premier temps, motivé par des considérations pratiques. Le système juridique médiéval existant et le dialecte toscan déprécié apparaissaient comme des obstacles bien incommodes à des activités alors en plein développement, comme la politique et les échanges commerciaux. La loi romaine et la langue latine, précises et souples, offraient des modèles évidents et d'un accès aisé à la réforme qui devenait nécessaire. Avec la diffusion de la connaissance de la littérature latine, et plus tard de la littérature grecque, parmi les lettrés, l'intérêt de ceux-ci dépassa naturellement les codes, la grammaire et la rhétorique pour s'étendre aux modes de vie des anciens Romains et aux préceptes philosophiques et moraux qui les avaient guidés. Des allusions occasionnelles dans les textes antiques attirèrent l'attention sur le rôle qu'avaient joué les arts plastiques, et l'on se jeta dans l'étude approfondie des vestiges encore visibles de la Rome antique, si évocateurs de sa gloire passée. Le prestige dont Florence commençait à jouir en tant que centre intellectuel de ce nouveau mouvement suggérait une analogie séduisante avec la position de Rome, capitale du monde antique. Des espoirs s'élevaient autour de l'union des forces si divisées de l'Italie de l'époque, et de la création d'un nouvel empire romain, dans lequel Florence jouerait un rôle central. Les embellissements visibles de la cité, avec de nouveaux bâtiments superbes et d'impressionnantes sculptures destinées à accroître son prestige et à souligner la comparaison avec la Rome ancienne, incarnaient un tel rêve. Comme la Rome antique existait encore effectivement et que l'on commençait à peine à faire le voyage de Grèce, l'idée séduisante de faire de la ville une nouvelle Athènes sur les bords de l'Arno se fit jour.

Les causes historiques de la Renaissance sont nombreuses, et les raisons pour lesquelles elle a pu se produire à Florence et à cette période particulière sont extrêmement complexes. Ce renouveau classique et artistique apparaît sur fond de reprise économique

succédant au fléau de la Peste Noire qui s'est répandue en Europe en 1348. Les principales activités économiques florentines de l'époque sont le textile, le commerce et la banque internationale. Les banques familiales, en particulier celle des Médicis, remportent un tel succès avec leurs nouvelles méthodes de travail (incluant la comptabilité en partie double) qu'elles financent bientôt la plus grande partie du commerce européen, et de nombreux souverains. La seule abondance de richesse ne suffit cependant pas à expliquer le mécénat somptueux qui va permettre le développement rapide du style Renaissance. Un autre stimulant, tout aussi puissant, encourage ces hommes d'affaires triomphants à consacrer leur richesse à enrichir et à embellir d'œuvres d'art leur cité.

Le fondement de toute activité bancaire est de percevoir des intérêts sur des prêts. Au Moyen Âge cependant, cette démarche est qualifiée d'usure, péché condamné par la Bible. La pérennité de ce préjugé jusqu'à une période avancée du xve siècle est un sérieux handicap pour les banquiers. Mais ce frein à leur travail se révèle d'une importance fondamentale pour le mécénat artistique, car l'on accepte aussi que le péché d'usure soit expié par le paiement d'une sorte de dîme sur ces revenus suspects, pour le financement de réparations, de constructions ou de décoration de fondations religieuses. Chaque bâtiment public florentin ou presque est plus ou moins lié à la religion, et peut donc prétendre à cette forme de règlement d'une dette morale envers la communauté. Plus les profits sont grands, plus le prêteur est stigmatisé, et plus élevée est la somme qu'il doit verser pour laver sa conscience et sa réputation. C'est ainsi que les Médicis, les plus prospères des banquiers, se sentent obligés de consacrer une part considérable de leurs profits à ces fins. De fait, leurs livres de comptes comprennent une colonne spéciale pour "le Seigneur Dieu" (Domine Dio). Bien entendu, ce système assure dans le même temps des occasions de promotion personnelle à travers la somptuosité du financement de certains projets publics, mais les apparences seront prudemment maintenues par un mécène aussi astucieux que Côme de Médicis. Lorsqu'il fait des donations pour le monastère de San Marco, il insiste, dans un esprit de pieuse expiation, sur des aspects très pratiques, tels que le logement des moines, avant de passer aux embellissements de l'église elle-même, qui contribue de façon plus visible au prestige de sa famille. Dans tous les cas, l'interprétation de ce qui constitue l'expiation convenable de manœuvres usuraires réussies se révèle souvent étonnamment généreuse: par exemple, les dépenses engagées pour l'édification de l'énorme palais des Médicis pouvaient compter pour cette procédure de rachat, dans la mesure où l'édifice participait au lustre de la cité.

Cependant, au cours des premières années de la Renaissance, les principaux mécènes artistiques ne sont que rarement des individus. Les sculptures, en particulier, sont normalement commandées par des corps constitués, des corporations ou des partis politiques, liés aux bâtiments publics qu'ils ont l'obligation d'entretenir. Les corporations avaient pris une grande importance à la suite de l'afflux de populations des campagnes vers les villes, et le développement du commerce et des manufactures urbaines après la Peste Noire. Vers 1400, Florence est en grande partie gouvernée par sept grandes corporations, représentant les professions et les commerces les plus importants, chacune occupant une position sociale particulière et marquée par une couleur politique. Ces différences nourrissent une intense rivalité qui trouve son expression positive dans la munificence avec laquelle elles décorent les bâtiments publics dont elles sont responsables. La rivalité entre la Corporation des marchands de laine (Lana), qui traditionnellement assure les dépenses d'entretien de la cathédrale, et celle des importateurs de tissus (Calimala), qui patronne le Baptistère, sera très profitable au développement de la sculpture florentine. Toutes les corporations entreront en concurrence ouverte pour la décoration de leur maison commune, Orsanmichele.

Naturellement, c'est l'architecture qui profite le plus du mécénat des corporations, dans la mesure où elle offre des avantages concrets, aussi bien à leurs membres qu'au grand public. Pour des raisons similaires, elle attire également le soutien de mécènes privés comme les Médicis, qui essayent de faire oublier leurs

profits suspects. Dans son rôle d'art accessoire à l'architecture, la sculpture est presque aussi recherchée. Elle peut être installée en plein air et, cependant, à la différence d'une fresque, résiste aux ravages du temps et des éléments. Ce fait simple et important doit avoir particulièrement intéressé les hommes de la Renaissance qui se référaient à ce qui avait survécu de l'Antiquité. Pratiquement tout ce que l'on connaît alors de l'art figuratif romain se compose de sculptures, statues ou bas-reliefs, dont l'échelle va du minuscule au monumental. Il n'est donc guère surprenant que les premières résurgences du style classique aient utilisé le même moven plastique. L'émergence, au cours de la dernière décennie du XIV^e siècle, de mécènes déjà disposés à financer des sculptures monumentales, coïncide de manière propice avec l'arrivée de l'humanisme et de l'intérêt porté à l'art antique qu'il déclenche. Ces deux phénomènes contribuent au rôle de pionnier que l'art de la sculpture va jouer dans la revitalisation du style antique au cours du xve siècle.

À l'origine, presque toutes les sculptures d'importance représentent des sujets religieux, comme cela a été le cas au Moyen Âge. Elles sont destinées aux bâtiments religieux entretenus par le système des corporations et du mécénat privé. Des sculptures isolées, des nus par exemple, inspirées à l'occasion de bas-reliefs de sarcophages romains, sont expérimentées dans des contextes qui restent médiévaux. Puis, la confiance augmentant, on se met à adapter et à réinterpréter un modèle antique qui constitue la base d'un sujet complet, l'imagerie païenne renouvelant un thème chrétien traditionnel. Une fois la rupture avec les idéaux artistiques gothiques accomplie, les nouvelles idées humanistes peuvent alors être poussées au bout de leur logique à travers toute une succession d'expériences marquées par l'énergie et la sensibilité. La découverte de manuscrits classiques accroît la connaissance de l'art antique de ces hommes, leur permet de comprendre la signification des vestiges qu'ils ont sous les yeux, et l'on voit se créer une demande pour certains types de sculpture peu courants au Moyen Âge. Les plus significatifs sont liés au rôle de l'individu dans la société antique, et prennent la forme de mémorial personnel: le buste et le monument équestre. En dehors de ces formes importantes, les médailles et les statuettes de bronze réapparaissent, également encouragées par des exemples antiques, du type de ceux qui se trouvent dans les collections de tout bon humaniste. Les statuettes de bronze semblent avoir été parfois produites comme des faux délibérés imitant des pièces anciennes, mais les plus grands artistes comprirent vite leurs potentialités, et les "originaux" de l'époque de la Renaissance commencent bientôt à figurer dans les cabinets humanistes, à côté d'exemples antiques. Ils contribuent à recréer un environnement romain dans lequel la vie peut être vécue all'antica.

La montée de l'humanisme ne remet pas en cause la foi chrétienne en général, et l'attention ne s'en porte pas moins vers les monuments funéraires. En dehors des inévitables sarcophages, les vestiges romains ne fournissent pas de modèles satisfaisants pour les tombeaux à l'intérieur des églises, et il est donc nécessaire d'adapter les schémas gothiques. L'arc brisé du monument pariétal typique est alors transformé en arc romain en plein cintre, soutenu par des colonnes ou des pilastres classiques, tandis que le gisant traditionnel du défunt et la Vierge à l'Enfant qui le surmontent sont traités dans le nouveau style Renaissance, de façon à créer un ensemble qui offre un air d'authentique gravité romaine, en dépit de son imagerie essentiellement chrétienne. Ces figures religieuses apparaissent souvent dans un médaillon, comme si elles regardaient du haut du ciel à travers un hublot.

Les humanistes apprennent également chez les écrivains de l'Antiquité, comme Pline l'Ancien, l'importance accordée par les Anciens au bronze, considéré comme le matériau le plus noble de la sculpture monumentale. Si les bronzes gréco-romains sont aujourd'hui bien connus, ils n'ont été découverts qu'à une date relativement récente et restent pratiquement inconnus à la Renaissance, en dehors de quelques descriptions littéraires. Les statues de bronze, par essence plus durables que celles en marbre, qui souffrent du mauvais temps quand elles y sont exposées, mais malheureusement souvent fondues pour récupérer leur métal, ont

en grande partie disparu au Moven Âge. Un exemple notable en a cependant survécu à Rome, et à l'air libre : la statue équestre de Marc Aurèle (aujourd'hui place du Capitole 1). Son existence revêt une importance vitale pour la Renaissance, parce qu'elle constitue à la fois un magnifique exemple de la technique à laquelle Pline se réfère si souvent, et un modèle pour le renouveau de la statuaire équestre elle-même.

Après la chute de Rome, le coût et la difficulté de la fonte du bronze jouent contre sa diffusion, du moins comme matériau pour les grandes sculptures. Les principaux exemples italiens de la fin du Moven Âge consistent en portes de bronze, les plus importantes étant celles dessinées pour la cathédrale de Pise par Bonanno (1180), et celles de Saint-Marc à Venise, par Bertuccio (1300). Mais même là, ces portes ne sont composées que d'éléments d'assez petite taille, fondus séparément, et assemblés dans un cadre. C'est vers ces exemples que se tournent les autorités qui commandent les premières portes du Baptistère de Florence (1329): le modèle piSan est étudié avec soin, et l'on choisit un artiste de cette ville, Andrea Pisano, tandis que l'on fait appel à des fondeurs vénitiens. Ce n'est qu'avec le second ensemble de portes du Baptistère (celles du fameux concours de 1401), qu'une tradition durable de fonte du bronze va s'établir à Florence. L'artiste responsable de cette œuvre, Ghiberti, aura également le privilège d'être le premier sculpteur de la Renaissance à fondre une statue grandeur nature, son Saint Jean-Baptiste (1412).

Il est nécessaire de connaître la technique de coulage du bronze, pour apprécier à leur valeur les facteurs qui influent sur la production des sculptures de ce métal. La méthode habituellement employée pour les projets ambitieux, les statuettes complexes, et les bas-reliefs travaillés est appelée fonte à la cire perdue, pour des raisons toutes simples. Elle consiste, dans un premier temps, à confectionner un modèle en terre réfractaire, recouvert d'une épaisseur de cire correspondant à l'épaisseur de bronze recherchée. Cette épaisseur est déterminée au prix d'un compromis entre la nécessité de la résistance et le désir d'économiser le métal dont le définitivement. (N.d.E.)

^{1.} La statue a été récemment enlevée pour restauration et il se peut qu'un moulage la remplace

prix est élevé. Le sculpteur peut facilement modeler à la surface de la cire la plupart des détails qu'il veut voir reproduits dans le bronze.

La partie suivante du processus est purement technique et, souvent, n'est pas assurée par le sculpteur, mais confiée à des spécialistes, tels les fondeurs de cloches ou de canons. Des baguettes de cire sont fixées à des endroits choisis pour permettre ultérieurement au métal de couler (jets) et aux gaz de s'échapper (évents). Le modèle est ensuite recouvert d'une épaisse couche de plâtre humide qui, en se solidifiant, forme un moule extérieur, appelé moule de potée. Des tiges ou clous de métal sont insérés pour renforcer la liaison du moule de potée avec le cœur d'argile au cours de l'étape suivante, où la cire est fondue et expulsée par passage dans un four. Il ne reste plus alors qu'un objet fragile composé d'un cœur en argile réfractaire entouré d'un vide occupant la place de la couche de cire et enfermé dans un moule de potée, qui, sur sa face intérieure représente le moulage en négatif de la surface travaillée à la cire par le sculpteur.

Le bronze en fusion est ensuite coulé dans cet espace au travers des orifices laissés dans le revêtement par les trous de coulée de cire (qui ont eux aussi fondu), tandis que les fumées gazeuses s'échappent par les évents. Si tout se passe bien, on brise le revêtement une fois le bronze solidifié. Les trous de coulée et les évents, maintenant en bronze, dépassent en tous sens et doivent être sciés. Leurs points d'attache à la surface du bronze doivent être ciselés selon le dessin original, et c'est généralement le moment auquel le sculpteur et ses assistants prennent le relais des fondeurs, dont la tâche est achevée. Le but est évidemment de reproduire en bronze, avec la plus grande exactitude, les détails de la surface de la cire du modèle original. Idéalement, il ne devrait plus rester grand-chose à faire, si ce n'est de nettoyer l'objet. En fait, les détails les plus fins perdent normalement un peu de leur précision et demandent à être affûtés au ciseau, tandis que les rugosités doivent être corrigées à la lime. Si l'on recherche un effet de poli, on utilise des brosses métalliques et de la pierre ponce.

Le caractère final de l'œuvre d'art dépend pour beaucoup du traitement reçu au cours de ces étapes de finition, et, normalement, le sculpteur effectue lui-même ces opérations, ou du moins, les supervise de près si la sculpture est de grande taille, et que le travail physique est trop lourd pour lui. La finition des panneaux des *Portes du Paradis* occupa Ghiberti et ses assistants pendant dix ans, et les bas-reliefs de Donatello pour la chaire de San Lorenzo furent effectués, dans certains cas après sa mort, par des assistants qui possédaient chacun un style propre.

Ainsi le sculpteur lui-même participe-t-il à la fabrication du modèle original et au travail de surfaçage du bronze final. Si les aspects purement techniques sont pris en charge par des assistants ou même des personnes extérieures à l'atelier, ils n'apportent pas de différences essentielles aux qualités esthétiques de l'œuvre d'art, ni ne diminuent le titre du sculpteur à sa paternité.

Il est intéressant d'observer ici que même les sculptures en marbre de la Renaissance sont souvent produites en équipe. Avec des assistants ou des apprentis qui se chargent du dur travail de dégrossissage des grandes statues selon ses dessins, le maître-sculpteur est libre de se concentrer sur les étapes vitales et créatives de la sculpture et de la finition. Un système similaire existe chez les peintres de l'époque, en particulier quand ils réalisent leurs immenses fresques. Le maître ne peint que les détails les plus expressifs comme les visages et les mains, et laisse ses assistants recouvrir la plus grande partie de la surface à décorer. De cette manière, il utilise au mieux son temps et ses talents, et le coût de ces vastes réalisations artistiques en est diminué d'autant. Ce système économique, à la fois pour les artistes et leurs clients, donne généralement satisfaction. Ce n'est qu'à de rares occasions, lorsque la dépense ne compte pas ou que la réputation de l'artiste est en jeu, que l'on constate quelques exceptions. Dans ces derniers cas, et lorsque le client s'implique, le contrat stipule précisément ce qui doit être de la main du maître, afin d'atteindre au plus haut niveau de qualité.

Les clients prennent grand soin de protéger leurs intérêts dans des contrats détaillés qu'ils imposent à l'artiste. Le coût d'un projet fait l'objet d'une première estimation grossière, mais, en dehors de quelques subsides pour acheter son matériel et payer ses aides, l'artiste travaille généralement à ses propres risques. Le prix final n'est estimé qu'une fois le travail achevé, après avoir pris conseil de tiers désintéressés, souvent des artistes, auxquels l'on demande de se prononcer sur la qualité du travail et de déterminer la récompense qui semble appropriée. La censure de confrères, qui peut se traduire assez désagréablement par une diminution de prix pour l'artiste pris en faute, est une puissante motivation pour une réalisation méticuleuse. Bien que le système ait ouvert la porte à des difficultés évidentes et à des abus éventuels, d'un côté comme de l'autre, il est certain qu'il a contribué à maintenir le remarquable niveau de qualité qui prévaut tout au long de la Renaissance.

Une proportion trompeusement élevée des sculptures qui nous sont parvenues de cette période est de qualité exceptionnelle. Il s'agit tout simplement du reflet d'une tendance naturelle à produire les œuvres les plus importantes dans les matériaux les plus durables comme le bronze, le marbre ou la pierre. La grande masse de la production courante était réalisée dans des matériaux moins coûteux comme le bois, la terre cuite ou le plâtre, et ces œuvres se sont pour la plupart désintégrées au cours des siècles. Bien que la majeure partie de cette sculpture soit de second rang et d'une valeur peu durable, consistant fréquemment en médiocres moulages de compositions célèbres, en particulier sur le thème de la Vierge à l'Enfant, des documents écrits attestent que presque tous les grands maîtres ont exécuté des œuvres dans ces matériaux moins nobles et moins durables. La facilité et la rapidité d'exécution jouent en faveur de ces supports auprès des bons artistes, mais aussi des exécutants qui peuvent les exploiter à des fins commerciales. Ils permettent des expérimentations rapides, à la différence des matériaux durables qui demandent une attention soutenue tout au long de processus purement techniques. Les modèles en terre précèdent presque invariablement la sculpture sur marbre, et il faut regretter la perte de la plupart de ces témoignages de créativité spontanée. En dehors des modèles d'études, les artistes

célèbres utilisent fréquemment pour certaines sculptures bien finies et assez sophistiquées – qui ont quasiment toutes disparues – la terre cuite, le plâtre, et même toutes sortes de matériaux encore moins durables, comme le papier mâché ou la toile encollée. Il peut s'agir, par exemple, de décors élaborés pour les fêtes religieuses, les parades politiques ou les événements sportifs : arcs de triomphe, statues et obélisques grandeur nature disposés le long des rues, drapés élaborés, et même vêtements de fantaisie pour les participants. Le survol des sources contemporaines montre que l'on consacre beaucoup de temps et d'énergie à la production de ces œuvres d'art frivoles et éphémères, et qu'elles constituent probablement une source de revenus accessoires des plus lucratives pour les ateliers de sculpture. Elles jouent presque certainement un rôle important dans la formation et la diffusion du style. Nous ne sommes malheureusement plus en position de l'apprécier, car la majorité d'entre elles étaient démantelées ou abandonnées dès qu'elles avaient rempli leur fonction. La perte de ces œuvres hautement originales brouille ou fausse dans une certaine mesure l'image que nous avons du développement stylistique au cours de la Renaissance. Pour ne citer qu'un exemple, on oublie trop souvent que des monuments équestres faisaient habituellement partie de ces projets de décoration, et offraient des occasions d'expérimenter des compositions ambitieuses qui auraient défié toute exécution en bronze, tant elles posaient de problèmes d'équilibre et de poids.

La division politique de l'Italie en cités-États semble avoir initialement empêché la diffusion rapide du nouvel enseignement de Florence. L'attitude humaniste envers la vie, et les nouvelles formes artistiques, associées au dynamisme économique, intellectuel et artistique des Florentins restent concentrées à l'intérieur des remparts de la cité. Mais dans ce cadre, une rivalité féroce entre les mécènes, comme parmi les artistes, donne naissance à une atmosphère très concurrentielle, qui accélère le développement artistique. Ce phénomène est encore davantage stimulé

par le contexte intellectuel, lui-même ouvert à toutes les découvertes et au progrès continu, grâce à l'enrichissement constant des connaissances et grâce à la redécouverte de la littérature antique. L'acceptation immédiate d'une technique nouvelle, comme la perspective mathématique, en est un exemple typique. Son invention même, par des moyens empiriques, montre à quel point les préjugés médiévaux contre la pensée scientifique se sont évanouis. Ce moyen artificiel, inconnu des Anciens, non seulement accentue la rupture avec la tradition gothique courante en rendant cet art démodé et peu convaincant, mais ouvre la voie à une ascension sociale de l'artiste qui peut enfin abandonner l'humble position d'artiSan qu'il a jusqu'alors occupée. Lorsqu'on le voit pratiquer une science proche des mathématiques, et ne plus travailler seulement de ses mains, il est bientôt accepté comme l'égal social de ses clients.

Dans aucune autre cité italienne on ne retrouve la même combinaison de mécénat éclairé, d'abondance financière et d'intelligence créative. Au cours des premières années du xve siècle, Florence s'assure une prééminence artistique qui va rester sans rivale pendant au moins cinquante ans. En sculpture, Sienne et Padoue se convertissent largement au style Renaissance à travers l'œuvre de Donatello; Venise suit, inspirée par l'exemple de Padoue, et les passages de Donatello et de Verrocchio; Rome et Naples grâce aux séjours et à l'importation d'œuvres de Donatello, de Mino da Fiesole, d'Antonio Pollaiolo et d'autres.

Bien que le centre artistique de l'Italie se soit déplacé à Rome au début du XVI° siècle, grâce à l'ambitieux mécénat du pape Jules II et à l'installation permanente de Michel-Ange à partir de 1534, la prépondérance des statues de celui-ci à Florence se révélera suffisante pour ancrer une solide tradition sculpturale. Paradoxalement, la présence même de Michel-Ange à Rome décourage peut-être les efforts d'artistes moindres, à l'exception de ceux auxquels il s'intéresse, comme Ammannati, lui aussi florentin. D'un autre côté, à Florence, les sculpteurs peuvent jouir d'une certaine liberté, malgré la permanence de l'influence de Michel-Ange à travers ses

22 \ LA SCULPTURE FLORENTINE DE LA RENAISSANCE

œuvres et sa position de conseiller personnel des Médicis, qui ont longtemps été ses principaux clients.

Peu après le milieu du XVI^e siècle, la tradition florentine reçoit en temps utile une injection de sang frais avec l'arrivée d'un sculpteur flamand, Jean Bologne. Sa personnalité créative est si forte qu'il est capable de fonder une nouvelle école de sculpture qui va perpétuer son style jusqu'à une date assez avancée du xviie siècle. Son influence est si enracinée à Florence que le style baroque, fermement établi à Rome par le Bernin et vite repris par les autres cours d'Europe, ne pourra pas s'y implanter avant 1650 environ.

Florence joue ainsi un rôle majeur dans le développement de l'humanisme et la création de son équivalent visuel, le style Renaissance. Sa sculpture est une source d'inspiration pour le reste de l'Italie, lui apportant des thèmes universels qui peuvent s'adapter aux conditions locales. Retracer l'histoire de la sculpture italienne tout au long de ces deux cents ans uniquement à travers les œuvres produites à Florence, ou du moins par des Florentins, ne préjuge donc presque en rien la réalité historique. Ce panorama possède l'avantage décisif de concentrer l'attention sur une succession sans équivalent de chefs-d'œuvre, qui représentent chacun presque autant de percées marquantes dans l'histoire du style.

LES ANTÉCÉDENTS DE LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE

NICOLA ET GIOVANNI PISANO

LA date symbolique habituellement choisie pour marquer le début de la Renaissance est 1401 et l'événement précis concerne l'art de la sculpture: cette année voit se tenir à Florence le concours de sélection de l'artiste chargé de réaliser une nouvelle paire de portes de bronze pour le Baptistère. Ce n'est pas sans quelque fondement que cette date – commodément située pour les étudiants près du début d'un nouveau siècle – est retenue. La sculpture est jusqu'alors dans son ensemble de caractère médiéval et gothique. À partir de cette date, elle va être influencée de façon prédominante par un renouveau d'intérêt pour les civilisations antiques, romaines, grecques et en Toscane, même pour l'art étrusque, natif de cette région.

La sculpture ne fait évidemment pas ses premiers pas à Florence et en Toscane avec la Renaissance. En fait, l'idée même de commander des portes monumentales en bronze pour le Baptistère remonte à une commande antérieure, remportée par Andrea Pisano dans les années 1330, et qui a pour objet la paire de portes de l'entrée sud du Baptistère. Stylistiquement, Andrea est redevable à une école de sculpteurs pisans encore plus ancienne, fondée par Nicola Pisano et son fils Giovanni. Pour appréhender le contexte dans lequel la sculpture florentine de la Renaissance doit être considérée, il nous faut donc revenir quelque 150 ans en arrière, et nous arrêter sur l'art de la sculpture dans trois villes à l'époque hostiles à Florence, puisque leurs sympathies allaient aux Gibelins et non aux Guelfes: Pise, Sienne et Pistoia.

courant en Italie, comme dans le reste de l'Europe, est le roman.

Au cours du XII^e siècle et de la première moitié du XIII^e, le style

En Toscane, les principes monumentaux de ce style sont bien illustrés par les hautes façades à arcades des cathédrales de Lucques et de Pise. Une interprétation assez différente, caractérisée par un travail des surfaces incluant des éléments en marbre vert. fait son apparition à Florence dans des constructions comme le Baptistère ou San Miniato al Monte. À la différence de leurs équivalents français et allemands, ces bâtiments ne laissent guère de place à la sculpture, en dehors de quelques têtes grotesques sur des modillons ou de gargouilles. Les architectes italiens ne décorent jamais leurs portails de cette abondance d'effigies sculptées au caractère semi-architectural, qui frappe tellement en Europe du Nord. Ils préfèrent réserver la sculpture à l'intérieur des églises, en particulier aux jubés et aux chaires. Celle de San Bartolomeo in Pantano, à Pistoia (1250) [1], est assez typique. Elle fait appel à une formule inventée au moins un siècle plus tôt, qui consiste en un balcon rectangulaire dressé sur colonnes et appuyé contre un mur, avec, sur ses côtés, des bas-reliefs narratifs ainsi qu'à certains intervalles, des personnages en trois quarts de relief qui servent de supports de lutrins.

La première œuvre connue de Nicola Pisano – une chaire du Baptistère de Pise [2], signée et datée de 1260 marque un nouveau départ de ce type



[1] Guido da Como, Chaire, v. 1235-1250. Marbre. Pistoia, église San Bartolomeo in Pantano.



traditionnel de composition. La chaire de Nicola est auto-porteuse et de plan hexagonal, avec un seul grand panneau en bas-relief sur chaque face. La plate-forme est maintenant supportée par des arches arrondies qui reposent sur les chapiteaux des colonnes principales. À chaque angle, un petit personnage soutient un groupement de colonnettes qui séparent les bas-reliefs. La clarté architecturale de cette composition donne à la chaire une qualité monumentale nouvelle, bien supérieure aux effets décoratifs de ses prédécesseurs romans. La rapidité du changement est assez frappante, si l'on se souvient que la chaire de Pistoia n'avait été sculptée que dix ans plus tôt.

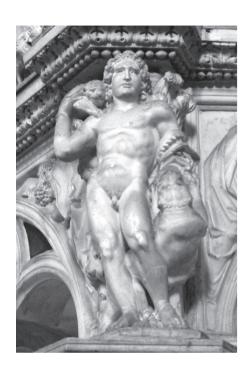
Non moins radicales sont les différences de conception et de style des panneaux narratifs de Nicola. Les personnages, lorsqu'ils sont debout, occupent plus ou moins toute la hauteur du panneau et se tiennent de façon convaincante les uns devant les autres sur plusieurs plans. Une certaine notion d'espace est suggérée par des détails comme la courbe des encolures des chevaux dans la



[2] Nicola Pisano, Chaire, v. 1257-1259. Marbre. Pise, Baptistère.

[3] Nicola Pisano, Adoration des mages, détail de la Chaire.

LES ANTÉCÉDENTS DE LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE 27



v. 1265-1268. Marbre. Sienne, cathédrale.

scène de l'Adoration des Mages [3], en partant de la gauche, ou un apercu sur le paysage environnant, derrière l'Annonciation. Les plis des drapés, loin de se contenter de former des motifs décoratifs, indiquent la position et les mouvements des membres sous les vêtements, et mettent en valeur les proportions logiques des corps. Mais par-dessus tout, les expressions des visages et les gestes sont pensés comme s'ils faisaient partie d'une reconstitution cohérente et pleine d'imagination de la scène réelle. La concentration et la profonde émotion que traduit le regard du roi agenouillé lorsqu'il présente son cadeau, et l'attention du Christ enfant qui le recoit sont typiques du penchant de Nicola pour le réalisme psychologique.

L'une des figures d'angle de la zone comprise sous les bas-reliefs, un homme nu – comme Samson avec des lions - symbolisant la vertu chrétienne de la force morale [4], nous fournit la clé de la source d'inspiration de Nicola: la sculpture de la Rome antique. Il existe d'ailleurs au Camposanto de Pise un sarcophage [5] certainement connu de Nicola, et

[4] Nicola Pisano, La Force, représentant la légende de Phèdre, l'héroïne grecque. La position particulière de cette Force reflète, inversée, celle de l'homme qui se tient debout à l'extrémité gauche du sarcophage. Le poids du corps repose sur une jambe, et la hanche est projetée d'un côté, tandis que l'autre jambe plie vers l'avant au genou, et que les épaules restent sur le même plan que le pelvis. Cette pose vient des sculpteurs grecs du ve siècle av. J.-C. et avait survécu à travers d'infinies variantes tout au long de l'histoire de l'art antique. Adoptée par les artistes de la Renaissance, elle est appelée contrapposto, mot traduisant les tensions ainsi créées dans le corps humain, l'asymétrie de tous les membres se réconciliant en un équilibre et une harmonie générale.

Nicola emprunte d'autres motifs au sarcophage de Phèdre, par exemple, celui de la femme assise qu'il transforme en Vierge Marie dans son panneau de l'Adoration des Mages, une fois encore inversée. Il est cependant notable que les proportions légèrement tassées de ses personnages, la dimension importante de leur visage impassible et les lourds drapés font penser à la sculpture romaine de la dernière période, où ces traits caractérisent la décadence de l'idéal classique antérieur, tel qu'on le trouve dans ce même sarcophage. Le goût de Nicola est sans aucun doute conditionné par le style roman auquel il est habitué et par l'observation des sculptures paléochrétiennes, reprenant un canon de proportions dégradé, mais qu'à cette époque l'on ne distingue pas des œuvres exécutées dans le véritable style classique de l'art gréco-romain.

C'est vraisemblablement grâce à la réussite de la chaire de Pise, que Nicola recoit commande de celle de la cathédrale de

[5] Art romain, Sarcophage de Phèdre (détail: extrémité gauche), fin du IIe siècle ap. J.-C. Marbre, Pise, Camposanto.



LES ANTÉCÉDENTS DE LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE 129