

Plan-type pour l'analyse plastique des images

Introduction: présentation des œuvres à analyser.

Première partie:

- 1) Le format: l'exploitation de la «contrainte du format»;
- 2) Le cadrage: les effets de proximité ou d'éloignement;
- 3) La composition: l'organisation globale de l'image.

Deuxième partie:

- 1) La spatialité: les indications de lieu et les rapports des personnages aux lieux;
- 2) Les personnages: le traitement des corps et les relations entre les personnages;
- 3) Les rapports des personnages avec le spectateur.

Troisième partie:

- 1) L'éclairage: la provenance et l'intensité de la lumière;
- 2) Le style: le traitement du contour, du modelé, de la couleur, des effets de texture; la minutie descriptive.

Finalités du «plan-type»

I - Apprendre à voir et à analyser

Dans l'UE 3 de L1, le «plan-type» constitue le **document de base** pour le cours et les T.-D. portant sur la peinture dite moderne (c'est-à-dire du début du XV^{ème} siècle à la fin du XVIII^{ème}). Il a pour but de vous **apprendre à voir et à analyser** avec précision et pertinence les images des débuts de l'époque moderne («*Early Modern Time*», c'est-à-dire les XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, traditionnellement regroupés sous l'appellation de «Renaissance»). C'est ce plan-type qui guide le déroulement du cours magistral de l'EC 3. C'est également lui qui sous-tend les travaux que vous aurez à faire dans l'EC 3, soit à l'oral (exposés dans les groupes de T.-D. tout au long du semestre), soit à l'écrit (examen à la fin du semestre). Les sujets des exposés et les questions posées aux examens se réfèrent toujours, dans leur formulation et dans leur substance, à une ou à plusieurs des parties ou sous-parties du plan-type. Il est donc essentiel de conserver ce document, de le lire attentivement et de le relire en cours de semestre, et surtout de le comprendre et de l'assimiler. Votre tâche fondamentale est en effet d'apprendre à vous en servir avec efficacité. C'est indispensable pour ne pas être «hors sujet» en exposé et pour ne pas «répondre à côté» aux examens. Afin d'éviter de parler du modelé alors que vous avez à traiter des textures, ou d'étudier la composition alors que vous avez à analyser la spatialité, il importe de bien comprendre ce qui entre et ce qui n'entre pas dans telle ou telle rubrique du plan-type.

Tout au long du semestre, nous emploierons **un vocabulaire spécifique, dans lequel chaque terme a un sens précis** – sens que vous devrez apprendre ou réapprendre. Si vous dites «*diagonale*» alors que vous voulez parler d'une oblique, ou si vous dites «*centre*» ou «*milieu*» alors que vous voulez parler de l'axe vertical médian du tableau, ou encore si vous employez «*perspective*» à la place de «*profondeur*», vous ne vous ferez pas comprendre. Pour parvenir à bien voir et à bien analyser, il faut disposer d'un vocabulaire pertinent et exact. Le plan-type pose les bases d'un lexique rigoureux parce qu'il définit aussi précisément que possible les différentes parties de l'analyse.

Le C.M. de l'EC 3, qui est partiellement accompagné de «polycop», a justement pour but de vous familiariser avec les procédures d'analyse que désignent les différentes parties et sous-parties du plan-type. Ce cours est donc **plus méthodologique qu'historique**. Il se focalise sur la Renaissance (ou les débuts de l'époque

moderne) en Italie par souci de cohérence et parce qu'il s'agit d'une époque prodigieusement riche, qui a marqué la peinture européenne pour au moins deux siècles, mais il ne «raconte» pas les grandes phases de l'histoire de la peinture à Florence, Sienne, Venise ou Rome. Ce sera à vous de le compléter en commençant à vous constituer par vous-même une culture historique. Autrement dit, le cours appelle comme complément un **travail personnel** de familiarisation visuelle avec les œuvres et les artistes de la Renaissance. Vous avez pour cela à votre disposition, en bibliothèque, des histoires générales de l'art, des manuels et des monographies ou catalogues d'expositions sur les grands peintres de la Renaissance italienne, flamande, allemande ou française – sans parler des sites Internet (où le meilleur côtoie le pire). A vous de tirer parti de ces ouvrages (ou de ces sites, à condition que vous parveniez à faire le tri entre ceux qui sont fantaisistes et ceux qui sont fiables), et d'abord de leurs illustrations. Les livres et les revues (ou les sites) ont en effet un rôle bien particulier en première année: ils servent d'abord de **magasins d'images**.

Il n'est certes pas interdit ou déconseillé de lire mais ce qui compte, c'est d'abord d'apprendre à voir. La lecture doit donc toujours être subordonnée ou finalisée au regard. Par conséquent, votre travail personnel consistera en grande partie à **feuilleter régulièrement des ouvrages abondamment illustrés et à regarder attentivement les illustrations**: c'est une activité à la fois agréable (il n'y a aucune raison de boudier son plaisir) et formatrice. Quand vous regardez des reproductions, demandez-vous, du moins en début d'année, ce que représente le tableau et en quoi le titre donné en légende correspond à ce que vous voyez, et essayez de retenir le nom du peintre (vous repêrerez vite quels sont les artistes importants), ainsi que ses dates approximatives (par ex., «première moitié du XVème», ou «fin du XVIème»), puis, au fur et à mesure que le cours et les T.-D. progressent, demandez-vous comment est occupé le champ de l'image, comment les personnages sont cadrés, si on peut repérer une provenance de l'éclairage, si le contour est linéaire ou pictural, s'il y a une construction perspective rigoureuse, s'il y a des enrochements, etc. Regardez de tout: peintures murales, gravures, enluminures...

Je sais par expérience que, quand on aborde le visuel, la tentation est grande de se réfugier dans l'écrit pour y glaner des explications ou de l'information: on espère ainsi se rassurer. En réalité, la bonne méthode consiste à **commencer par regarder**. L'écrit est évidemment utile mais il risque toujours de vous faire oublier d'examiner attentivement les œuvres. De plus, **la mauvaise littérature sur l'art abonde**, en particulier pour la Renaissance. Le développement d'Internet n'a fait qu'aggraver la situation. Il vous faudra donc très vite apprendre à vous méfier de la vulgarisation facile, erronée ou superficielle (prudence, par ex. pour «Wikipédia!»), et surtout de la célébration lyrique (exaltation du «génie immortel» de l'artiste, de «l'exquise sensibilité» qu'il manifeste dans ses œuvres, etc.). Dites-vous bien que le regard a priorité sur la lecture.

II - Déroulement du cours

Les trois premiers chapitres du cours abordent toutes les composantes du plan-type (sauf une) mais, afin de vous permettre de le mettre en application le plus vite possible, ils n'en suivent pas exactement l'organisation en trois grandes parties successives.

Le chap. I, intitulé «L'analyse plastique: quelques rudiments», montre comment analyser le format, le cadrage, la composition, l'éclairage et ce que j'appelle le style. Il porte donc sur deux des grandes parties du plan-type: la première et la troisième. Il insiste sur **le format** parce que nous avons spontanément tendance à le négliger. Or, en raison des conditions de travail qui étaient celles des artistes au début de l'époque moderne, le format a longtemps constitué une détermination primordiale de l'œuvre. Le cours insiste également sur **le cadrage**. La notion est bien connue de quiconque s'est servi d'un appareil photographique mais, curieusement, elle est peu employée par les historiens de l'art. Les peintres étaient pourtant très attentifs aux effets de proximité ou d'éloignement des personnages par rapport au spectateur, ainsi qu'aux effets d'accessibilité, de barrière ou de saillie. En revanche, le cours ne s'appesantit pas sur **la composition** parce que c'est un critère qui nous est bien familier et qui n'avait sans doute pas l'importance que nous lui accordons. L'étude du «**style**», elle, est délibérément restreinte. Elle n'aborde ni les questions de technique (support, préparation, pigments, liants, etc.), ni l'éventuelle expression personnelle de l'artiste dans son œuvre. Elle se concentre sur cinq aspects du traitement plastique: contour, modelé, couleur, texture et «description». La raison d'une telle restriction est simple: dans cette année d'initiation, il faut d'abord apprendre à regarder attentivement et à dire avec précision ce qu'on voit, c'est indispensable pour pouvoir ultérieurement essayer de caractériser le style (au sens plein) d'une école, d'une époque ou d'un artiste.

Le chap. II porte sur les indications de lieu et les rapports des personnages aux lieux. Il traite donc de la première sous-partie de la deuxième grande partie du plan-type. Il se subdivise en **II A** («L'espace tridimensionnel: le lieu architectural à la Renaissance, le développement de la perspective géométrique») et **II B** («L'espace tridimensionnel: le lieu non architectural du XIVème au XVème siècle; des lieux extra-urbains au paysage»). Ce chapitre dédoublé est le plus long du cours parce qu'il traite de phénomènes qui marquent l'histoire de la peinture occidentale pour plusieurs siècles: l'élaboration et la divulgation de la **perspective géométrique**, et la lente émergence du **paysage**.

Le chap. III, intitulé «La "narrativisation" du corps humain», correspond à la deuxième sous-partie de la deuxième grande partie du plan-type. Il porte notamment sur la question de la **vraisemblance anatomique** dans la représentation du corps humain, sur quelques **postures** typiques (le *contrapposto*, par exemple) et – si j'en ai le temps – sur certains **gestes** caractéristiques, souvent déroutants pour nous mais qu'il importe de bien comprendre si nous voulons restituer le plus exactement possible la signification qu'avaient les images.

Le parcours du plan-type est alors achevé (seule la sous-partie consacrée aux rapports des personnages avec le spectateur n'a pas été systématiquement étudiée). Le C.M. de Moderne de l'UE 3 trouve alors – idéalement – son prolongement dans le **C.M. de Moderne de l'UE 4**. Ce cours, qui s'affranchit du plan-type tout en continuant à l'employer au fil des analyses, traite de la **signification des images**. Il porte d'abord sur **l'iconographie religieuse de base**: il aborde les deux personnages les plus importants dans la théologie, la spiritualité et la liturgie chrétiennes, à savoir la Vierge Marie et le Christ. Le cours aborde ensuite les questions d'iconographie et d'iconologie (repérage des attributs iconographiques, statut des détails symboliques, explication du sens de l'œuvre par rattachement à un contexte culturel plus ou moins érudit, etc.). Pour ce faire, il se focalise sur **Botticelli**, dont nous étudierons quelques tableaux particulièrement riches de sens ou énigmatiques (notamment le *Printemps*). La personnalisation du cours s'accroît dans les deux derniers chapitres: ils portent sur deux personnalités artistiques majeures de la Renaissance: **Raphaël** et **Michel-Ange**.

III - Rôle des T.-D.

Les exposés que vous aurez à faire en T.-D. constituent une mise en application du cours. Ils suivent donc la progression du cours, avec un décalage d'une ou deux semaines qui vous permet d'assimiler ce qui vient d'être étudié. Ils prennent le plus souvent la forme de comparaisons entre deux tableaux mais ils ont toujours des sujets pointus, de façon que vous regardiez attentivement les documents à analyser et que vous vous concentriez sur certaines composantes de l'analyse. Les premiers exposés portent généralement sur format et cadrage, ou cadrage et composition, les suivants sur éclairage et style, et ainsi de suite. Les tout derniers consistent parfois en analyses plastiques complètes. De la sorte, au cours du semestre, à force d'étudier des aspects bien précis des œuvres, vous aurez appris à voir en historiens de l'art. Tel est du moins le but de cette Initiation à la Peinture Moderne.

Puisque vous serez jugés sur **l'acquisition d'un «savoir voir»** plus que d'un savoir purement intellectuel, le T.-D. ne saurait être considéré comme facultatif, contrairement à ce que les étudiants s'imaginent souvent. Il est vrai qu'un cours magistral est plus rassurant et paraît plus utile parce qu'il est censé délivrer des connaissances stables et denses mais – ne vous y trompez pas – c'est sur la **mise en application** de ces connaissances que vous serez notés. Or, dans toute mise en application, on apprend en s'entraînant, à force d'exercices. Ce qui vous est demandé est à la fois facile (il s'agit simplement de voir!) et très difficile (il s'agit de bien voir et de dire avec exactitude ce qu'on voit). Voir et dire que, dans telle fresque de Fra Angelico, le contour est très linéaire à tel endroit et légèrement pictural à tel autre, c'est infiniment plus subtil – et plus intéressant – que d'apprendre et de réciter que l'auteur était un moine-peintre florentin, qu'il est sans doute né vers la fin du XIV^{ème} siècle et qu'il est mort en 1455 à Rome.

Voir et dire ce qu'on voit est en fait une entreprise ardue. Il ne s'agit pas d'appliquer mécaniquement des recettes. Chaque tableau constituant un cas plus ou moins particulier, les principes d'analyse donnés en cours sont toujours à ajuster, à infléchir. Les diverses rubriques du plan-type appellent ainsi, selon les œuvres, des développements plus ou moins importants. Parfois même, elles perdent toute pertinence: par ex., pour des natures mortes, l'étude des rapports entre les personnages n'a évidemment aucun sens, il faut la remplacer par celle des rapports entre les objets! Voir et dire ce qu'on voit ne s'apprend donc qu'en regardant des tableaux, en écoutant ce que vos camarades en disent et en vous demandant à tout moment si ce qu'ils disent vous paraît juste ou faux. En cours, je peux seulement vous donner la définition de «linéaire» et de «pictural» et vous montrer des exemples mais c'est vous qui devrez faire preuve de discernement lorsqu'il vous faudra appliquer «linéaire» et «pictural» à d'autres tableaux. **L'assiduité au T.-D. est donc nécessaire**. Elle est d'ailleurs contrôlée par le moyen d'une liste d'émargement.

Quelques conseils pour la mise en application du plan-type

• Travail préparatoire

Quels que soient les documents à analyser et le sujet à traiter, une phase préliminaire de votre travail consiste à **tout voir, et à tout bien voir**, notamment les détails. Les reproductions dont nous disposons sont parfois médiocres ou trompeuses (y compris sur les sites Internet, auxquels vous avez tendance à faire aveuglément confiance alors qu'ils requièrent autant de prudence que la littérature sur papier!), mais il va de soi

que, si vous vous y prenez à temps, vous avez toujours le droit de demander des renseignements. Une semaine au plus tard avant votre exposé, si vous ne parvenez pas à identifier une tache claire au sol ou un objet bizarre dans la main d'un personnage, n'hésitez pas à demander à l'enseignant de vous aider. Il est important de ne pas confondre un lapin blotti au sol avec un gros caillou ou de ne pas prendre pour une **plume** la **palme** qu'un(e) saint(e) tient à la main (la palme est l'attribut traditionnel du martyr mais les palmes peintes de la Renaissance n'ont rien de réaliste puisque les étudiant(e)s y voient souvent – à tort – des plumes!).

A chacun sa méthode dans cette phase préliminaire. Toutefois, si vous êtes distraits ou peu observateurs, vous avez intérêt à **procéder à un «balayage visuel» systématique** du champ de l'image ou des images (en commençant par l'angle supérieur gauche pour finir en bas à droite, ou dans l'ordre que vous voudrez). Peut-être même convient-il de noter au brouillon ce que vous aurez ainsi repéré, tant comme objets figuratifs (trois arbres en plumeau, un rocher en surplomb, une zone brumeuse, un vol d'oiseaux dans le ciel, une ville en lointain, deux petits cavaliers sur un chemin sinueux, etc.) que comme configurations proprement plastiques (de longues verticales sombres silhouettées sur un fond clair, un jeu de courbes et de contre-courbes, un contraste de luminosité entre la gauche et la droite ou entre l'avant et l'arrière, un écho de couleur sur les vêtements de deux personnages éloignés l'un de l'autre, etc.).

Ce repérage préparatoire ne doit évidemment pas apparaître dans le travail définitif. Ce que vous présenterez à l'écrit ou à l'oral **ne doit en aucun cas consister en une énumération descriptive** («*Il y a ceci, puis ceci, puis cela...*»). Le défaut à éviter ici est analogue à la paraphrase contre laquelle les enseignants du Secondaire ont dû vous mettre en garde quand vous faisiez des explications de texte («*L'auteur dit que..., puis il affirme que..., il ajoute enfin que...*»). Pour vérifier que vous ne tombez pas dans la description, demandez-vous si ce que vous allez dire correspond à des énoncés du type «*Il y a [telle ou telle chose]*». Si la réponse est oui, alors vous vous êtes trompé de genre: vous faites une description. A vrai dire, le risque est minime parce que la plupart des exposés consistent à comparer deux œuvres: il est dès lors à peu près impossible de bâtir des phrases du genre «*Dans le tableau A, il y a ...; dans le tableau B, il y a...*»). Inversement, pour vous assurer que vous êtes bien dans le genre de **l'analyse comparative**, demandez-vous si ce que vous allez dire s'organise en comparatifs de supériorité, d'égalité ou d'infériorité («*Dans le tableau A, les personnages sont plus nombreux que dans le tableau B; ils occupent la même portion de la hauteur dans A que dans B, mais, dans A, ils se déploient sur une plus grande portion de la largeur que dans B*»). Si la réponse est oui, alors vous êtes bien en train de faire une analyse comparative. Reste à faire en sorte qu'elle soit pertinente et juste.

• Présentation des exposés

Dans les exposés, pensez à toujours faire apparaître clairement le plan-type ou le «morceau» de plan-type que vous mettez en œuvre. Commencez par **rappeler le sujet** que vous allez traiter («*Nous allons étudier le format et le cadrage dans deux portraits florentins de la fin du XV^{ème} siècle...*»). Au cours de l'exposé, faites **des transitions bien apparentes**: annoncez clairement de quelle(s) partie(s) ou sous-partie(s) vous allez parler («*Nous abordons maintenant le cadrage*») et, à l'intérieur d'une sous-partie, annoncez tout aussi clairement les aspects que vous allez traiter successivement (par ex., pour le cadrage d'un portrait: «*Nous aborderons d'abord l'occupation du champ de l'image par le personnage, puis le contraste d'éclairage et de couleur entre le personnage et le fond*»). Il va de soi que vous devez **dégager des conclusions** à chaque étape de vos analyses (par ex. «*Le contraste d'éclairage et de couleur avec le fond contribue à rapprocher le personnage du spectateur*»). Ce souci de clarté est bénéfique pour tout le monde: pour vous, parce que vous vous serez astreints à structurer le plus logiquement possible votre travail; pour vos camarades, qui vous suivront plus facilement; et pour le correcteur, qui appréciera l'organisation rationnelle de votre propos.

* * *

Voici maintenant, dans l'ordre des rubriques du plan-type, quelques conseils positifs (ce qu'il faut chercher à faire) et négatifs (ce qu'il faut éviter de faire) sur la manière de le mettre en application. Ces consignes ne dispensent évidemment pas de suivre le cours: pour bien en comprendre la portée, attendez que le cours correspondant ait eu lieu (et que le polycop qui accompagne certains chapitres soit disponible).

Introduction

L'introduction consiste en une **brève fiche de présentation** portant sur **les auteurs** et sur **les images** que vous étudiez. Elle doit tenir en quelques phrases. Il est donc vivement déconseillé de recopier telle quelle une notice trouvée sur Internet! L'introduction est inutile dans les examens semestriels (c'est du temps perdu) mais elle doit figurer dans les éventuels «exposés écrits». Elle ne doit en aucun cas consister en une célébration (ex.: «*Cosmè Tura est un peintre ferrarais génial, auquel on doit l'immortel Saint Georges combattant le dragon qui*

ornait les volets de l'orgue de la cathédrale de Ferrare...»): indépendamment du fait que la notion de «génie» n'a pas de validité transhistorique (elle est apparue à un moment donné de l'histoire), célébrer n'est pas analyser, même si la célébration était, à la Renaissance et après, un registre littéraire assez souvent appliqué aux artistes et aux œuvres d'art (c'est l'*ekphrasis* des humanistes, cf. chap. sur Botticelli dans l'UE 4).

Pour réunir les quelques informations que vous devez donner en introduction, servez-vous des dictionnaires, manuels, monographies et catalogues que vous trouvez en bibliothèque (ou des sites Internet, s'ils sont sérieux). Mais, sauf si le sujet de l'exposé le demande, vous n'avez pas à vous lancer dans de longues lectures.

- **Les artistes.** Donnez brièvement leurs noms, leurs dates, l'«école» à laquelle ils appartiennent et mentionnez éventuellement quelques-unes de leurs principales réalisations.

- Par **nom**, il faut entendre **la désignation qui a été retenue par les historiens de l'art**. Elle est souvent arbitraire, mais il faut la respecter – sinon, on ne s'y retrouve plus. Les usages onomastiques étant assez fluctuants à la Renaissance, on désignait souvent un individu par une concaténation de prénoms («Pierre [fils] de Paul [fils] de Jacques»), parfois assortie d'un surnom ou d'une indication topographique qui permettait de s'y retrouver (mais qui rend ardue la tâche des historiens de l'art quand il recherchent des mentions des artistes dans les documents d'archives). Dans les listes d'exposés, je mets **en capitales** la désignation que vous devez employer. Par ex., «Sandro BOTTICELLI» indique que, pour désigner le peintre, il faut dire «Botticelli» (il s'agit en l'occurrence d'un surnom, «Sandro» est le prénom de l'artiste). Dans «LÉONARD de VINCI», vous ne pouvez pas prendre «Vinci» seul parce que ce n'est pas un patronyme mais le nom de la bourgade où l'artiste est né, mais vous pouvez dire «Léonard» tout court en raison de la célébrité du personnage. Dans «Pietro Vannucci dit IL PERUGINO (LE PÉRUGIN)», il faut prendre «Perugino» ou «Pérugin». Cette fois, la désignation conventionnelle est un adjectif renvoyant à la ville de Perugia, parfois francisée en Pérouse, près de laquelle l'artiste est né (Perugia est la capitale politique et artistique de la région, appelée Ombrie, qui s'étend entre la Toscane et le Latium; Pietro est le prénom de l'artiste, Vannucci son nom de famille). Ne vous cassez pas la tête avec la question des articles: on disait naguère «le Poussin» ou «le Titien», mais l'usage s'est perdu, du moins en français. Enfin, pour les artistes dont les érudits n'ont pas retrouvé le nom, on recourt à des appellations indirectes qui se rattachent à une caractéristique donnée de l'artiste en question (par ex., le «Maître de l'Observance» est un anonyme siennois dont l'activité est documentée durant le deuxième quart du XV^e siècle et qui a notamment travaillé pour le grand couvent siennois dit de l'Observance).

- Rien de particulier pour **les dates**. Pensez toutefois à ne pas transformer en certitudes les dates approximatives («ca», du latin «circa», veut dire «environ») et à ne pas prendre pour des dates de naissance et de mort les dates d'activité auxquelles on recourt quand on n'en sait pas plus («actif de 1435 à 1456», ou «documenté de 1562 à 1587»). Commencez à mémoriser **une chronologie relative** («Botticelli est un peintre de la 2^{de} moitié du XV^e siècle qui déborde légèrement sur le XVI^e»). Et ne vous embrouillez pas dans **le comput des siècles**: le XV^e siècle va de 1400 à 1499 mais il s'appelle *Quattrocento* en italien (le trait pertinent est alors le chiffre des centaines); de même, le XVI^e siècle va de 1500 à 1599 et s'appelle *Cinquecento*. Vu de loin, XV^e et XVI^e semblent tout proches l'un de l'autre mais, dès qu'on y regarde d'un peu près, on s'aperçoit qu'il y a des différences considérables entre la «première Renaissance» (ca 1420 → ca 1480), l'«apogée de la Renaissance» (ca 1480 → ca 1520) et le «Maniérisme» (ca 1520 → ca 1590). La périodisation que je viens d'esquisser est d'ailleurs grossière (à Sienne et à Florence, le Maniérisme commence sans doute dès 1515 tandis qu'il ne s'acclimate guère à Venise avant les années 1540).

- Pour **l'école** à laquelle appartiennent les peintres étudiés, contentez-vous de la mentionner («peintre siennois de la fin du XIV^e siècle», «peintre ombrien de la Renaissance», «peintre hollandais du XVII^e siècle, etc.), sans trop chercher à la caractériser. Vous commencerez ainsi à vous constituer **une géographie artistique**, que vous approfondirez ultérieurement. En tout cas, quelle que soit l'époque, ne dites jamais «peintre italien». Car, depuis la chute de l'Empire romain, le morcellement politique et culturel est si poussé que ce que nous appelons «Italie» n'a pas d'existence avant l'unification politique advenue à la fin du XIX^e siècle (Rome devient la capitale du Royaume d'Italie en 1870 seulement) et avant l'unification linguistique imposée au cours du XX^e siècle par l'école obligatoire et surtout par la généralisation de la télévision.

- Vous pouvez signaler quelques œuvres marquantes des artistes étudiés, mais ne tentez pas de retracer leur carrière ou de caractériser leur production: **laissez de côté la «vie»**. En tant que genre littéraire, la biographie d'artiste a certes ses lettres de noblesse puisqu'elle existe déjà dans l'Antiquité et connaît un brillant épanouissement au XVI^e siècle (je mentionnerai plusieurs fois les *Vies d'artistes* publiées en 1550 puis 1568 par le peintre et architecte toscan Giorgio VASARI), mais on n'en est plus aujourd'hui à croire que la vie explique l'œuvre, sauf dans des cas exceptionnels. Ne cherchez pas non plus à caractériser **le «style»** des artistes: c'est très complexe (un artiste évolue au cours de sa carrière, et pas forcément de façon logique ou continue), ce serait donc trop long, et ça n'apprend pas directement à voir. Enfin, ne jouez pas au **petit jeu dangereux du repérage des «influences»** que les artistes auraient subies. D'abord, parce qu'il est impossible, en quelques mots, de caractériser avec justesse les filiations artistiques, souvent multiples et entrecroisées. Ensuite et surtout, parce qu'il est méthodologiquement suspect de concevoir en termes d'influence la circulation et l'évolution des

formes et des styles: à se focaliser sur les influences comme ils le font encore trop souvent, les historiens de l'art donnent l'impression qu'ils prennent les artistes pour des adolescents attardés, perpétuellement influençables. D'ailleurs, si on y réfléchit bien, dire «A a influencé B» n'explique rien car la question se pose aussitôt de savoir pourquoi B a fait le choix de s'intéresser à A plutôt qu'à X ou Y. Décidément, aussi tentant qu'il soit de se réfugier derrière des discours explicatifs plus ou moins pertinents, la première chose à faire est de regarder les images.

- **Les œuvres.** Indiquez rapidement le titre et l'iconographie, le lieu de conservation, la date, le support et la technique, les dimensions, la destination originelle.

- **Les titres** sont des désignations conventionnelles. Les historiens de l'art ont ainsi pris l'habitude d'appeler *Sainte Conversation* (ou *Sacra Conversazione* en italien) les tableaux d'autel, extrêmement fréquents, dans lesquels la Vierge à l'Enfant est flanquée d'un certain nombre de saints ou de saintes (et parfois d'anges). Il y a des latitudes dans les formulations (par ex., *Descente de croix* et *Déposition* sont synonymes), et les vocables consacrés sont parfois bizarres (on dit *Nativité de l'Enfant*, et non naissance, *Lavement des pieds*, et non lavage, *Portement de croix*, etc.), mais les termes ont pour la plupart un sens précis: *Sainte Famille* veut dire Vierge à l'Enfant avec saint Joseph; quand la Sainte Famille est accompagnée d'autres personnages, comme saint Jean-Baptiste enfant, ou sainte Anne, mère de la Vierge, ou encore sainte Elisabeth, mère de saint Jean-Baptiste, il faut dire *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*, etc.

Les titres sont presque toujours **anachroniques**. A la Renaissance, les œuvres n'avaient pas vraiment de titres: dans les inventaires notariaux comme dans les textes littéraires, elles sont désignées avec une grande désinvolture, du moins à nos yeux (par leurs dimensions, par leur encadrement, par une lecture approximative ou erronée du «sujet» qu'elles représentent, voire par un détail figuratif saillant). Cette incohérence apparente est en fait très cohérente avec les fonctions qui étaient alors celles des «œuvres d'art», qui n'étaient justement pas en priorité des œuvres d'art: les peintures de la Renaissance n'étaient pas d'abord destinées à des «musées», même sous la forme de collections que leurs propriétaires gardaient jalousement pour eux ou montraient à quelques privilégiés admis dans leur sphère privée, elles étaient même rarement faites pour être vues si on en juge par la pénombre de tant d'intérieurs d'église (beaucoup de retables ne devaient apparaître que lorsque les autels étaient illuminés pour les offices). Il nous paraît normal qu'un tableau ait un titre figurant sur un cartel mais cet usage est solidaire de l'institution muséale: l'attribution systématique de titres exacts remonte seulement aux «divrets» (catalogues) des «Salons» (expositions) que l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture organise avec succès et régularité à partir du milieu du XVIII^{ème} siècle dans le Salon Carré du Louvre! Il n'y a donc pas grand-chose à tirer des titres, du moins pour la Renaissance. Ils vous aident à identifier le sujet si vous ne le connaissez pas déjà, mais ils ont inévitablement pour effet de **banaliser les œuvres** en focalisant l'attention sur ce qui les rattache à des typologies (par ex., *Annonciation*, alors que le thème peut être traité de façon intime ou solennelle, sereine ou tourmentée, etc.). Par conséquent, **aucune analyse précise ne peut se fonder sur les titres des tableaux.**

- **L'iconographie** n'a pas à être détaillée, sauf si le sujet à traiter porte précisément sur l'iconographie. Dans la présentation de votre travail, donnez simplement l'identité des personnages et, si vous avez affaire à une scène narrative, résumez l'action représentée. Mentionnez le(s) texte(s)-source(s) mais sans le(s) citer en détail (sauf si la lecture d'un passage explique un élément revêtant une importance plastique particulière dans le tableau). Bien entendu, si vous ignorez qui est l'archange Gabriel et à quoi se réfère la colombe du Saint-Esprit, il est indispensable, dans la phase préparatoire de votre travail, de vous renseigner sur l'Annonciation: lisez *l'Evangile selon saint Luc*, chap. 1, versets 26-38 (et même tout le chap. 1!) et consultez quelque dictionnaire d'iconographie. L'expérience montre que, **quand on ne connaît pas bien les personnages et l'histoire que le peintre a représentés, on voit mal le tableau**, on identifie de travers certains objets figuratifs (on ne voit pas qu'il y a une porte, ou un lit, ou un cours d'eau, alors que, si on connaît l'iconographie, on voit tout de suite qu'il y a une porte, un lit, ou un cours d'eau parce qu'on sait que l'iconographie le permet ou l'exige). Il est donc nécessaire, dans la préparation de l'exposé, de vous renseigner sur l'iconographie. Dans la présentation, vous pouvez mentionner les principaux «**attributs iconographiques**» (les éléments qui permettent d'identifier les personnages), mais sans en expliquer l'origine. Si vous pensez qu'il y a **des accessoires symboliques**, signalez leur présence mais sans vous risquer à en décrypter la signification symbolique, sauf si un élément identique a précédemment été étudié en cours ou en T.-D.

- Pour le **lieu de conservation**, indiquez la ville mais aussi le musée, l'église, le palais, la pièce, etc. Dites «*collection privée*» ou «*localisation inconnue*» quand on n'en sait pas plus. Ne vous fiez pas aux localisations données par des ouvrages déjà anciens: les œuvres voyagent (il y a un marché de l'art). Indépendamment des aléas politiques (Lénine est devenu Saint-Petersbourg), les villes changent parfois de nom d'une langue à l'autre (la ville bavaroise «*München*» devient «*Munich*» en fr. et «*Monaco*» en it.). Et attention à l'orth.: il y a un seul l dans le fr. «*galerie*», mais l'angl. «*gallery*» et l'it. «*galleria*» en prennent deux.

- Pour le **support**, indiquez seulement «bois» (ou «panneau»), «toile», «papier», «mur», etc., et précisez, le cas échéant, si le support est double («*papier marouflé sur toile*», càd «*collé*») ou a changé lors d'une restauration ancienne (par ex., «*bois transposé sur toile*») ou récente (par ex., «*fresque transposée sur*

masonite)). Pour la **technique**, indiquez seulement «détrempe», «huile», «fresque», etc. Le vocable «*tableau*» a pris un sens général, en dépit de son étymologie («*tabula*» en latin signifie «*planche*», «*table*»): il s'applique à toutes les images, sauf aux peintures murales. En revanche, **ne dites pas «toile» à tort et à travers**. Apparue au XVI^{ème} siècle, la toile est devenue le support le plus courant pour la peinture dite justement de chevalet. Il en est résulté que «*toile*» a pris le sens de «*tableau*» dans la langue courante («*une toile de maître*»), mais ce n'est pas une raison pour parler de «*toile*» à propos d'une peinture sur bois, encore moins sur mur. Enfin, méfiez-vous de l'angl. «*canvas*», c'est un faux-ami: il signifie «*toile*», et non «*canevas*».

• **Les dimensions ont une importance primordiale.** Un peintre ne traite évidemment pas de la même façon l'Annonciation ou l'Adoration des Mages selon qu'il enlumine une lettrine dans un livre liturgique ou qu'il décore à fresque les mur d'un intérieur d'église. Il en va de même dans la peinture mythologique à visée érotique qui se développe au XVI^{ème} siècle: dans un tout petit tableau de Lucas Cranach l'Ancien, aussi chargé soit-il de symboles explicitement sexuels, le nu féminin n'est pas traité de la même façon et ne produit pas le même effet que dans une grande toile de Titien, où il se déploie à l'échelle 1/1 («*grandeur nature*»). Or, nous travaillons sur **des reproductions qui faussent toujours les dimensions des œuvres**: les diapositives ramènent inévitablement à une taille uniforme, celle de l'écran, aussi bien la petite madone à destination privée, avec laquelle le dévot entretenait un rapport de proximité physique et visuelle, que les grands tableaux d'autel, qui étaient faits pour impressionner les fidèles assistant à la messe. Il est donc essentiel de donner les dimensions, même approximatives. Si, d'une source à une autre, vous trouvez des mesures sensiblement différentes pour une même œuvre, signalez la discordance. Pour un format circulaire, vous donnez le diamètre et, pour les formats rectangulaires ou apparentés, vous donnez **la largeur et la hauteur**, dans l'ordre que vous voulez. Pour un polyptyque, donnez dans la mesure du possible les dimensions de chaque compartiment si les uns sont plus grands que les autres. Mais tant pis si vous ne trouvez pas d'indications chiffrées: elles font parfois défaut pour les décors muraux, pour d'évidentes raisons d'accès. En tout cas, faites attention au vocabulaire: un tableau est comme une porte ou une fenêtre, **on parle de largeur, jamais de longueur**. Demandez-vous ce que pourrait être la longueur d'une porte, et vous comprendrez combien il est absurde de parler, comme je l'entends trop souvent, de la longueur du tableau!

• **La destination originelle.** A leur époque, les images qui nous intéressent, loin d'être des «finalités sans fins», répondaient à des fonctions précises – essentiellement religieuses, secondairement civiques ou profanes. Elles avaient donc à la fois **un commanditaire** (c'est le terme consacré pour désigner la personne ou le groupe qui passe commande au peintre) et **un lieu de destination** (autel dans telle église, local de telle confrérie, salle capitulaire de tel couvent, résidence de tel notable, siège de telle magistrature, palais hébergeant le ou les détenteurs du pouvoir politique dans telle ville, etc.). Certains ateliers de peintres avaient peut-être déjà des tableaux «en stock», disponibles pour la vente, mais il devait s'agir d'images modestes (petites *Vierges à l'Enfant*, par ex.). Les œuvres ambitieuses (grandes dimensions, haute qualité artistique, pigments précieux, prix élevé, etc.) étaient toujours réalisées **sur une commande précise, pour une destination précise, selon des stipulations précises** (forme de l'encadrement, dimensions de l'ensemble, iconographie, etc.). En font foi les nombreux contrats qui ont été conservés. Or, pour toutes sortes de raisons (butin de guerre, fermeture de couvents, dispersion des patrimoines familiaux, apparition du marché de l'art, essor des musées privés ou publics au cours du XIX^{ème} siècle), les œuvres se sont mises à voyager, souvent clandestinement, elles ont parfois même été démembrées, voire découpées. Les divers compartiments d'un polyptyque et parfois les fragments issus d'un seul et unique panneau se trouvent ainsi dispersés dans plusieurs musées ou collections. Sans parler des deux célèbres Mantegna qui proviennent du *Retable de Saint-Zénon* de Vérone, le Musée des Beaux-Arts de Tours possède par exemple un petit *Christ en croix flanqué de la Vierge et de saint Jean l'Évangéliste* qui pourrait provenir d'un polyptyque vénitien tardo-gothique dont tous les autres panneaux sont conservés au Museo Provinciale de Lecce, dans le sud de la Pouille. L'histoire de l'art a par conséquent développé **de savantes recherches «policières»** pour reconstituer les ensembles dispersés ou rattacher les œuvres conservées à des documents d'archives (paiements aux artistes, inventaires successoraux, comptes rendus des tournées des évêques dans les églises de leur diocèse, etc.). Toutefois, l'entreprise est souvent désespérée, en particulier pour un genre comme le petit portrait individuel, qui apparaît précisément à la Renaissance: les peintres apposaient rarement une signature, les destinataires n'éprouvaient nul besoin d'explicitement par une inscription ou par des armoiries l'identité – évidente à leurs yeux – de la personne portraiturée. D'où les innombrables tableaux dont le cartel porte simplement, en guise de titre, un «Portrait d'homme» ou «Portrait de gentilhomme» qui ne nous apporte en fait aucune information exploitable.

L'ignorance de la destination originelle interdit de comprendre des aspects importants de l'œuvre. C'est évident pour le portrait (signification des accessoires, des gestes, de l'expression), mais il en va de même pour tous les registres: dans un tableau d'autel, la provenance de la lumière, le vocabulaire architectural et le réglage de la perspective visaient souvent à un accord (ou à une rupture) avec la chapelle qui l'abritait, le type de public qui y avait accès, etc. Voilà pourquoi, quand la destination originelle des œuvres est connue, il est important de la mentionner, en précisant son degré de certitude ou d'incertitude. Elle apporte une information qui n'est jamais négligeable sur le fonctionnement de l'œuvre, ne serait-ce que sur son appartenance à la sphère privée ou publique. En tout cas, **distinguez radicalement la destination originelle de l'œuvre et son «pedigree»**: les

listes de propriétaires successifs qui encombrant les notices de tant de catalogues n'apportent rien (sinon sur l'histoire du collectionnisme, qui ne nous intéresse pas ici). Elles ne sont utiles pour l'analyse de l'œuvre que dans les rares cas où elles remontent jusqu'à l'époque de sa fabrication.

* * *

Pour la 1^{ère} et la 2^{ème} parties de l'analyse proprement dite, les consignes qui suivent présupposent acquis le (ou les) chapitre(s) correspondant(s) du cours, elles lancent donc juste quelques pistes, mais, pour la 3^{ème} partie, elles tiennent lieu de polycop. Elles sont suivies, lorsque cela m'a paru nécessaire, d'une rubrique «Vocabulaire et orthographe» qui a sans doute une allure très scolaire mais qui ne vise qu'à vous être utile. Voici d'abord **quatre proscriptions** (= interdictions) à respecter scrupuleusement. Elles s'appliquent à l'ensemble de l'analyse.

1) Evitez la récitation du cours: rien de plus ennuyeux ou de plus inutile. Ce qui intéresse l'enseignant, c'est de savoir dans quelle mesure vous arrivez à analyser des œuvres en vous servant des catégories et notions étudiées en cours et de l'expérience acquise au fil des séances de T.-D. Le sens critique vaut infiniment mieux que l'obséquiosité ou le psittacisme (cherchez ces mots dans le dictionnaire si vous n'en connaissez pas le sens)! Il est clair que le plan-type est à **adapter** à chaque cas particulier (par ex., dans certains tableaux du XVIII^{ème} ou du XVIII^{ème} siècles directement ou indirectement issus du *tenebroso* du Caravage, c'est prioritairement l'éclairage qui organise la composition, mais ce cas n'est pas «prévu» dans le plan-type). De même, les notions développées en cours ne sont **pas toujours transposables** telles quelles (par ex., dans le chap. II B, je distingue trois modalités de l'enrochement parce que ce sont les plus fréquentes à la Renaissance, mais vous trouverez chez certains artistes des enrochements qui ne correspondront à aucune de ces trois formes canoniques).

2) Evitez les études fausement comparatives (si c'est une comparaison qui vous est demandée). Consacrer la première moitié de l'exposé à étudier le document A dans l'ordre du plan-type puis faire la même chose pour le document B dans la deuxième moitié et conclure par quelques considérations comparatives hâtives est l'un des plus sûrs moyens de ne pas dépasser 06/20. Si vous travaillez en tandem, prenez le temps de bien vous concerter avec votre «binôme» pour vous mettre d'accord sur les appréciations comparatives que vous formulerez: la note obtenue est toujours commune aux deux étudiant(e)s!

3) Evitez les parcours obligés du regard. Il faut absolument bannir les formules comme «*L'oeil du spectateur est d'abord attiré par..., il se pose en premier lieu sur..., ensuite il remonte vers..., et de là il arrive à...*» parce que ces prétendus parcours visuels ne correspondent en rien au fonctionnement réel de l'oeil. Les recherches sur la «psychologie de la perception» appliquée aux arts visuels (Gombrich, Baxandall et d'autres) montrent que l'oeil voit tout à la fois, que le **balayage** auquel l'oeil procède est si rapide et si subtil qu'il est impossible de le ramener à des objets bien distincts (le pers. au 1^{er} pl., le fond de paysage, etc.). La saisie visuelle demeure **globale** même lorsqu'on regarde de très près en concentrant son attention sur un détail précis: on voit toujours ce qu'il y a autour (et l'oeil ne cesse de bouger). Pensez à la lecture: vous savez que les yeux d'un lecteur un tant soit peu expérimenté ne lisent pas mot après mot, mais plusieurs mots et même plusieurs lignes à la fois, y compris de droite à gauche. La liberté du regard est une des libertés les plus fondamentales de l'être humain: **jamais un artiste ne pourra imposer, du moins au moyen d'une image fixe, un parcours obligatoire ou une temporalité contraignante à notre regard.** En revanche – mais c'est très différent –, certaines zones ou certains objets dans l'image peuvent «frapper l'oeil», «attirer le regard» (mais pas «d'abord»!) par leur taille, par un effet de trompe-l'oeil (notamment de saillie), par un jeu de lignes, une couleur saturée, un contraste d'éclairage, etc.

4) Evitez les interprétations hâtives des accessoires ou détails qui sont peut-être symboliques. Sauf si une signification symbolique du même élément dans un contexte identique ou analogue a déjà été mentionnée en cours ou en T.-D., vous êtes à peu près sûr de vous tromper. Car, pour les plantes et les animaux comme pour les couleurs, il n'existe aucune symbolique transhistorique. Par conséquent, seule une longue enquête permet d'assigner avec certitude telle ou telle symbolique à tel ou tel élément. Il faut en effet en passer par un double travail: documentation sur le **contexte culturel de l'œuvre**, notamment par recours à des textes de tous ordres; constitution d'une **série d'images de l'époque**, dans lesquelles le même élément revient dans un contexte analogue. De plus, se hâter d'interpréter est le plus sûr moyen d'oublier que ce qui s'offre au regard, ce sont d'abord **des configurations plastiques**. Il faut avant tout apprendre à voir ce fonctionnement par configuration, ne serait-ce que parce que ce qui donne éventuellement une portée symbolique à un élément, c'est son **montage** avec d'autres éléments (contiguités, voisinages ou oppositions plastiques). Par ex., dans une *Vierge à l'Enfant* de la Renaissance, la lumière n'est pas forcément «divine», mais on peut penser qu'elle l'est si la V et/ou l'E ont la tête tournée et les yeux levés vers la provenance de l'éclairage. De même, dans un fond de paysage, un arbre dépourvu de feuillage n'a de chance de symboliser le péché ou la mort que s'il coïncide avec le point de fuite d'une «perspective moralisée» (cf. chap. II A) ou s'il y a, à proximité ou symétriquement opposé, un arbre vivant (feuillu). Il en va du symbolisme des **éléments dits «discrets»** (au sens technique, c'ad «isolables», du lat. «discernere», qui veut dire «séparer») comme du fonctionnement sémantique ou narratif de l'ensemble de l'image: **ce sont toujours les relations qui font sens.** Prudence, donc, dans l'usage des «dictionnaires des

symboles»: ils fonctionnent comme les dictionnaires de langue, qui donnent toutes les acceptions possibles d'un mot – seul le contexte permet de trouver le sens que le mot prend dans une phrase donnée. En revanche (mais ce n'est plus du symbolisme à proprement parler), il faut très vite apprendre à reconnaître **les «attributs iconographiques»** des personnages les plus courants: les clés, la barbe et les cheveux grisonnants et bouclés de saint Pierre; la «croix du Précurseur», la peau de bête et la chevelure brune hirsute de saint Jean-Baptiste; le pot à parfum et les longs cheveux blonds dénoués de Marie-Madeleine – étant entendu que ces attributs sont plus ou moins facultatifs, comme d'ailleurs les nimbes (nom masculin!) ou auréoles (nom féminin!).

Première partie

1) Le format: l'exploitation de la «contrainte du format»

Le format – ou plutôt ce que j'appelle **la «contrainte du format»** – consiste dans les dimensions de l'œuvre et surtout dans la forme que suivent ses limites extérieures, définies par des bordures décoratives (peinture murale) ou par un cadre menuisé (en bois, souvent sculpté et peint) ou architecturé (en pierre, souvent traité comme un édifice ou une partie d'édifice en réduction). Nous verrons au début du chap. I pour quelles raisons historiques (liées à la destination originelle dont il a été question dans l'introduction de l'exposé) il est impératif d'**aborder à partir du format la composition des œuvres de la Renaissance**. Par la suite, les artistes jouissent sans doute de plus de liberté mais le format demeure malgré tout une «contrainte» au sens où je l'entends ici.

Selon l'époque, la région et le registre, le format a un statut très différent. Il est soit explicitement imposé par le commanditaire (c'est encore le cas pour certaines commandes officielles au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles en France), soit implicitement imposé par le destinataire (si le peintre travaille pour un marché de l'art – qui existe dès le XVII^{ème} siècle, en Italie et surtout aux Pays-Bas –, les goûts et habitudes de la clientèle sont déterminants, y compris pour le format), soit librement choisi par l'artiste. Mais, quel que soit son statut, le format, une fois qu'il est adopté, s'impose au peintre. L'artiste adapte en effet au format sa composition, ses personnages, ses ressources stylistiques: de toute évidence, il ne peint pas de la même manière selon qu'il dispose d'une panneau rectangulaire de 40 x 30 cm ou d'un mur de 8 x 6 m, éventuellement percé d'ouvertures (répartition des objets figuratifs, nombre et échelle des personnages, description minutieuse ou simplifiée des formes, etc.). En ce sens, **même quand il a été choisi en toute liberté, le format constitue toujours une «contrainte», qu'il s'agit d'«exploiter»**: l'artiste s'efforce d'en tirer parti.

Pour analyser le format dans les exposés, vous devez aborder successivement **trois aspects**.

– **D'abord, dénommez le format.** Indiquez d'emblée qu'il est par ex. *«presque carré»*, ou *«rectangulaire étiré en largeur»*, ou *«rectangulaire étiré en hauteur»*, ou *«rectangulaire étiré en hauteur et couronné en lunette»*, etc. (cf. «Voc.»). Rappelez qu'il est petit, moyen ou grand. Il importe de trouver des désignations aussi précises que possible, quitte à recourir à des formulations un peu longues quand le format est complexe: en tant que format, l'image est très proche de l'architecture (surtout pour les tableaux d'autel). Or, en architecture, dénommer, c'est voir. Assurez-vous que le format sous lequel vous voyez l'œuvre est celui d'origine. Il arrive en effet qu'au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles, où les formats en usage pour la peinture de chevalet sont plus grands qu'auparavant, des collectionneurs aient fait faire des **«agrandissements de goût»** afin d'exposer dans des «galeries» des œuvres de formats homogènes. Ces modifications ultérieures, qui faussent l'effet d'origine, n'ont rien à voir avec les modifications de format intervenues en cours d'exécution: à la Renaissance, on connaît quelques rares cas où, pour des raisons qui nous échappent le plus souvent, l'artiste a fait rajouter quelques planches ou coudre un morceau de toile supplémentaire. Plus prosaïquement, il arrive que les reproductions dans les livres ou sur les sites déforment plus ou moins gravement le format de l'œuvre (par exemple en rognant les côtés pour faire disparaître les ombres portées du cadre dues à l'emploi de projecteurs placés latéralement). Le meilleur moyen pour être à peu près sûr d'avoir le bon format consiste à réunir et à confronter plusieurs reproductions de la même œuvre.

– **Ensuite, cherchez comment le peintre occupe le champ de l'image.** Quand on compare deux œuvres qui s'apparentent par l'iconographie, l'école et l'époque mais qui diffèrent par le format, il est fascinant de voir quelles transformations subit un bagage figuratif donné: les objets s'élargissent ou se rétrécissent, s'allongent ou diminuent, grossissent ou rapetissent, se démultiplient transversalement ou verticalement selon que le format se déploie en largeur ou en hauteur. Pour occuper une grande largeur, le peintre emploiera par ex. des personnages relativement petits, nombreux, clairsemés et peu échelonnés en profondeur, des chevaux de profil, des architectures massives, un paysage plat avec peu de ciel, etc. Pour occuper une grande hauteur, il aura recours à des personnages de grande taille, peu nombreux, serrés, répartis en rangées successives, à des chevaux en raccourci, à des architectures à plusieurs étages, à de longs troncs d'arbre ou à d'autres éléments verticalisants dans le fond de paysage (montagnes, grand ciel). L'artiste peut profiter d'un format en hauteur pour développer de forts effets ascensionnels, très en vogue au XVI^{ème} siècle et à l'époque baroque, et bien adaptés aux thèmes

de la Résurrection, de l'Ascension du Christ ou de l'Assomption de la Vierge (et aux scènes miraculeuses à personnages en lévitation). La «lunette» qui couronne souvent les tableaux d'autel est généralement occupée par des personnages divins (Dieu le Père, des anges, la cour céleste) parce que toute lunette procède du cercle et que le cercle a traditionnellement une symbolique divine (il n'a ni commencement ni fin, et la division de π ne se termine pas). Il en résulte régulièrement une bipartition de l'image (haut divin / bas humain), qui permet d'insister soit sur la domination du divin sur l'humain, soit sur la communication entre les deux.

– **Enfin, relevez les rappels de format et les ruptures de format.** Les rappels du format résident dans les objets dont les formes font écho à celles du format tandis que les ruptures de format résident dans les objets dont les formes contredisent celles du format. Dans un tableau rectangulaire, les rappels des bords latéraux consisteront en formes verticales ou verticalisantes (angle de mur, arbres plus ou moins droits, personnages debout, plis tombant à la verticale, armes tenues à la verticale, etc.), et les rappels des bords supérieur et inférieur consisteront en formes horizontales ou horizontalisantes (rangées de carreaux dans un dallage, lits de pierres ou de briques dans un mur, pieds et têtes situées à la même hauteur, plis horizontaux, avant-bras tendus, strates de nuages, etc.), tandis que les ruptures consisteront en formes obliques (pans d'un toit, lignes de fuite d'une construction perspective, membres plus ou moins fléchis, regards montants ou descendants, etc.), arrondies (têtes des personnages, croupe et ventre d'un cheval, plis incurvés, chemin sinueux, rivière à méandres, feuillages en boules, nuages en chou-fleur, etc.) ou irrégulières (enrochements et montagnes du paysage, etc.). Quand le tableau est de format circulaire, les formes rectilignes (horizontales, verticales et obliques) deviennent des ruptures, tandis que les formes arrondies, même si elles ne sont pas parfaitement régulières, deviennent des rappels, les formes franchement irrégulières demeurant des ruptures. Si le tableau participe à la fois du rectangle (ou du carré) et du cercle, considérez les formes comme des rappels ou des ruptures selon qu'elles se trouvent dans la partie rectangulaire ou dans la partie en arc de cercle.

Faites preuve de **discernement** dans ce repérage (il pourrait souvent se poursuivre indéfiniment): choisissez les formes qui sont ou qui vous paraissent les plus importantes visuellement, et pensez à prendre en considération les lignes virtuelles des regards et des gestes (en particulier des doigts pointés), qui sont essentielles dans le fonctionnement des tableaux mais que vous avez tendance à oublier parce qu'elles ne sont pas matérialisées. Et tirez **des conclusions** de votre repérage: dites si ce sont les rappels ou les ruptures qui prédominent ou si les uns et les autres sont également importants. Tous les cas de figures sont possibles, il n'y a jamais de règle absolue en histoire de l'art: le peintre a pu travailler presque exclusivement en rappels ou en ruptures, ou jouer à égalité des deux. Il faudra voir ce qui en résulte quand vous en serez à l'analyse de la composition et des personnages (effet de stabilité ou de dynamisme, etc.): l'étude du format prépare la suite de l'analyse. C'est seulement en étudiant la façon dont le peintre a tenu compte de la «contrainte du format», qu'on parvient à comprendre l'effet du cadrage et surtout de la composition (par ex, dans un format rectangulaire en largeur, les nombreuses verticales et les quelques horizontales qui, à la périphérie du champ, font respectivement écho aux bords latéraux et au bord inférieur, mettent en valeur par contraste la grande trouée oblique qui organise la composition).

• **Vocabulaire:**

a) Dans l'étude du format, **parlez du «champ de l'image», et bannissez «espace de l'image».** Je sais bien que le vocable «*champ*» vous paraît abstrait mais il faut à tout prix éviter ici «*espace*» pour une raison simple: «*espace*» renvoie inévitablement à une tridimensionalité alors que nous nous intéressons pour le moment à la **planéité**, à l'image en tant que surface plane, à la façon dont le peintre remplit cette surface indépendamment des effets de profondeur qu'il instaure éventuellement. Par ailleurs, quand vous étudiez l'occupation du champ et les rappels ou ruptures de format, dites-vous bien qu'une image a **des «bords», et non des «rebords»**, et évitez les pléonasmes comme «*bord latéral droit*» (ici, «*latéral*» est inutile).

b) Ne dites jamais d'un objet qu'il «occupe les deux tiers du champ de l'image». Pour être en mesure de l'affirmer, il faudrait que vous ayez au préalable calculé non seulement la surface du champ de l'image mais surtout la surface de l'objet, ce qui serait effroyablement difficile à faire quand l'objet en question a des formes compliquées. En revanche, il est parfaitement légitime de dire que tel objet «occupe les deux tiers *de la hauteur* du champ de l'image» ou qu'il «occupe les trois-quarts *de sa largeur*». Il est en effet bien facile de comparer approximativement la hauteur ou la largeur maximale de l'objet à la hauteur ou à la largeur de l'image. Il est dès lors bien facile de procéder à une comparaison avec une autre œuvre: si, dans le tableau A, une tête occupe les 2/3 de la hauteur et la moitié de la largeur tandis que, dans le tableau B, elle occupe les 3/4 de la hauteur et les 2/3 de la largeur, il ne fait pas de doute que la tête occupe une plus grande portion du champ de l'image dans A que dans B (elle a donc toutes les chances d'être cadrée de plus près dans A que dans B).

c) La plupart des images de la Renaissance étant religieuses en Italie comme ailleurs, il faut absolument connaître les termes suivants afin de pouvoir dénommer les formats à étudier:

– Un «**retable**» (ou «*rétable*») désigne un «**tableau d'autel**», quelle qu'en soit la forme. Le vocable anglais «*altarpiece*» a le même sens général. Il en va parfois de même du vocable italien «*pala*» (voir plus bas).

– Un «**polyptyque**» (attention à l'orth.: il y a deux «y»!) est un tableau d'autel compartimenté en un panneau central et des panneaux latéraux, parfois sur plusieurs niveaux. Les panneaux latéraux sont fréquemment

mobiles dans le nord (les «ailes» s'ouvrent et se ferment: cf. le célèbre *Retable de l'Agneau mystique* de Jan Van Eyck à Gand), mais ils sont généralement fixes en Italie. On dit «*diptyque*» et «*triptyque*» (attention à l'orth.: il y a un seul «y» cette fois!) selon que l'ensemble compte deux ou trois panneaux en largeur. Au delà de trois, mieux vaut recourir à des périphrases: «*polyptyque à n panneaux*». Les panneaux de polyptyque sont généralement rectangulaires étirés en hauteur, souvent couronnés d'arcs de formes variées.

– Il y a un certain flottement dans le vocabulaire du tableau d'autel. Le terme «*retable*» s'emploie aussi bien pour un polyptyque que pour un tableau d'autel unitaire, mais le **vocabulaire italien «pala»** («*pale*» au plur.), apparu au Moyen-Âge à Venise et employé dans toute l'Italie à la Renaissance, ne s'applique pas sans difficulté à un polyptyque: en principe, il faut le réserver aux tableaux d'autel unitaires (l'unification du champ de l'image, opérée à Florence *ca* 1430 et à Venise *ca* 1470, est un apport essentiel de la Renaissance italienne). Il m'arrive toutefois, comme à tous les historiens de l'art italien(s), d'employer «*pala*» au sens général de «*tableau d'autel*». Le format le plus fréquent dans la *pala* moderne est rectangulaire étiré en hauteur avec un couronnement en lunette.

– En bas, un tableau d'autel comporte souvent une «*prédelle*», compartimentée ou unitaire, qui a toujours un format rectangulaire très étiré en largeur. La prédelle contient le plus souvent des scènes narratives qui se rattachent iconographiquement à la scène ou aux personnages occupant le registre principal. On reconnaît à son très fort étirement en largeur un panneau de prédelle provenant d'un tableau d'autel perdu ou dispersé.

– En haut, un tableau d'autel comporte souvent un couronnement appelé «*cimaise*», dont le format, très variable, comporte presque toujours des arcs de cercle. Pour désigner ce format, on recourt au vocabulaire architectural («*arc brisé*», «*arc en accolade*», «*arc en anse de panier*», etc.). Si ce format est un demi-cercle, on parle d'une «*lunette*» (le terme a un sens différent en architecture). Dans la *pala* moderne, la lunette forme souvent un champ unitaire avec le rectangle étiré en hauteur du registre principal. Bien entendu, une «*cimaise*» de tableau d'autel n'a rien à voir avec une «*cimaise*» au sens muséographique (= support auquel on accroche les œuvres exposées).

– Les images destinées à la dévotion privée ou domestique avaient souvent, en Toscane, un format circulaire. On parle alors de «*tondo*» au sing., «*tondi*» au plur. (par abréviation de «*rotondo*», qui veut dire «*rond*»).

2) Le cadrage: les effets de proximité ou d'éloignement

Le cadrage concerne les effets de proximité ou d'éloignement des personnages par rapport au spectateur, ainsi que les effets d'accessibilité ou d'inaccessibilité visuelle et spatiale entre les personnages et le spectateur. Ne vous laissez surtout pas influencer par l'expression horriblement technocratique de «cadre de vie»: le cadrage des personnages n'a rien à voir avec ce qui, dans le plan-type, s'appelle «spatialité» ou «indications de lieu»! Ne confondez pas non plus avec les relations entre les personnages, qui sont étudiées dans la deuxième grande partie du plan-type (les personnages sont plus ou moins proches ou éloignés les uns des autres).

Nous verrons en cours (chap. I) que l'effet de cadrage dépend en partie du format (par l'échelle des personnages, qui relève de l'occupation du champ de l'image) et des indications de lieu (étudiées plus loin). Reste que, pour l'essentiel, il se joue dans la partie basse de l'image, dans le **rapport plastique et spatial que les objets et personnages entretiennent avec le bord inférieur**. Concentrez donc votre attention sur cette zone de l'image. Regardez d'abord si les personnages sont ou non **tronqués par le bord inférieur**. S'ils sont tronqués (= coupés), ils sont proches du spectateur, cette proximité augmentant avec l'élévation du niveau auquel le troncage s'effectue (repérez précisément ce niveau: à mi-cuisses, aux hanches, à la taille, à mi-buste, en dessous des épaules, etc.). L'effet est d'usage si courant aujourd'hui (cf. les photos sur les documents d'identité) qu'on risque de ne pas penser à l'analyser. Si les personnages ne sont pas tronqués en bas, regardez **à quelle distance plastique du bord inférieur se trouvent leurs appuis au sol** (= pieds, bas des vêtements). Cette distance plastique correspond – au moins visuellement – à une distance spatiale: les personnages dont les appuis se situent à une faible distance plastique du bord inférieur apparaissent spatialement proches du spectateur, ceux dont les appuis se situent à une plus grande distance plastique du bord inférieur apparaissent spatialement plus éloignés du spectateur. D'un personnage à l'autre, les différences de distance entre les appuis et le bord sont souvent faibles, voire minimes, mais elles sont souvent amplifiées par le jeu des inscriptions plastiques des personnages les uns sur les autres. En tout cas, elles ne sont jamais négligeables: elles contribuent à l'effet de profondeur (étudié avec les «indications de lieu»), permettent de hiérarchiser les personnages (par ex., dans une *Nativité*, l'Enfant est évidemment petit de taille, mais c'est le personnage le plus important en valeur, sa petitesse peut donc – sans que ce soit une règle générale – être compensée par une proximité un peu plus grande du bord inférieur), ou de renforcer l'effet érotique des nus mythologiques (ils se déploient au plus près du regard du spectateur).

Ces effets de proximité ou d'éloignement peuvent être compliqués par des **effets de barrière**: des obstacles (généralement des objets mais parfois aussi des personnages secondaires) s'interposent spatialement entre le bord inférieur et les appuis des personnages importants. Souvent tronqués par le bord inférieur, les

obstacles prennent d'autant plus d'importance qu'ils s'inscrivent plus fortement sur les personnages: ils renvoient ces derniers à une certaine profondeur (effet dit «repoussoir»). A vous de voir si ces barrages sont insistants ou discrets, continus ou discontinus. Ils sont souvent cantonnés (càd rejetés dans les angles): dans la zone médiane, le spectateur a alors un accès visuel direct à la scène édifiante ou au corps désirable. Le cadrage joue ainsi de contrastes internes à l'image (barré, donc éloigné / accessible, donc proche).

Pensez également aux «*troncages narratifs*». Ils sont rapidement mentionnés dans les chap. II A et II B parce qu'ils relèvent des effets de parcourabilité, et donc des indications de lieu, mais ils concernent aussi le cadrage. Le fait que des êtres vivants, isolés ou en groupe, soient tronqués par le bord gauche ou le bord droit de l'image contribue à suggérer qu'ils cheminent, qu'ils vont d'un lieu à un autre (qu'ils arrivent ou s'en vont). Faites bien attention à trois critères:

1) il n'y a de troncage narratif que pour des êtres mobiles: le fait qu'un bord de l'image tronque des feuillages ou une étendue d'eau n'indique évidemment pas que la forêt ou le lac se déplace!;

2) pour qu'un troncage par le bord de l'image indique un déplacement, il faut que le personnage ou l'animal concerné ait une posture de mouvement (marche, course, etc.);

3) sauf exceptions, il n'y a de troncage narratif que sur le bord supérieur (intervention d'un être surnaturel) et sur les bords latéraux: un troncage par le bord inférieur relève des effets de proximité ou d'éloignement par rapport au spectateur, sauf dans le cas particulier où il se combine avec une posture dynamique, comme dans le motif – relativement fréquent au XVI^{ème} siècle – du personnage courant vers le spectateur.

Pensez enfin aux **effets d'«imminence» spatiale**, au sens propre (cf. le verbe latin «*imminere*», qui a pour premier sens «*être suspendu au dessus de*»), essentiellement dans des images situées très en hauteur (en particulier dans les décors plafonnants): un objet ou un personnage menace parfois (illusoirement, bien sûr) de nous tomber matériellement dessus. Ne confondez pas avec l'imminence temporelle, brièvement étudiée dans le chap. III, qui concerne l'action représentée (l'action est sur le point de se dérouler ou de s'achever).

• **Vocabulaire:**

Évitez «*cadrage resserré*». L'expression est trop liée au cinéma ou à la photographie, elle n'est donc guère pertinente pour les images antérieures à ca 1850, à plus forte raison pour celles des débuts de l'époque moderne! De même, évitez «*surgissement*», qui n'a pas de sens bien défini. En revanche, on trouve bel et bien des effets illusionnistes de «*saillie*», à condition qu'on donne au terme un sens précis. Il y a «*saillie*» quand un objet ou un personnage donne l'impression de déborder dans l'espace du spectateur, mais, pour que l'image produise un effet de cet ordre, il faut que l'artiste ait mis en place un dispositif bien particulier, qui est étudié de façon précise dans le chap. I.

3) La composition: l'organisation globale de l'image

Les historiens de l'art et les amateurs **confondent souvent composition et spatialité** mais je suis convaincu qu'on gagne à les distinguer. C'est pour cela que je vous demande de commencer par la contrainte du format: quand on s'interroge sur la façon dont le peintre a occupé le champ de l'image, on est sur la bonne voie pour aborder la composition parce qu'on raisonne en termes de planéité. Pour «voir» la composition, il faut en effet s'efforcer de **voir «à plat», et non en profondeur**. Il faut procéder plastiquement, et non spatialement. La composition (ce vocable a d'ailleurs une histoire, dont les débuts sont rapidement évoqués dans le chap. III, avec la «*compositio*» d'Alberti) a trait à l'organisation du champ de l'image, et non à l'organisation de son espace, elle relève de la surface, et non des effets de profondeur.

Fixez-vous, pour commencer, deux règles négatives. La première est de **ne jamais analyser la composition en «plans» successifs** («*Au 1er plan, on voit...; au 2ème plan, on trouve...*», etc). Je sais que vous êtes spontanément enclins à décomposer des «plans», mais ce n'est pas la bonne méthode, du moins pour les débuts de l'époque moderne. D'abord parce que tout comptage de plans renvoie à une profondeur, donc aux indications de lieu, et non à la composition, qui, elle, relève de la surface, du «plan de l'image» (ou «plan de la représentation»). Ensuite parce que, à ma connaissance, l'approche en termes de plans successifs n'est attestée dans aucun texte du XV^{ème} ou du XVI^{ème} siècle. La deuxième règle négative est d'**éviter absolument le baratin pseudo-esthétique**: évoquer la «*fluidité*», l'«*équilibre*» ou l'«*harmonie*» de la composition, c'est parler pour ne rien dire.

Après cette double exclusion, deux conseils positifs. Demandez-vous d'abord **comment les formes se répartissent dans le champ de l'image**. Y a-t-il des zones densément occupées et des zones vides ou faiblement remplies, et où se situent les unes et les autres? Faites de même pour les zones claires et les zones sombres, les zones riches en couleurs variées et les zones pauvres en couleurs, etc. Ensuite, mais ensuite seulement, posez-vous la question de **l'éventuelle organisation géométrique de l'ensemble**, étant entendu que nous ne nous intéresserons jamais aux prétendues «géométries secrètes» des artistes (nombre d'or, etc.: à supposer que les

peintres s'en soient servis – ce qui est déjà très improbable –, ça ne se voit pas dans le produit fini, or ce qui se voit est déjà suffisamment riche à analyser).

Avant de rechercher des structures triangulaires, pyramidantes ou circulaires, **rapportez la géométrie au format**. Demandez-vous, dans le cas de formats rectangulaires ou carrés, si le peintre a tenu compte du **centre géométrique** de l'image et exploité une de ses **diagonales**, voire les deux, ou, dans le cas d'un format circulaire ou en lunette, s'il a exploité un ou plusieurs diamètres ou rayons. Les peintres placent volontiers au centre géométrique ou à proximité de ce centre un objet important ou une relation importante (échange de regards, gestes que s'adressent deux personnages, etc.). De même, ils exploitent fréquemment – en partie ou en totalité – une diagonale en faisant par ex. s'y succéder en continu l'arête d'un meuble, un buste incliné, un bras tendu, un regard levé ou baissé, un pan de rideau, etc. Comparez à l'autre diagonale: est-elle exploitée elle aussi, l'est-elle de façon aussi insistante ou plus discrète? Pensez qu'une diagonale déjà exploitée en elle-même peut encore être mise en valeur par une oblique qui lui est parallèle.

La géométrie rapportée au format concerne également les effets de symétrie droite/gauche et les effets de hiérarchie bas/haut. La symétrie est fréquente dans les images de la Renaissance mais, plus que d'une symétrie parfaite, il s'agit très souvent d'une **symétrie d'ensemble affectée de légères variations de détail**. Par ex., les indications de lieu comportent souvent des formes architecturales qui se répondent exactement à droite et à gauche mais certains éléments sont en pleine lumière à droite tandis que leurs correspondants à gauche sont ombrés. De même, les personnages se répartissent en nombre égal et à des emplacements identiques de part et d'autre de l'axe vertical médian, mais au jeune homme blond situé à l'extrême gauche répond une jeune femme blonde à l'extrême droite, ou au bras droit replié sur la poitrine du 2ème personnage à partir de la gauche correspond, dans le 2ème à partir de la droite, un bras gauche tendu, etc. Ces effets de **variété dans la symétrie** sont faciles à analyser (types de personnages, postures, couleurs des vêtements, etc.). Mais ne forcez pas sur la symétrie: elle peut être très approximative. Il arrive aussi que la composition soit franchement asymétrique (par ex., dans un format rectangulaire, tous les personnages se regroupent en dessous de l'une des diagonales, le reste du champ demeurant à peu près vide).

Les **effets de hiérarchie** avaient souvent une importance plus grande que nous ne sommes enclins à le croire aujourd'hui (à la Renaissance comme au Moyen-Age, tout est hiérarchisé dans la pensée et dans la vie sociale: les hommes ne sont évidemment pas égaux en droits entre eux!). J'ai déjà mentionné la distinction divin/humain ou céleste/terrestre à propos du format. Si une opposition de ce genre apparaît, détaillez-la dans l'étude de la composition. Des hiérarchies plus subtiles existent, notamment entre personnages appartenant au registre «terrestre». Il faut par ex. tenir compte des **niveaux des têtes**: étant donné la fréquence de la disposition **isocéphalique** (cf. «Voc.»), un personnage dont la tête arrive plus haut que celles des autres a de fortes chances d'être plus important (en sainteté, en dignité sociale, en pouvoir, etc.), surtout si la dénivellation est renforcée par le jeu des inscriptions plastiques des personnages sur les lieux (cf. l'étude des rapports entre les personnages et les lieux).

Après avoir étudié la géométrie rapportée au format, mais seulement après, vous pouvez vous poser la question d'une **construction géométrique** relativement indépendante du format: l'image s'organise-t-elle en un triangle (au sommet parfois tronqué), une forme circulaire ou ovoïde, etc.? A vrai dire, de telles constructions se rapportent encore au format (un effet pyramidant sera plus ou moins insistant selon la hauteur disponible, ou ressortira par contraste avec un format circulaire, etc.). L'expérience montre que **vous avez tendance à forcer sur la géométrie**. Or, on ne rend pas compte d'une *Madone* de Raphaël en la transformant en une toile abstraite de Kandinsky. Veillez donc à **repérer aussi bien ce qui obéit à la construction géométrique que ce qui s'en affranchit**. Par ex., signalez que la base du triangle est rognée (par un drapé retombant en arrondi) ou prolongée (par un pied qui dépasse ou un pan de tissu qui s'étale au sol); qu'un de ses côtés est régulier tandis que l'autre est bosselé; que l'un est matérialisé en continu tandis que l'autre l'est par intermittence; que l'un est dynamique (= structuré par des gestes et des regards) tandis que l'autre est inerte (= constitué seulement par des drapés); que son sommet, loin de constituer une pointe nette, est arrondi ou dédoublé (une ou deux têtes); qu'à l'intérieur, tel geste, regard ou drapé vient contredire par une oblique la régularité de l'ensemble, etc. Pensez aussi que la composition peut n'être que partiellement géométrique: par ex., seuls les têtes et les regards forment un triangle, les corps et les appuis au sol ne constituant aucune figure régulière (il se peut aussi que les pieds se disposent en un arc de cercle tandis que les têtes forment une isocéphalie). Pensez également qu'une composition peut consister exclusivement en courbes et contre-courbes (vous vous en serez aperçu en cherchant les rappels et ruptures du format) sans répondre à une figure géométrique identifiable. Pensez enfin qu'il existe **quantité de compositions qui ne répondent à aucune construction géométrique**: compositions en frise (évoquant le bas-relief antique), en trouée oblique, en effet tourbillonnant, etc.

A vrai dire, la composition d'un tableau procède avant tout de **la dynamique proprement iconique que les personnages instaurent par leurs différents fléchages** (orientations, gestes, regards, pans de drapés agités, etc.). Le plus souvent, cette dynamique n'a rien de géométrique: elle est beaucoup plus subtile. Nous l'étudierons dans la sous-partie consacrée aux personnages.

• Vocabulaire:

a) Désignez **la gauche et la droite du tableau** par rapport au spectateur. Le côté droit du tableau est celui qui est à votre droite quand vous le regardez. Nous verrons plus loin que la désignation de la gauche et de la droite se complique pour les personnages.

b) Ne parlez jamais d'«**axe**» sans plus de précision. Il s'agit soit d'un «*axe de symétrie*», qui peut être vertical ou horizontal (dans n'importe quel format), soit de l'«*axe vertical médian*» ou de l'«*axe horizontal médian*» (dans un format carré ou rectangulaire). Ne dites pas «**centre**» tout court. Il s'agit soit du «*centre géométrique*», soit du «*centre d'intérêt*» (les deux ne se recouvrent pas nécessairement, ils n'ont par ailleurs rien à voir avec ce qu'on appelle le «*point de fuite*», étudié dans le chap. II A). De même, il n'y a pas de «**milieu**»: il faut toujours préciser «*milieu du bord inférieur*», ou «*milieu de la hauteur*», etc. Et si vous confondez «centre» et «milieu», il est urgentissime de soigner la précision votre vocabulaire!

c) N'employez pas «**diagonale**» au sens d'«**oblique**», même si la confusion est aujourd'hui courante. «*Diagonal(e)*» a un sens précis: une diagonale joint les sommets opposés d'un carré, d'un rectangle ou d'un polygone. «*Oblique*» a un sens vague: est oblique toute ligne qui n'est ni horizontale ni verticale. Et prudence pour déterminer dans quel sens penchent les obliques ou les diagonales: sont-elles montantes ou descendantes? La réponse dépend des objets et des formes. S'il s'agit des membres ou du regard d'un personnage, tenez compte du mouvement d'ensemble qu'accomplit ce personnage, de la direction que prennent ses gestes (par ex., un bras brandissant une arme). En tout cas, évitez les formulations à la fois pléonastiques et dépourvues de sens, du genre «une oblique inclinée vers le bas». Il faut dire «une oblique descendant de droite à gauche» (ou l'inverse).

d) Ne dites pas «**inclination**» à la place de «**inclinaison**». Je sais bien que la différenciation sémantique entre les deux vocables est pour le moins arbitraire, pour ne pas dire absurde, mais la règle est que, pour parler d'une forme inclinée, il faut employer «*inclinaison*»: en principe, «*inclination*» désigne exclusivement un penchant pour, une attirance vers (cf. «*être enclin à*»).

e) On appelle «**isocéphalie**» un alignement horizontal de têtes, généralement serrées les une contre les autres au point de former une bande à peu près continue (du grec «*isos*», égal, et «*képhalè*», tête).

Deuxième partie

1) La spatialité: les indications de lieu et les rapports des personnages aux lieux

A) Les indications de lieu

Les historiens de l'art emploient couramment «**décor**» pour parler des lieux ou de l'espace mais, à mon avis, cet usage est à **rejeter** pour la bonne raison que les lieux de peinture sont bien loin de constituer des décors au sens de simples enjolivements. On n'en voudra pour preuve que l'importance que les peintres florentins de la première Renaissance et leur contemporain, l'humaniste Leon Battista Alberti, accordent à la **perspective géométrique** grâce à laquelle les effets de profondeur acquièrent une cohérence mathématique qui ne s'était jamais vue jusque là. Je ne parle donc jamais de «*décor*», mais toujours de «**lieux**» ou, à la rigueur, d'«*espace*», de «*spatialité*». «*Lieu*» («*locus*» en lat., «*luogo*» en it.) est le terme le plus pertinent parce qu'il renvoie à une notion de l'époque, c'est même la seule dont la philosophie et la physique disposent alors pour penser ce que nous appelons l'«*espace*», comme nous le verrons dans le chap. II A.

Nous avons vu qu'il importe de bien distinguer spatialité et composition: la composition relève exclusivement de la planéité de l'image tandis que la spatialité a trait par définition aux **effets de profondeur**. Nous verrons toutefois, dans l'étude des rapports des personnages aux lieux, qu'il faut à nouveau tenir compte de la planéité de l'image pour bien comprendre le fonctionnement de l'effet de profondeur. C'est peut-être paradoxal mais c'est inhérent à l'image moderne: elle suggère la tridimensionalité par les moyens de la bidimensionalité – cette **tension entre surface et profondeur** constitue certainement l'une de ses principales ressources expressives.

Selon les œuvres à étudier, vous vous référerez au chap. II A ou au chap. II B – ou aux deux à la fois. Pour les **lieux architecturés**, vous devez décrire brièvement les bâtisses, identifier précisément le vocabulaire architectural et (sauf indication contraire) analyser la construction perspective. Pour cela, il faut maîtriser le **lexique** spécialisé: par ex., évitez de confondre «*colonne*», «*pilier*» et «*pilastre*» (le cours d'initiation à l'architecture moderne vous sera directement utile pour la peinture, mais il est programmé au 2nd semestre!). **Ne rabattez jamais sur la réalité les architectures de peinture**: elles sont souvent fantaisistes (effet décoratif, goût du «merveilleux», etc.) ou répondent à des conventions proprement iconiques (muret de présentation, mur de fond, «boîte» scénique, etc.). En peinture, une ouverture ou une baie sont rarement une porte ou une fenêtre: dépourvues d'huissieries, elles servent d'abord, comme les murs et murets, à différencier des lieux (par ex., intérieur/extérieur) et à assurer leur parcourabilité (les personnages pourraient entrer et sortir, aller et venir). Sauf indication contraire, **l'analyse de la construction perspective** doit être détaillée. Ne vous contentez pas

d'indiquer où se situent la ligne d'horizon et le point de fuite: il faut justifier leurs emplacements par une analyse minutieuse, procédant à un repérage étape par étape (c'est souvent un exercice de ce type qui est proposé à l'examen sanctionnant l'EC 3 à la fin du semestre).

Pour les «lieux extra-urbains», les fonds de paysage et les paysages à proprement parler, vous devez repérer, parmi toutes les conventions figuratives étudiées en cours, celles que le peintre a employées et surtout étudier la façon dont il les a mises en œuvre: elles sont souvent méconnaissables (c'est précisément leur dissimulation qui fait émerger le véritable paysage). Pensez en particulier au «montage en plateau», étudié en cours, dont les métamorphoses sont à l'origine des topographies qui nous paraissent aller de soi dans tant de paysages. Si les lieux sont mixtes (en partie architecturés, en partie paysagers), il faut étudier les deux composantes, selon les problématiques propres à chacune.

Quelle que soit la nature des lieux, interrogez-vous sur les effets d'ampleur ou de restriction spatiale: les architectures et les enrochements passent-ils hors champ sur les côtés et en haut ou laissent-ils voir un peu ou beaucoup de ciel ou de fond? à quelle échelle les lieux sont-ils par rapport aux personnages? les sols sont-ils largement visibles, nus, continus, ou sont-ils en grande partie dissimulés par des accessoires et comparses, recoupés par des obstacles et diaphragmes divers (emmarchements, seuils, enrochements, buissons, palissades, etc.)? Pensez également aux effets d'intimité, de clôture, voire de brouillage, qui contribuent à mettre en valeur la sensualité du nu dans les scènes mythologiques: les peintres instaurent un effet «alcôve» en restreignant ou en supprimant la profondeur derrière les personnages (rejet de la perspective géométrique, occultation des retombées des murs au sol, bosquet touffu propice aux ébats amoureux, nuées cotonneuses à effet sofa, etc.).

B) Les rapports des personnages aux lieux: inscriptions spatiales et inscriptions plastiques

Pour analyser les rapports des personnages aux lieux, il faut tenir compte conjointement de l'effet de profondeur et de l'effet de surface. Le vocabulaire est ici capital: il faut bien comprendre une fois pour toutes la différence – à vrai dire très simple – entre ce que j'appelle les «inscriptions spatiales», qui renvoient à une perception en profondeur (préposition «dans»), et ce que j'appelle les «inscriptions plastiques», qui renvoient à une perception en surface (préposition «sur»). Prenons comme exemple un personnage – qui pourrait être la Vierge de l'Annonciation – situé dans un espace tridimensionnel constitué d'une architecture (intérieur dallé percé d'une baie) et d'un fond de paysage visible par cette baie (montagnes, ciel). Pour désigner l'effet de profondeur, je dirai: «Le personnage s'inscrit spatialement dans l'intérieur architecturé, lequel se situe en avant du paysage». Pour désigner l'effet de surface, je dirai: «Les pieds du personnage et le bas de ses jambes s'inscrivent plastiquement sur le dallage, le haut de ses jambes, son buste, son bras gauche et une partie de son bras droit s'inscrivent plastiquement sur le mur du fond, son avant-bras droit s'inscrit plastiquement sur la baie et sur les montagnes, et sa tête s'inscrit plastiquement en totalité sur le ciel». Ne vous laissez pas arrêter par les difficultés langagières: on ne peut pas dire «Les pieds du personnage s'inscrivent spatialement dans le dallage», on est obligé de dire «sur», mais il s'agit incontestablement d'une inscription spatiale (le personnage est dans le lieu dont le sol est dallé). Quels que soient les problèmes de vocabulaire, les inscriptions plastiques diffèrent radicalement des inscriptions spatiales (elles sont généralement plus nombreuses): dans la tridimensionalité, le personnage est évidemment dans un seul lieu (celui qu'il occupe, par définition), tandis que, à plat, il déborde sur plusieurs lieux, dans lesquels il ne se trouve évidemment pas.

Enfantin à repérer, le jeu entre les inscriptions spatiales et les inscriptions plastiques est en fait déterminant pour la «narrativisation» de l'espace et pour l'effet de sens de l'image. Spatialement, un personnage est au maximum dans deux lieux à la fois, quand il change de lieu (dans l'ex. que je viens de prendre, ce sera l'archange Gabriel, figuré en train d'entrer dans la maison de Marie: il est encore en partie dans le paysage et déjà en partie dans l'intérieur), tandis que, plastiquement, il s'inscrit souvent sur plus de deux lieux. Il en résulte à la fois des décalages plastiques et des continuités plastiques.

Les décalages plastiques consistent en franchissements plastiques de limites. Dans mon ex., une partie du bras droit de la Vierge franchit la limite entre le mur et la baie, son cou franchit la limite entre le paysage et le ciel. Or, même légers, les décalages plastiques des personnages par rapport aux lieux suggèrent toujours que l'espace est parcourable (cf. chap II A, sur la distinction fondamentale entre image mnémonique et image narrative): ils indiquent que les personnages pourraient changer de lieu, même quand leurs postures sont parfaitement statiques (la Vierge est parfois agitée dans l'Annonciation, mais elle ne bouge pas au sens où elle ne change pas de lieu).

Les continuités plastiques consistent en superpositions plastiques plus ou moins rigoureuses entre des objets spatialement éloignés les uns des autres. Ce sont souvent elles qui donnent un sens symbolique à des éléments «discrets» (cf. les montages mentionnés plus haut comme garants du symbolisme des détails). Par ex., si, dans une Nativité, l'arête d'un pan de mur et la découpe d'un buisson instaurent une continuité plastique entre la tête de l'Enfant et un minuscule clocher censé être très loin dans le fond de paysage, cette continuité plastique est porteuse de sens (elle symbolise l'avènement de l'Eglise, succédant à la Synagogue). Mais, dans un autre tableau, il est fort possible qu'un clocher ne soit qu'un élément «décoratif», parmi d'autres, du fond de paysage.

• **Vocabulaire et orthographe:**

a) «Spatial» et «spatialité» prennent un «t» alors que «spacieux» prend un «c», ne cherchez pas à savoir pourquoi. Attention à «tridimensionnel», qui prend deux «n», alors que «tridimensionalité» n'en prend qu'un. «Tridimensionnel» et «tridimensionalité» renvoient aux effets de profondeur quels qu'ils soient (perspectifs ou non).

b) **N'analysez pas la spatialité en plans successifs.** La notion de plan n'est pas plus pertinente pour les lieux qu'elle ne l'est pour la composition. D'abord parce qu'à ma connaissance, dans les écrits de la Renaissance sur l'art, il n'est jamais question de «plans» au sens où nous l'entendons: dans ces textes, l'espace est perçu, de même que le volume, en termes de profondeur ou de relief, jamais de tranches, de strates. Ensuite, parce qu'on risque toujours de mal compter les plans: l'expérience montre que vous considérez facilement comme étant «*au premier plan*» un objet ou un personnage qui, si on regarde bien les effets de cadrage (obstacles interposés, bande de sol précédant les appuis des personnages, etc.), est déjà en fait au troisième ou au quatrième plan. Pour les lieux extra-urbains, il est certainement beaucoup plus fécond de débusquer un «montage en plateau» (cf. chap. II B) que de compter des plans: un **montage en plateau** renvoie à la **perception concrète de la topographie par un spectateur mobile** (il fait intervenir l'opposition entre zones battues du regard et zones défilées: en fonction des déplacements du spectateur, les zones qu'il battait du regard se défilent, et les zones précédemment défilées se révèlent), tandis que des plans successifs imposent une grille géométrique abstraite et verticale à ce qui est d'abord une affaire de sols globalement horizontaux même s'ils sont plus ou moins dénivelés. Tout au plus peut-on se servir d'«*avant-plan*» (pour désigner la zone jouxtant le bord inférieur de l'image, celle où se jouent les effets de cadrage), et d'«*arrière-plan*» (pour désigner la zone du lointain, généralement un fond de paysage).

c) **Ne confondez pas «perspective» et «profondeur»**, même si la confusion est fréquente chez les historiens de l'art. «*Perspective*» a deux sens, aussi précis l'un que l'autre mais très différents. On les distingue en accolant toujours un adjectif au nom: la «*perspective géométrique*» (ou «*linéaire*») régit les lieux architecturés, elle est longuement étudiée dans le chap. II A; la «*perspective atmosphérique*» (ou «*aérienne*») s'applique seulement aux lointains, qu'ils soient architecturés ou paysagers, elle est rapidement abordée dans le chap. II B. Au contraire, «*profondeur*» est très général: le terme s'applique à toute suggestion de tridimensionalité, à toute spatialité. Nous verrons en cours que **la profondeur des lieux architecturés est radicalement différente de la profondeur des lieux non architecturés**: la première répond à une rigueur mathématique (c'est précisément cette rigueur que la «perspective géométrique» lui apporte au moyen d'une «construction perspective»), tandis que la seconde est presque toujours purement empirique.

2) Les personnages: le traitement des corps et les relations entre les personnages

Même si elle vient relativement tard dans le plan-type, l'étude de ce que j'appelle les personnages, constitue **la partie la plus importante** de toute l'analyse. C'est logique: en un sens large, la peinture moderne est «humaniste». Du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècles, et encore au XIX^{ème}, la tâche du peintre (et du sculpteur) est d'abord de figurer le corps masculin ou féminin.

Je parle de «*personnages*» plutôt que de «*figures*» parce que «*figure*» est à la fois ambigu et trop riche. «*Figure*» désigne en effet aussi bien le visage que la totalité du personnage. Le mot condense en outre des acceptions très diverses en rhétorique, en psychanalyse, en sémiotique, etc. Par ailleurs, comme il est important de bien distinguer les personnages principaux des personnages secondaires, j'emploie par commodité «**protagonistes**» et «**comparses**». Bien entendu, il faut affranchir les deux termes de leur appartenance originelle au vocabulaire du théâtre. «Protagoniste» désigne donc simplement un personnage important, et «comparses» un personnage secondaire.

a) Le traitement des corps

Analysez successivement le traitement de l'anatomie et les postures. A vrai dire, l'étude de l'anatomie amène à aborder par anticipation **certaines aspects du «style»**, réservé en principe à la troisième grande partie (le plan-type ne fournit qu'une armature, vous devez toujours l'adapter). Il faut en effet tenir compte du modelé, qui donne le volume (s'il n'y a pas de volume, la question de l'anatomie ne se pose guère), des effets de texture (pour les carnations), et de la minutie descriptive (pour le traitement plus ou moins détaillé des mèches de cheveux, des traits du visage, du jeu des muscles, des plis des vêtements, etc.). S'il s'agit d'un nu féminin plus ou moins sensuel, pensez à observer les couleurs et les textures qui l'environnent: la clarté et la douceur de la peau sont souvent suggérées ou accentuées par des contrastes de tous ordres avec les objets avoisinants (couleurs sombres, textures rugueuses, etc.).

Demandez-vous si les corps sont **anatomiquement articulés**. La question appelle une réponse nuancée (l'articulation anatomique peut être sommaire ou poussée) et parfois différenciée (par ex., les bras et les jambes

peuvent être clairement articulés sans que le torse et le ventre le soient – c’est souvent le cas dans les Madones, pour d’évidentes raisons de décence). Ne formulez **jamais en termes réalistes** les conclusions que vous tirez de vos analyses. L’articulation anatomique est en effet une question d’effet visuel, de **vraisemblance**, non de conformité à une hypothétique «vérité» de l’anatomie – d’autant que le XVI^{ème} siècle s’intéresse en priorité au «beau idéal», obtenu soit par synthèse de beautés partielles tirées de l’observation, soit par recours délibéré au fantastique et à l’irréel! Soyez prudents pour les canons de proportions: ils ne seront guère abordés en cours, ne serait-ce que parce que c’est une question difficile, les flexions et raccourcis perturbant les rapports de proportion. Si vous voulez compter combien de têtes sont contenues dans la hauteur totale, il faut que le personnage soit debout et se tienne bien droit.

Tous les corps n’étant pas nus, l’analyse de l’articulation anatomique implique un **examen des habits**, cuirasses et autres accessoires qui les couvrent et les parent. Demandez-vous si les personnages sont habillés de **vêtements** (plus ou moins contemporains ou imaginaires) ou de **drapés** (plus ou moins à l’antique ou fantastiques). Les accessoires contribuent souvent à amplifier la volumétrie des personnages (hampe d’une arme tenue à distance du corps dans une «posture avantageuse»; cape flottant ou retombant loin du dos, drapés tourbillonnants, etc.). Regardez comment sont traités les plis: sont-ils fins ou gros, serrés ou espacés, rectilignes ou curvilignes, réguliers ou complexes, logiques ou arbitraires, etc.? Surtout, cherchez si on devine les diverses parties des membres et leurs flexions sous les vêtements et les drapés.

Après l’anatomie, **les postures**. Ne vous contentez jamais de les décrire: vos observations doivent toujours déboucher sur des conclusions (effets plastiques, narratifs, expressifs, etc.). Nous étudierons en cours (chap. III) quelques postures fréquentes à la Renaissance: la «nymphé» chère au Quattrocento, le «*contrapposto*» qui se généralise en peinture *ca* 1500 et – si j’en ai le temps – la «figure serpentine» qui caractérise le Maniérisme. Quand vous rencontrez l’une ou l’autre de ces postures typiques, demandez-vous comment elles sont traitées. Par ex., avez-vous affaire à un *contrapposto* complet ou incomplet, insistant ou discret, énergique ou sensuel? Nous étudierons également – s’il nous en reste le temps – quelques **gestes codés**: selon que les codes gestuels ont changé ou non, ils nous surprennent (bienvenue, comput digital, désespoir, etc.) ou nous paraissent aller de soi (prière, posture déictique, par ex.). Apprenez à les reconnaître et demandez-vous quel emploi en est fait (discret ou emphatique, etc.).

Posez-vous également **la question du statisme ou du dynamisme des postures**. La question est double. Elle s’entend d’abord au sens d’un changement de lieu (certains personnages se déplacent tandis que d’autres restent au même endroit), ensuite au sens d’une gesticulation plus ou moins énergique. Par conséquent, ne vous laissez pas piéger par le langage. Un personnage peut être à la fois dynamique (il se déplace) et peu ou pas dynamique, voire complètement statique (ses gestes sont peu insistants, si ce n’est inexistant). L’image traditionnelle de la Résurrection du Christ ou de l’Assomption de la Vierge est celle d’un personnage qui quitte la terre pour les cieux sans faire le moindre effort. Inversement, un personnage statique (au sens où il ne change pas de lieu) peut être très dynamique (au sens où il gesticule avec vivacité). Il est fréquent que les nus féminins, debout ou couchés, soient alanguis: **l’alanguissement**, qui signale et souligne la sensualité, ressort souvent par contraste avec la posture dynamique de tel ou tel comparse. Bien entendu, de telles appréciations ne peuvent guère être que comparatives: d’un personnage à l’autre dans un même tableau, ou d’un tableau à un autre.

Tenez toujours compte des **fléchages** que les accessoires et les membres instaurent dans chaque personnage. Qu’ils soient tendus ou fléchis, au repos ou en action, un bras ou une jambe – mais aussi un coude, un genou, une orientation de la tête ou du regard, voire un pan de vêtement – ne déterminent pas seulement des lignes, des volumes, des couleurs ou des formes: ils pointent **des directions**, instaurent **des élans** (plus ou moins marqués, plus ou moins dynamiques). C’est là une des ressources majeures de la peinture moderne (que les images mobiles d’aujourd’hui risquent de nous faire oublier). La peinture moderne privilégie en effet, selon une progression qui est retracée à grands traits dans le cours, le corps humain comme outil plastique prioritaire.

• Vocabulaire

a) Evitez les métaphores empruntées au théâtre: il est très difficile de s’assurer de leur pertinence historique. Les rapports entre le théâtre et l’image sont attestés dès le Moyen-Age, mais ils sont très complexes (étant entendu que le théâtre tel que nous le connaissons, dit «théâtre à l’italienne», n’existe que depuis la fin du XVI^{ème} siècle). Il n’en est presque jamais question en cours de L 1 (sinon fugitivement, dans l’UE 4, à propos des architectures dites «scénographiques» de Raphaël dans la fresque de l’*Incendie du Bourg* au Vatican). Il n’y a pas grand profit à qualifier de «*théâtrale*» la posture d’un personnage de peinture du XVI^{ème} siècle parce que nous ne savons pratiquement pas comment les «acteurs» (qui n’étaient généralement pas des professionnels) jouaient à l’époque. Quand une posture vous paraît théâtrale, dites-vous que votre impression est métaphorique et anachronique: elle ne permet pas d’expliquer en quoi telle ou telle posture est visuellement impressionnante.

b) Bannissez absolument les qualificatifs «naturel» et «figé». Ils sont en effet anachroniques: nous les entendons inévitablement à partir de codes de comportement actuels ou de pratiques artistiques récentes (photographie, cinéma, vidéo, etc.). Une posture (comme d’ailleurs une composition ou un groupement) ne peut pas être «*naturelle*» en peinture: par définition, il s’agit d’un produit de l’art, d’un «artefact» (en un sens dérivé du mot). De plus, l’«*imitation de la nature*» à laquelle se réfèrent les traités de la Renaissance sur l’art, et le

«naturel» prôné par la théorie artistique des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles français, ne correspondent pas du tout à ce que nous entendons aujourd'hui par «nature» et «naturel». De même, une posture (ainsi qu'une composition ou un groupement) est nécessairement «figée» en peinture: il s'agit, par définition, d'une image fixe, à la différence du cinéma ou de la vidéo (et peut-être de la photographie). Par conséquent, dire «figé» est à la fois impropre et inutile. Il sera beaucoup plus pertinent d'opposer «statique» à «dynamique» (dans la double acception que j'ai explicitée plus haut).

b) Les relations entre les personnages

Les groupements ont déjà été en partie abordés dans l'étude de la composition. Ils sont assez faciles à analyser: disposition serrée ou espacée des individus, distribution en groupes, répartition en profondeur selon plusieurs rangées plus ou moins régulières, orientation des individus et des groupes les uns par rapport aux autres, hiérarchie des rôles (protagonistes et comparses, actifs et spectateurs, dignitaires et escorte, etc.). **Les relations** proprement dites entre les personnages sont souvent plus complexes: ce sont les actions qu'ils accomplissent les uns envers les autres, les gestes qu'ils se font, les regards qu'ils s'adressent, les affects qu'ils déclenchent les uns chez les autres, les contacts qui s'établissent entre eux, etc.

Pour comprendre le fonctionnement des **contacts entre les personnages**, il est indispensable de procéder comme quand on étudie les rapports des personnages aux lieux: il faut prendre en considération à la fois la tridimensionalité de l'image et sa planéité. Les contacts entre les personnages sont en effet de deux ordres: certains sont **physiques**, d'autres purement **plastiques**. On a donc bien affaire à une distinction du même ordre qu'entre les inscriptions spatiales et les inscriptions plastiques précédemment étudiées. Le vocabulaire change toutefois un peu: comme il s'agit désormais du plein des corps et non du vide des lieux, **on gardera «plastique» mais on dira «physique» et non plus «spatial»**. Il est important d'étudier les contacts parce qu'ils abondent, tant dans le registre religieux que dans les registres profanes: *Vierge à l'Enfant*, *Adoration des Mages* (le vieux Mage dépose souvent un baiser sur le pied de l'Enfant), *Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine* (il lui dit «*Noli me tangere*», c'ad «*Ne me touche pas*» en latin, d'où le titre traditionnellement donné à cette scène), *Incrédulité de saint Thomas* (doigt dans la plaie au côté), scènes amoureuses tirées de la mythologie, etc. En règle générale, il est aisé de déterminer si un contact est physique ou plastique. Par ex., dans une *Vierge à l'Enfant*, regardez si l'Enfant s'inscrit plastiquement sur sa mère en totalité ou en partie seulement, puis demandez-vous si cette inscription plastique correspond partout à un contact physique et si celui-ci est direct (de peau à peau) ou indirect (médiatisé par des tissus). Il y a parfois un intervalle entre le corps de l'Enfant et le buste de la Vierge (une ombre portée ou le jeu des plis nous donneront peut-être des indications à ce sujet) mais la Vierge a le plus souvent avec l'Enfant des contacts physiques qui peuvent être discrets (une main soutenant les fesses, l'autre maintenant le bas des jambes) ou insistants (deux bras barrant le buste). A partir d'un thème rebattu, les peintres parviennent ainsi à décliner des messages théologiques variés sur la maternité de l'Eglise (car la Vierge symbolise l'Eglise, ne serait-ce que parce qu'elle est «*théotokos*», c'ad «*Mère de Dieu*» en grec): l'accent peut être mis à volonté sur la nécessaire médiation de l'Eglise (les bras de Marie faisant obstacle devant l'Enfant indiquent qu'il faut passer par elle pour accéder à lui) ou sur son infinie générosité (les bras de Marie dégagent complètement l'Enfant, nous offrant un libre accès à lui). Toutes sortes de nuances sont possibles, le «manteau» bleu de la Vierge venant renforcer ou atténuer le jeu de ses bras (au moyen de contacts plastiques ou physiques, il peut aussi bien envelopper l'Enfant pour le cacher, que le dégager pour le montrer).

A partir de là, vous comprendrez sans peine qu'il faut absolument **éviter les lectures «réalistes» ou «psychologiques» des images religieuses**, surtout à la Renaissance. Même si la Vierge Marie a été proposée (ou imposée!) aux femmes comme modèle du bon mariage et de la bonne mère pendant des siècles, il est **tout à fait anachronique de percevoir en termes de «vie de famille» ou de «psychologie féminine» les thèmes de la Sainte Famille ou de l'Enfance du Christ** (Nativité, Adoration des bergers ou des Mages, Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste enfant, etc.). Cela revient en effet à projeter rétrospectivement, sur des images qui ne relèvent pas de la «scène de genre», **le type de regard qu'appelle la «scène de genre»**. Or, la «scène de genre» ne s'autonomise (ainsi d'ailleurs que le genre «paysage» et le genre «nature morte») qu'à l'extrême fin du XVI^{ème} siècle. Autrement dit, si l'Enfant est **endormi** sur les genoux de sa mère, cela n'évoque pas d'abord le mode de vie de la petite enfance ou les charmes et les devoirs de la maternité, mais bien plutôt **la mort à venir du Sauveur** (iconographiquement, le sommeil préfigure la mort, du moins dans ce cas). De même, si – à première vue – les deux «cousins» (saint Jean-Baptiste et l'Enfant Jésus) jouent ensemble ou s'embrassent, la scène n'évoque pas d'abord les jeux et l'affectivité de l'enfance (attendrissante à notre goût, mais l'était-elle au goût du XVI^{ème} siècle?). Ce qui est alors figuré, c'est **l'hommage rendu par le Précurseur au Messie**, par le dernier prophète à celui qui clôt l'ère du prophétisme, de la Loi («*sub lege*»), et ouvre celle de l'accomplissement, de la Grâce («*sub gratia*»). Par conséquent, la prudence commande de **s'abstenir de préciser les affects et expressions** des deux enfants et de la Vierge: dans l'image comme dans la vie sociale, l'expressivité obéit à **des codes et à des conventions qui évoluent avec le temps**. On est à peu près sûr de se tromper si on estime que telle ou telle Madone est «*réveuse*» ou «*mélancolique*» (en fait, elle médite sur la Passion future de l'Enfant, dont elle a la prescience), à plus forte raison si on la trouve «*décontractée*», voire «*négligée*»! Pourquoi pas «*CBGB*» ou «*cool*»? Les peintres s'efforçaient bien de donner des affects à leurs madones, mais il faudrait aller chercher

dans les recueils de sermons, les traités de théologie ou les écrits de spiritualité de l'époque pour savoir quels affects (sûrement très édifiants!) étaient assignés à Marie dans l'Annonciation (cf. M. Baxandall ou G. Didi-Huberman) ou dans la Sainte Famille. De toute façon, une image de la Vierge ne renvoie jamais au réel: ce n'est pas une jeune maman qui se serait habillée, coiffée – et maquillée! – comme ceci ou comme cela! Tout son accoutrement procède d'abord de **conventions figuratives** («manteau» bleu couvrant la tête, «robe» rouge, voile blanc ou transparent, etc.). En clair: prudence! Mieux vaut étudier le rapport de la Sainte Famille à l'espace environnant, le traitement des corps, le fonctionnement narratif du groupe, son déploiement au regard du spectateur, etc.

Pensez en outre, comme dans l'étude des postures, à toujours tenir compte des **fléchages** qu'instaurent les relations entre les personnages (orientation des groupes, directions des déplacements, des gestes et des regards, etc.). Comme je l'ai déjà signalé à propos de la composition, aucune géométrie ne rend compte de ces fléchages: ils ne se réduisent pas à des lignes, des volumes ou des vecteurs (au sens mathématique du terme). Ils sont infiniment plus complexes et subtils. **Plus qu'une «composition», ce qui organise un tableau, c'est bien souvent cette dynamique propre au corps humain:** elle procède à la fois des relations qui s'établissent entre les personnages, des contacts physiques et plastiques des uns avec ou sur les autres, de leurs rapports plastiques et spatiaux aux lieux. Sans doute est-il pertinent, dans certains cas, de relever un agencement circulaire, ou triangulaire, voire pyramidant (dans le cas d'un triangle doté d'une forte volumétrie). Reste que la géométrie rend rarement compte de l'effet visuel propre à l'image. Puisque nous avons affaire à une peinture humaniste, notre but ultime sera en quelque sorte, durant ce semestre, d'apprendre à voir et à expliquer la dynamique des corps de peinture.

• Vocabulaire et orthographe:

a) La gauche et la droite. Nous avons vu plus haut comment on les désigne pour les côtés de l'image. Le problème se complique pour les personnages. Ils sont en effet, pour la plupart, déployés vers le spectateur, si bien que la main droite d'un personnage nous apparaît très souvent à gauche du personnage en question. Or, une main droite est et doit rester une main droite, que le personnage soit vu de face, de dos ou de trois-quarts. Il faut donc dire «*la main droite du personnage*» ou «*sa main droite*», même si nous la voyons à gauche. Il faut faire encore plus attention quand vous voulez situer un personnage par rapport à un autre personnage: être à *la droite* de quelqu'un est en effet une place d'honneur, à la Renaissance comme aujourd'hui (cf. le *Credo*: le Christ ressuscité «*sedet ad dexteram Patris*», càd «*est assis à la droite du Père*»). Prenons comme exemple une *Sainte Conversation* à trois personnages:

Sainte Agnès

La Vierge à l'Enfant

Sainte Catherine d'Alexandrie

Pour présenter les personnages, vous devez définir la gauche et la droite par rapport aux côtés du tableau. Vous direz donc: «*Sainte Agnès est à gauche, sainte Catherine est à droite*». Si vous voulez situer les saintes par rapport à la Vierge, vous avez deux possibilités. Soit vous dites «*Sainte Agnès est à gauche de la Vierge, sainte Catherine est à droite de la Vierge*», soit vous dites «*Sainte Agnès est à la droite de la Vierge, sainte Catherine est à la gauche de la Vierge*». Le critère est **la présence ou l'absence de l'article «la» devant «gauche» ou «droite»**. Pour signaler que sainte Agnès est à la place d'honneur, il faut dire: «*Sainte Agnès est à la droite de la Vierge*». De quoi commettre de nombreux lapsus! En tout cas, ne dites jamais «*à gauche pour nous*» ou «*à droite pour nous*»: de telles expressions ne sont pas seulement très maladroites, elles trahissent aussi que vous êtes mal latéralisés ou que vous n'avez pas compris comment on désigne la gauche et la droite en histoire de l'art. Or, on a toujours intérêt à cacher ses propres faiblesses (sauf si vous tenez absolument à vous victimiser).

b) Comme pour les postures, et pour les mêmes raisons, évitez les métaphores et les appréciations provenant du théâtre, du cinéma ou de la photo.

c) Ne dites jamais d'une peau qu'elle est «blanche» (sauf si vous voulez dire que le personnage n'est pas noir au sens de «*black*» dans le jargon actuel). Dans la peinture moderne, la peau des femmes et des enfants est par convention plus claire que celle des hommes, mais elle n'est jamais blanche à proprement parler: elle peut être laiteuse, rosée, nacrée, etc., sa couleur ressortant souvent par contraste avec celle des personnages, tissus et objets qui l'environnent (cf. les effets de «*vénusté*» des nus mythologiques dans la peinture vénitienne du XVI^{ème} siècle).

d) Un trou du vocabulaire: l'«*avant-bras*» (du coude au poignet) n'a pas vraiment d'équivalent pour les membres inférieurs: en principe, la «*jambe*» va du genou au pied mais, dans le langage courant, le mot désigne la totalité du membre inférieur.

e) Enfin, je rappelle l'**orth., souvent estropiée**, de qq noms usuels:

- «*un cheveu*», «*des cheveux*» (et non «*cheveu*», qui est horrible);
- «*un genou*», «*des genoux*» (c'est la fameuse règle «*Hibou, chou, genou... prennent un x au plur.*», que vous êtes censés connaître depuis l'école primaire!);
- le «*poignet*» est une articulation, ce n'est pas «*une poignée*» (de main ou de porte);
- un «*décolleté*» peut être très séduisant, mais un «*décolté*» est affreux.

3) Les rapports des personnages avec le spectateur

Les rapports des personnages avec le spectateur ne font pas l'objet d'un chapitre spécifique du cours. En fait, ils ont déjà été abordés – au moins indirectement et partiellement – dans l'analyse du **cadrage**: les effets de proximité ou d'éloignement, d'accessibilité ou de barrière ont évidemment trait aux rapports des personnages avec le spectateur. Pour compléter l'étude des rapports des personnages avec le spectateur, il reste à aborder deux points.

Le premier point est facile à comprendre et à analyser. Il concerne en effet **les relations qu'on pourra qualifier d'intentionnelles**. Un ou plusieurs personnages s'adressent explicitement au spectateur: ils lui font des gestes, lui sourient, le regardent, s'avancent vers lui, etc. La **posture déictique** (du grec «*deiknumi*», montrer, ou «*deixis*», monstration) est fréquemment destinée au spectateur. Elle prend alors la forme de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler, à partir d'un précepte d'Alberti, un «**personnage admoniteur**»: ce type de personnage tourne la tête vers le spectateur et le regarde tout en pointant un index vers l'intérieur de l'image, en direction de l'objet, du personnage ou de l'action qu'il invite le spectateur à regarder. Saint Jean-Baptiste joue souvent un tel rôle parce que c'est lui qui, après l'épisode du Baptême du Christ, a publiquement reconnu en Jésus le Messie tant attendu (il a alors dit «*Ecce agnus Dei...*», c'est-à-dire «*Voici l'agneau de Dieu...*»). Plus subtilement, certains personnages tendent vers nous une main ouverte, tournée vers le bas, sans toujours nous regarder: il faut comprendre qu'ils nous présentent ou nous introduisent (auprès de la Vierge, de l'Enfant, etc.). Il y a encore plus surprenant: le **geste de bienvenue ou d'accueil**, qui s'adresse parfois au spectateur, comme nous le verrons par ex. dans le *Printemps* de Botticelli (UE 4), est très déroutant parce qu'il obéit à un code de comportement aujourd'hui complètement sorti d'usage.

Le second point est plus difficile à prendre en considération et à formuler. Il concerne en effet **des relations non intentionnelles** qu'on risque toujours de négliger tellement elles sont évidentes (elles «crèvent les yeux», comme on dit). On pourrait mentionner les personnages ou animaux qui se précipitent involontairement vers le spectateur (soldat effrayé par l'événement surnaturel dans les *Résurrections*, princesse effrayée par le dragon que saint Georges affronte ou va affronter, cheval cabré ou sautant dans notre direction, etc.), mais on se contentera ici d'insister sur deux formes de relations non intentionnelles entre les personnages et le spectateur: l'exemplarité implicite des regards et des affects; le déploiement visuel des personnages.

a) L'exemplarité implicite des regards et des affects. Dans de nombreuses scènes religieuses, certains personnages vous surprennent peut-être parce qu'ils semblent désœuvrés: ils se contentent de regarder sans rien faire. C'est fréquemment le cas pour l'un au moins des Mages ou des bergers dans les *Adorations des Mages* ou les *Adorations des bergers* (et pour un ou plusieurs disciples du Christ dans les *Crucifixions*, *Descentes de Croix* et *Déplorations*): à peu près immobiles, ces personnages regardent l'Enfant qui vient de naître (ou leur maître en train de mourir ou déjà mort), leurs attitudes et leurs visages expriment peut-être le respect, l'admiration, l'attendrissement (ou la compassion, l'affliction, le désespoir, etc.) qu'ils éprouvent. Bien qu'ils fassent totalement abstraction du spectateur, le simple fait qu'en même temps qu'ils expriment des affects, ils regardent un objet particulièrement important à l'intérieur de l'image, suffit à leur assigner un statut de **personnages admoniteurs**: même s'ils ne s'adressent pas explicitement à nous, ils constituent **des modèles** que l'image nous invite à imiter. Comme eux, nous devons regarder l'Enfant nouveau-né (ou le Christ mourant ou mort) et éprouver intérieurement les affects qu'appelle la scène.

b) Le déploiement visuel des accessoires et des personnages. L'accessoires, les corps, les vêtements, les gestes et actions sont plus ou moins déployés vers le spectateur, de telle sorte que nous les voyons plus ou moins largement. Ce déploiement à notre regard ne correspond évidemment pas à une «intention» que les personnages auraient de se montrer à nous ou de nous montrer ce qu'ils font. De fait, même si c'est assez difficile à comprendre et à verbaliser, il faut partir du fait que, jusqu'au XVIII^{ème} siècle (en gros), les personnages de peinture ne sont pas censés être «des vrais», des «doubles» qui se comporteraient et réagiraient comme le font les gens «dans la vie»: ce sont d'abord des objets figuratifs!

Un objet inanimé me fournira un premier exemple simple. Dans une *Vierge à l'Enfant* ou une *Annonciation*, il est courant que Marie tienne à la main **un livre**, qu'elle lit (ou lisait jusqu'à l'arrivée inopinée de l'archange Gabriel) ou sur lequel elle médite. Dans un contexte marial, le livre est un objet riche de sens: il symbolise l'Ancien Testament, les prophéties de la naissance virginale ou le «Verbe» (c'est-à-dire la parole de Dieu ou, plus profondément, la 2^{ème} personne de la Sainte Trinité, laquelle s'incarne précisément dans l'Enfant). La Vierge peut être très absorbée dans sa lecture (ou par son dialogue avec l'archange) mais, indépendamment de l'«intention», de la «volonté» ou de la «concentration» de la Vierge, le peintre a pu disposer le livre de façon qu'il soit largement tourné vers le spectateur. Il arrive même qu'une page ou quelques mots soient lisibles (par ex., «*Ecce Virgo concipiet et pariet filium*», passage célèbre du prophète Isaïe annonçant la naissance virginale)! Grâce au fort déploiement visuel du livre (et, éventuellement, de l'écrit), une relation intense s'instaure entre l'image et le spectateur, mais il est clair que cette relation ne procède en rien d'une intention que la Vierge aurait d'entrer en communication avec nous, de nous faire savoir ce qu'elle lit. Il va de soi qu'on rencontre aussi le parti

inverse: le peintre peut orienter le livre de la Vierge de telle sorte que l'intérieur des pages échappe complètement (ou presque complètement) au regard du spectateur.

Ce qui vaut pour un objet bien particulier vaut pour tous les objets et, plus encore, pour les corps et les visages. Il faut donc **avoir l'œil au déploiement visuel des personnages importants**, qu'ils soient nus ou vêtus. Demandez-vous si un personnage donné se déploie peu ou beaucoup «**dans le plan**», c'est-à-dire dans la surface (nous retrouvons la planéité, qui est décidément capitale). S'il se déploie largement dans le plan, il est par force abondamment visible. Le déploiement visuel des accessoires et des personnages est avant tout de nature **quantitative**, même s'il n'est pas rigoureusement quantifiable. C'est d'abord une question d'**angle de vue**: un visage ou un corps présenté de face ou de trois-quarts est plus largement visible que s'il était présenté de profil. C'est ensuite une question de **nombre de parties** du visage ou du corps qui apparaissent: voit-on les deux yeux? les bras cachent-ils ou dégagent-ils le buste? les membres sont-ils tous visibles ou certains sont-ils cachés? les voit-on dans leur totalité ou sont-ils momentanément occultés (par ex., un pan de drapé cache le bout d'un pied). Bien entendu, le déploiement visuel est aussi de nature **qualitative**: il exploite les ressources du «style» (le réglage de l'éclairage, le traitement du contour, du modelé, de la couleur et des effets de texture, ainsi que le degré de minutie descriptive, contribuent plus ou moins à l'effet de forte présence visuelle de tel ou tel accessoire ou personnage).

Quel que soit le registre, le déploiement visuel constitue un critère essentiel. Par ex., dans une *Vierge à l'Enfant*, le déploiement visuel varie du tout au tout selon que l'Enfant est nu ou vêtu, de face ou de profil, debout ou assis, les membres en extension ou en flexion, le corps dégagé ou barré (par les bras de la Vierge et/ou par son manteau), fortement mis en lumière ou faiblement éclairé, avec ou sans suggestion de douceur de la peau (effet de texture), etc. Dans le portrait individuel indépendant, le déploiement visuel augmente ou diminue selon que la personne est tronquée aux épaules, à mi-buste, aux hanches ou plus bas, qu'elle se présente de face, de trois-quarts ou de strict profil, qu'elle nous regarde, baisse les yeux ou n'a pas de regard, qu'elle contraste fortement ou faiblement avec le fond (contour, luminosité, couleurs), etc. Dans les nus mythologiques, un large déploiement du corps dans le plan contribue pour beaucoup à l'effet de séduction (buste parallèle au plan du tableau, bras dégagant le buste, peu ou pas de membres en raccourci, peu de flexions, etc.).

Avec le déploiement visuel, nous sommes au plus près de l'«iconicité», au plus près de ce qui fait la spécificité de l'image, au plus près de son «ostensivité»: l'image donne à voir (même si, paradoxalement, elle montre souvent comme cachés des objets ou parties d'objets).

Troisième partie

Les notions et les critères à mettre en application dans la troisième grande étape de l'analyse plastique sont étudiés dans la deuxième partie du chap. I du cours. Les considérations qui suivent ne consistent pas seulement en rappels terminologiques et en mises en garde méthodologiques, elles tiennent également lieu de **polycop** pour cette portion du cours. Comme dans les parties et sous-parties précédentes de l'analyse, vous devez absolument bannir tout ce qui s'apparente à de la célébration (vanter la marchandise, ce n'est pas analyser!) et tout ce qui relève d'appréciations prétendument esthétiques (comme on en trouve – hélas! – beaucoup dans les mauvais livres ou sur les mauvais sites).

1) L'éclairage: la provenance et l'intensité de la lumière

Par commodité, je parle d'«*éclairage*», même si le terme est sans doute anachronique. Pour développer une approche véritablement historique, il faudrait partir du binôme «*luce*»/«*lume*» (en it.), ou «*lux*»/«*lumen*» (en lat.), et des diverses **théories de la lumière** – aristotélicienne, platonicienne, scolastique, etc. – qui avaient cours à l'époque, tant en «physique» (= science de la nature) qu'en théologie, avec notamment la question du «diaphane», celle de la «splendeur», etc., mais ce serait évidemment beaucoup trop long et trop abstrait pour un enseignement d'initiation.

L'étude de l'éclairage prendra plus ou moins d'ampleur selon les œuvres. L'éclairage joue en effet un rôle essentiel chez les «Primitifs flamands» (= Jan van Eyck et ses successeurs), toujours très attentifs aux reflets, brillances et rais de lumière, alors qu'il demeure relativement secondaire chez la plupart des Toscans ou des Vénitiens du XV^{ème} siècle. Il devient toutefois un facteur artistique de toute première importance en Italie à partir de Léonard de Vinci (toscan, mort en 1519) ou de Giorgione (vénitien, mort en 1510) et, plus encore, chez le Caravage (lombard, actif notamment à Rome, mort en 1610) et chez les ténébristes du XVII^{ème} siècle.

L'analyse procède en **deux étapes successives**. La première concerne la cohérence et la provenance de l'éclairage, la seconde son intensité.

A) Demandez-vous d'abord si l'éclairage obéit à une cohérence d'ensemble permettant de localiser au moins approximativement une provenance (= une source de lumière).

Contrairement à ce qu'on croit spontanément, il ne va pas de soi qu'une image ait un éclairage, ni que cet éclairage soit à peu près cohérent, ni que cet éclairage plus ou moins cohérent réponde à une source localisable, comme dans la *Madone des ombres* de Fra Angelico (corridor du couvent de S. Marco, ca 1440), qui constitue une exception. Aux débuts de l'époque moderne, l'univers de travail de l'artiste est, non pas le monde réel, mais l'atelier (la «*bottega*», en it.; cf. le fr. «boutique»). Non seulement les peintres ne travaillent qu'exceptionnellement «sur le motif» (Albrecht Dürer ou Hans Baldung Grien sont parmi les premiers artistes qui réalisent en plein air des dessins ou des aquarelles de paysages), mais, dans toute l'Europe, les fonctions dévolues tant aux tableaux de chevalet qu'aux peintures murales excluent que les artistes cherchent à rendre avec exactitude les multiples effets que la lumière est susceptible de produire: ils ne s'intéressent ni à la «couleur reflétée» chère à Eugène Delacroix, ni aux ombres colorées des Impressionnistes comme Claude Monet, etc. Il n'est donc pas nécessaire, à la Renaissance, qu'une image ait ce que j'appelle un éclairage. Elle en a un dans la mesure où l'artiste se soucie de produire un **effet de volume**. Car c'est l'opposition entre un côté plus sombre et un côté plus clair qui suggère le volume des objets (nous le verrons lorsque nous étudierons ce qu'on appelle le **modelé**).

Pour voir s'il y a un éclairage, regardez si les objets ou les personnages ont un **côté plus sombre et un côté plus clair**. Par ex., pour un visage à peu près de face, comparez la joue gauche à la joue droite. Ensuite, pour voir si cet éclairage obéit à une cohérence d'ensemble, regardez si les clairs se situent du même côté sur toutes les parties du personnage (front, oreilles, épaules, etc.), puis sur les autres personnages, puis sur les accessoires, etc. Faites de même pour les ombres. Dès lors, il n'est pas difficile de **localiser la provenance de la lumière**. Ainsi, pour un personnage de face, si les clairs apparaissent tous sur *son* côté droit, c'ad à gauche de l'image, alors la lumière provient de la gauche. Il vous reste encore à vous assurer que la lumière vient bien d'en haut (ce qui est le cas le plus fréquent). Pour cela, vérifiez que le renforcement des arcades sourcilières, les narines et le dessous du menton (ou le dessous des avant-bras, des mains, etc.) sont bien ombrés. Vous êtes désormais en mesure d'affirmer que «la lumière vient d'en haut à gauche» (ou «d'en haut à droite»). Toutefois, même lorsque la provenance de la lumière peut être déterminée, **la cohérence d'ensemble de l'éclairage demeure souvent subordonnée à la lisibilité du détail des formes**, en particulier pour les architectures, comme le montre une comparaison entre la prédelle des *Histoires de saint Nicolas de Bari* de Fra Angelico (ca 1438), la *Pala de Montefeltre* de Piero della Francesca (ca 1470) et la *Madone du Rosaire* de Caravage (1607).

Dans tous les cas, veillez à **ne pas assigner une localisation trop précise à la provenance de la lumière**. Le plus souvent, on peut seulement dire «*La lumière provient d'en haut à gauche*» (cas très fréquent) ou «*d'en haut à droite*» (cas relativement rare). Il est inutile d'ajouter «*La source se situe en avant des objets*»: il en va nécessairement ainsi – sinon, on aurait soit un éclairage rasant, soit un contre-jour –, mais on ne peut jamais préciser de combien elle se trouve en avant des objets. De plus, il est très risqué de vouloir repérer de façon précise à quelle hauteur se situe la source de lumière. Ainsi, contrairement à ce que vous avez tendance à faire, il est presque toujours impossible de préciser «*La lumière tombe à 45°*». Pour en être sûr, il faudrait qu'il y ait quelque part, par ex. sur un mur bien lisse, une ombre portée dont la limite, bien visible, dessinerait une ligne droite inclinée à 45°. Or, rien n'oblige les artistes à décrire avec minutie la forme des ombres puisqu'ils ne sont même pas tenus de donner des ombres portées aux choses. A preuve: au début de la Renaissance, il est fréquent que les objets ne portent pas d'ombre du tout ou ne portent que **des ombres partielles et discrètes**. Par ex., chez Fra Angelico ou Benozzo Gozzoli, l'ombre portée des personnages est généralement à peine marquée à leurs pieds. Elle disparaît très vite parce qu'elle perd très vite toute utilité: à l'époque, elle sert seulement à «coller» les personnages à leur support, à éviter qu'ils ne donnent l'impression de flotter dans l'air (il y a toutefois des exceptions).

Ne dites jamais «*La lumière est frontale*». D'abord parce que, dans la peinture des débuts de l'époque moderne, contrairement à ce qui peut se produire dans la réalité, la lumière ne tombe jamais rigoureusement de face, c'ad perpendiculairement au plan de l'image (ce qui devrait, en toute rigueur, déterminer des ombrages égaux à gauche et à droite), mais elle arrive toujours plus ou moins de gauche ou de droite. Ensuite et surtout parce que, dans la plupart des cas, la lumière provient d'une **source située hors champ en hauteur**, que ce soit à gauche ou à droite, comme c'est d'ailleurs le cas dans l'expérience la plus courante – à cette différence près qu'en art, il est presque toujours **impossible de déterminer précisément à quelle hauteur se situe cette source et quelle est sa nature**. Alors que, dans la vie quotidienne, je sais toujours – au moins en principe – quelle source de lumière éclaire les objets (c'est le soleil, un lustre, une lampe de bureau, etc.) et quelle distance s'interpose entre cette source et ces objets (par ex., nous avons tous appris – et oublié! – que le Soleil est à 150 millions de km de la Terre), en peinture la nature et l'éloignement de la source ne sont presque jamais explicités – du moins lorsque la source se situe en hauteur. Cette imprécision permet aux peintres de ménager de subtiles ambivalences, surtout dans les scènes religieuses: une tête tournée et des yeux levés vers une lumière provenant du haut suggèrent, lorsque le personnage concerné est l'Enfant ou un(e) saint(e), que la lumière est une **lumière**

divine. L'image montre ainsi que l'Enfant ou le/la saint(e) recherche la grâce ou l'inspiration divine ou bénéficie de la protection divine.

Il arrive que la lumière, au lieu de provenir du haut, émane d'**une source située plus bas que les personnages et accessoires** qu'elle éclaire. Dans ce cas très particulier, la scène est censée se dérouler de nuit (ou dans un intérieur obscur) et la source de lumière, au lieu de se situer hors champ, est généralement visible à l'intérieur de l'image: le plus souvent, elle consiste en un feu brûlant dans une cheminée ou en une bougie allumée posée sur un meuble (mais il peut aussi s'agir de l'Enfant dans la *Nativité* telle que sainte Brigitte de Suède en a eu la vision dans ses *Révélation*s). Si le peintre a opté pour la cohérence dans le traitement de l'éclairage, le modelé (cf. plus bas) apparaît alors inversé: ce sont les parties habituellement ombrées des objets et des personnages qui sont désormais éclairées. C'est particulièrement perceptible sur les visages: contrairement à l'usage, le dessous du menton est éclairé, le haut du front ombré, etc. L'atmosphère nocturne, la source visible et basse et le modelé inversé constituent les trois principales caractéristiques des peintres appelés «**caravagesques**» ou «**ténébristes**», qui rencontrent un grand succès dans toute l'Europe au début du XVII^e siècle, mais ces caractéristiques commencent en fait à apparaître en Lombardie, au cours du XVI^e siècle. Les historiens de l'art les rattachent souvent – à tort – à un souci de «réalisme», mais elles procèdent bien plutôt d'un choix expressif ou stylistique (ou d'une mode).

Chez les caravagesques/ténébristes, la source de lumière se situe souvent en arrière des personnages, produisant ainsi des effets faciles à repérer et à expliquer: translucidité d'une main abritant la flamme d'une bougie, silhouette sombre d'un personnage éclairé à contre-jour, etc. En dehors des caravagesques, **le contre-jour est rarissime**. C'est pourquoi, dans la quasi-totalité des scènes diurnes, **il ne faut pas prendre pour une source de lumière la zone de ciel très clair – parfois blanc – qui apparaît fréquemment juste au-dessus de l'horizon**. En effet, l'éclaircissement du ciel vers l'horizon – éventuellement enrichi d'un lever ou coucher de soleil – sert conventionnellement à donner de la profondeur: il relève de ce que les historiens de l'art appellent «perspective aérienne» ou «perspective atmosphérique» (cf. chap. II B). En tout cas, sauf exceptions, un fond de ciel clair n'a rien à voir avec l'éclairage de la scène. Car, dans la peinture moderne, l'éclairage sert d'abord à **donner du volume** aux objets et aux personnages (ce qui n'exclut évidemment pas qu'il se charge de valeurs expressives ou symboliques): il est fondamentalement **finalisé au modelé** jusqu'aux «Réalistes» du milieu du XIX^e siècle. Courbet et Manet sont parmi les premiers à se débarrasser de l'éclairage directionnel déterminant le modelé: au fil du temps, ce type d'éclairage est devenu «académique».

B) Après avoir vérifié la cohérence et déterminé la provenance de l'éclairage, interrogez-vous sur son intensité.

Pour étudier ce que j'appelle **l'intensité de l'éclairage**, c'est-à-dire pour déterminer si l'éclairage est **fort ou faible**, il faut partir d'un constat très simple, qui apparaît déjà implicitement chez Alberti (1435). Ce constat, c'est qu'en matière d'éclairage, le peintre possède des ressources extrêmement restreintes: il dispose seulement du contraste entre le clair et le sombre. Ainsi, pour donner à voir un objet d'une luminosité insoutenable (comme une manifestation divine), il n'a pas plus clair que le blanc pur (sauf à recourir à la traditionnelle feuille d'or, qui est encore d'emploi courant au XV^e siècle). De même, pour montrer les ténèbres les plus épaisses, il n'a que le noir pur. Par conséquent, plus que les clairs et les sombres en eux-mêmes, c'est un réglage astucieux de l'opposition entre eux qui parvient à suggérer une luminosité intense (ou une nuit profonde). On admettra donc comme règle que **l'éclairage est d'autant plus fort que le contraste entre les clairs et les sombres a une grande amplitude**. Corollairement, on posera que **l'éclairage est d'autant plus faible que le contraste entre les clairs et les sombres a une petite amplitude**. Autrement dit, ce qui compte pour déterminer l'intensité de l'éclairage, ce n'est pas l'importance quantitative des zones de couleurs claires et des zones de couleurs sombres, mais la façon dont ces zones s'agencent les unes par rapport aux autres et surtout **l'amplitude du contraste** qui s'établit entre elles. Par ex., si on compare un portrait féminin peint par un Toscan du XV^e siècle, dans lequel les couleurs sont presque toutes claires (Paolo Uccello ou les frères Piero et Antonio Pollaiuolo), à un portrait réalisé par un ténébriste du XVII^e siècle, dans lequel prédominent des teintes proches du noir (Rembrandt), on constate aisément que le portrait qui donne l'impression de bénéficier de l'éclairage le plus intense est, non pas celui qui abonde en couleurs claires, mais celui dans lequel d'insistantes zones sombres ou noires font ressortir par contraste de rares zones claires (col, visage, mains). D'où cette conclusion **paradoxe**: le plus lumineux des deux portraits est en fait le plus sombre.

Ce qui vient d'être dit de l'éclairage conditionne fortement le modelé, comme on le verra sous peu.

2) Le style: le traitement du contour, du modelé, de la couleur, des effets de texture; la minutie descriptive

La notion de «style» est protéiforme. C'est d'ailleurs moins une notion qu'une question, sur laquelle les historiens de l'art et les théoriciens ont publié d'innombrables livres et articles. Je me garderai donc bien de donner une définition pleine et entière du «style». Par souci de simplicité, je n'aborderai ici qu'un des aspects du

style, à savoir la facture. Par souci de clarté, je distinguerai cinq composantes de la facture et je les présenterai successivement. Dans la réalité, ces composantes ne sont pas toutes «discrètes» (= aisément isolables): certaines se recoupent ou plutôt s'imbriquent quelque peu les unes dans les autres. Le contour et la minutie descriptive sont faciles à mettre à part, mais le modelé est inséparable de l'éclairage et de la couleur, et les effets de texture sont en forte continuité avec le modelé et la couleur. Dans l'analyse des œuvres, le plus simple – du moins en L1 – est d'aborder séparément les cinq composantes, dans l'ordre où je vais les présenter.

A) Le traitement du contour

En art comme dans la réalité, les objets ont nécessairement **des limites visuelles**. En effet, d'un point de vue donné, je vois forcément les objets se silhouetter (ils se terminent selon une certaine découpe), mais j'ai bien conscience du fait qu'ils se poursuivent au-delà de cette découpe et je sais pertinemment qu'ils se silhouetteraient différemment si je changeais de point de vue (je les verrais alors se terminer autrement). Il n'en demeure pas moins que je ne peux pas ne pas les voir se terminer et que le peintre ne peut pas ne pas les faire se terminer de telle ou telle façon. Les limites visuelles ont donc un statut **paradoxal**: elles n'ont aucune existence dans l'objet, nous le savons parfaitement, mais elles sont constitutives de toute perception visuelle – et probablement de toute image artistique. D'où sans doute la fascination qu'elles n'ont cessé d'exercer sur les artistes, les amateurs et les théoriciens depuis l'Antiquité. Ainsi, ce que l'encyclopédiste romain **Pline l'Ancien** rapporte du peintre grec **Parrhasios** (il aurait été le premier à traiter l'extrémité des corps de façon qu'elle «montre même ce qu'elle cache») a fait l'objet de toutes sortes d'interprétations à partir du XV^{ème} siècle. En tout état de cause, au fil des siècles, les peintres ont réservé les traitements les plus divers aux limites visuelles des objets.

On appelle «**contour**» la façon dont le peintre (ou le dessinateur) traite les limites visuelles des objets. Il peut en effet les traiter très différemment. Soit il les rend nettes et précises. On parlera alors de «**contours linéaires**». Soit il les rend floues et imprécises. On parlera alors de «**contours picturaux**». J'emprunte l'opposition «linéaire»/«pictural» à l'un des pères fondateurs de l'Histoire de l'Art, le Suisse **Heinrich Wölfflin**, qui a élaboré une série d'oppositions binaires destinées à fournir des instruments d'analyse stylistique (1864/1945, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915). Traduits de l'allemand, les vocables «linéaire» et «pictural» ne sont peut-être pas très heureux en français, mais je n'en connais pas de meilleurs. «Linéaire» veut dire, non pas que le contour est matérialisé par une ligne, aussi mince fût-elle, mais justement qu'il n'est matérialisé par rien du tout, tellement la limite est nette, voire brutale. «Pictural» désigne le parti inverse: la limite se transforme en une transition, elle devient un passage progressif entre l'objet et le fond (ou entre un objet et un autre objet), elle se matérialise en une mince bande pigmentaire indivise entre l'objet et le fond (ou entre deux objets).

Il arrive également que le contour soit marqué tout du long par une ligne ou un trait de peinture. On a alors affaire à une variante du contour linéaire. On désignera cette ligne ou ce trait par l'expression «**ligne de contour**» ou par le vocable «**cerne**» (le substantif «cerne» – qui est masculin! – ne renvoie pas seulement à ce qu'on appelle des yeux cernés: le verbe «cerner» signifie aussi «entourer par un trait»). Deux critères simples vous permettent de déterminer si le contour est simplement linéaire ou s'il prend la forme d'un cerne. 1) Sur une bonne reproduction, parvenez-vous à voir la largeur de la ligne peinte qui matérialise la limite (un cerne a toujours une certaine largeur, aussi minime soit-elle)? 2) Arrivez-vous à distinguer sa couleur (un cerne n'est pas forcément noir)?

Le cerne constitue l'une des grandes caractéristiques stylistiques de Florence au XV^{ème} siècle: apparu chez Filippo Lippi, il se retrouve notamment chez Verrocchio, Botticelli ou Filippino Lippi. Son histoire devient toutefois quelque peu chaotique à partir de *ca* 1480: à la suite de Léonard de Vinci, les adeptes du *sfumato* – qu'on abordera plus loin, à propos du modelé – l'évitent soigneusement, mais Michel-Ange le réaffirme vigoureusement, suivi en cela de la plupart des maniéristes toscans. Plus généralement, le contour net – qu'il soit «linéaire» ou «cerné» – est intimement lié à la **prédilection de Florence pour le dessin** («*disegno*»). Commence ainsi à se mettre en place une grande polarité esthétique. Car, au XVI^{ème} siècle, **Venise** se caractérise par sa **prédilection pour le coloris** («*colorito*»). Or, le coloris va plutôt de pair avec des contours picturaux (même si l'association entre coloris et contours picturaux n'a évidemment rien d'automatique). Vous devez donc commencer à pressentir que l'analyse stylistique de base ne sert pas seulement à apprendre à voir mais qu'elle est également indispensable pour comprendre en profondeur et à long terme l'histoire des formes.

Quand vous analysez les contours, ne vous contentez pas d'étudier les **contours externes**, pensez aussi à aborder les **contours internes**. Par ex., pour une tête, après avoir examiné le contour externe, c'est-à-dire la limite visuelle du cou, du visage et de la chevelure aux endroits où la tête s'inscrit plastiquement sur d'autres objets figuratifs (fond, autres têtes, etc.), il faut prendre en considération les contours internes, c'est-à-dire les limites visuelles entre les diverses parties constitutives de cette tête (entre les paupières et les yeux, entre les ailes du nez et les joues, entre la lèvre supérieure et la lèvre inférieure, entre le menton et le cou, etc.). Ne vous laissez pas influencer par l'expression «les *traits* du visage»: elle désigne les formes (front, nez, bouche, etc.) qui, en peinture, se traduisent par des contours internes, mais, contrairement à ce qu'elle laisse entendre, ces contours peuvent parfaitement être picturaux. Les traits du visage ne sont pas nécessairement matérialisés par des traits!

Vous aurez tôt fait de constater que, quand on se met à regarder les contours externes et internes avec un tant soit peu d'attention (de préférence sur de bonnes reproductions de détails), on est surpris par leur grande variété de traitement. Cette variété se vérifie aussi bien d'une œuvre à une autre qu'à l'intérieur d'une même œuvre. Ainsi, d'une œuvre à l'autre, on découvre que les peintres ont chacun une façon différente de rendre explicite (par un contour linéaire ou cerné) ou de seulement suggérer (par un contour pictural) la limite entre la tête et le fond, entre les cheveux et le front, entre le blanc de l'oeil et l'iris, entre l'iris et la pupille, etc. De même, dans une œuvre donnée, on s'aperçoit que **le traitement des contours est rarement uniforme**: il arrive fréquemment qu'il soit linéaire à un endroit et pictural à un autre. Par exemple, chez les coloristes vénitiens du XVI^{ème} siècle, les contours sont globalement picturaux mais les contours externes restent très souvent linéaires («effet de silhouette»), ainsi que certains contours internes. Il en va de même chez les adeptes du *sfumato* léonardesque en Toscane, en Emilie, en Lombardie et en Vénétie: ils détachent fréquemment la figure du fond par un contour externe linéaire alors même que leurs contours internes sont habituellement très picturaux. D'où l'intérêt méthodologique des analyses stylistiques comparatives effectuées en T.-D. Comme elles portent sur des détails (généralement des têtes), elles vous obligent à vous débarrasser des idées toutes faites et à regarder attentivement, partie par partie, comment sont concrètement traitées les limites visuelles des objets.

B) Le traitement du modelé

On appelle modelé (toujours au sing.!) **le relief ou le volume apparent des objets peints**. Les vocables «relief» et «volume» sont synonymes. On les réservera aux objets à formes organiques (êtres humains, animaux) ou à formes irrégulières (sols, plantes, montagnes, etc.), tandis qu'on emploiera plutôt le vocable «tridimensionalité» pour les grands objets à formes régulières (architectures, meubles, etc.), dont l'artiste met en valeur la volumétrie au moyen de la perspective dite géométrique (cf. chap. II A) plus que du modelé.

Le modelé a sans doute exercé sur les artistes et les connaisseurs une fascination moins intense que le contour, mais il comporte lui aussi quelque chose de **paradoxal**. En effet, par définition, le modelé entre en contradiction avec la réalité matérielle de l'œuvre: qu'il s'agisse d'une enluminure, d'un tableau de chevalet ou d'une peinture murale, le support est – et demeure – plat, du moins dans la plupart des cas, alors que le modelé donne au spectateur l'impression que les objets figurant sur ce support présentent des bombements ou des creusements. Le modelé peut donc contribuer à produire des effets **illusionnistes**, c'est-à-dire des trompe-l'oeil (un trompe-l'oeil *piège* le spectateur, il lui fait croire – au moins momentanément – que les objets peints existent bel et bien devant lui, et donc que leur relief ou volume est réel et non fictionnel). Toutefois, à la Renaissance, les peintres se servent du plus souvent du modelé pour produire un effet de relief ou de volume qu'on qualifiera de **convaincant**: le spectateur perçoit l'effet de relief ou de volume des objets peints mais il ne perd jamais de vue que ce qu'il a sous les yeux est en réalité une surface plane (il ne croit à aucun moment que les objets ont réellement du volume ou du relief).

À Florence, au début du XV^{ème} siècle, les peintres les plus novateurs (Fra Angelico, Masaccio, Filippo Lippi, etc.) s'efforcent de doter leurs œuvres d'un relief convaincant. Pour ce faire, ils s'inspirent directement des sculpteurs passés et, plus encore, contemporains (Nanni di Banco, Ghiberti, Donatello, etc.). D'où deux conséquences capitales. D'abord, le modelé que ces peintres élaborent prend **une allure fortement sculpturale** puisque, on va le voir, il dépend étroitement de l'éclairage. Ensuite, ce recours des peintres à la sculpture amorce l'un des débats artistiques les plus durables de l'époque moderne. Conventionnellement désigné par le vocable **«paragone»** (qui veut dire «comparaison»), ce débat oppose, tant dans le discours des théoriciens que dans la pratique des artistes, les partisans de la peinture à ceux de la sculpture. Il vise en principe à établir une hiérarchie entre les deux arts (la peinture est-elle supérieure à la sculpture? est-ce l'inverse?), mais il a surtout pour effet de stimuler la création artistique chez les peintres comme chez les sculpteurs, par exemple en attirant l'attention des praticiens et des amateurs sur les phénomènes météorologiques (orage, etc.) ou sur les effets de texture (cf. plus loin), réputés – à tort ou à raison – inaccessibles aux sculpteurs. A nouveau, il y a une forte continuité entre l'analyse stylistique de base et la compréhension des grandes problématiques artistiques. Il importe donc de bien comprendre comment fonctionne le modelé.

Le modelé dépend directement de **l'éclairage**. En effet, on l'a signalé plus haut, le principal moyen dont les peintres disposent pour indiquer le volume d'un objet consiste à opposer, dans cet objet, un côté plus clair (= qui reçoit la lumière) et un côté plus sombre (= qui ne reçoit pas la lumière). Plus précisément, comme le dit très bien Vasari, c'est le passage progressif du ton sombre (*«scuro»*) au ton intermédiaire (*«mezzo»*) puis au ton clair (*«chiaro»*) qui assure ce qu'il appelle **l'«union des couleurs»** (*«unione dei colori»*), c'est-à-dire, non pas une harmonie entre différentes couleurs qui s'accorderaient bien entre elles, mais un effet de relief ou de volume dans lequel la forme donne l'impression de «s'arrondir» petit à petit (*«tondeggiate»*) parce que la couleur passe tout doucement du sombre au clair. Bien entendu, un tel effet s'applique presque exclusivement aux formes organiques: les formes architecturales sont essentiellement modelées par des contrastes brusques aux arêtes des bâtisses.

Pour détailler l'analyse du modelé, vous ferez jouer successivement **deux critères**. Le premier, qui découle directement du fait que le modelé dépend étroitement de l'éclairage, concerne **le volume** plus ou moins important que l'objet donne l'impression d'occuper. Il s'applique à tous les objets (en dehors des architectures). Le second se rattache de près ou de loin au *«paragone»* et anticipe la quatrième rubrique de l'analyse stylistique

(= les effets de texture). Il concerne **la matière** dont l'objet donne l'impression d'être fait mais il s'applique à peu près exclusivement à ce qu'on appelle «les chairs», c'est-à-dire aux carnations des personnages.

a) Premier critère (valable pour tous les objets, sauf les architectures): **le modelé est-il fort ou faible?** La force ou la faiblesse du modelé est déterminée de façon quasi automatique par la force ou la faiblesse de l'**éclairage**. Or, on l'a vu, l'éclairage est d'autant plus fort (ou plus faible) que l'amplitude du contraste entre les clairs et les sombres est plus grande (ou plus petite). Par conséquent, indépendamment du traitement plus ou moins progressif du passage du ton sombre au ton intermédiaire et au ton clair, on dira que le modelé est **fort ou fortement contrasté** quand l'amplitude du contraste entre les zones ombrées (= celles qui ne reçoivent pas la lumière) et les zones éclairées (= celles qui la reçoivent) est grande. Inversement, on dira que le modelé est **faible ou faiblement contrasté** quand l'amplitude du contraste entre les zones ombrées et les zones éclairées est petite. On perçoit aisément la différence entre un modelé fort et un modelé faible quand on compare, par ex., le corps nu de Jésus dans quatre *Madones à l'Enfant* peintes à Florence au cours du XV^e siècle (Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Léonard de Vinci, Piero di Cosimo): dans les quatre cas, l'Enfant a exactement la même morphologie de bébé joufflu aux formes rondes (c'est ce qu'on appelle par convention un *putto*) et à peu près la même posture. Si, d'une œuvre à l'autre, on compare le dessus éclairé et le dessous ombré de ses bras ou de ses cuisses, on découvre que l'Enfant donne l'impression d'occuper un volume important ou un volume modeste selon que l'amplitude du contraste entre les clairs et les sombres est grande ou petite. Autrement dit, **le modelé n'a rien à voir avec la morphologie**: un même type d'enfant peut avoir plus ou moins de relief. Il est facile de vérifier cette loi en comparant des corps d'adultes, par ex. ceux que les peintres donnent à Adam ou à Eve dans le *Péché originel*. En art comme dans la réalité, pour les hommes comme pour les femmes, on trouve des corps fluets et des corps replets. Or, indépendamment du fait que les canons anatomiques dépendent moins de l'observation de la réalité que des habitudes artistiques d'une époque, le peintre peut parfaitement donner un fort modelé à un corps grêle et un faible modelé à un corps massif. Il est par conséquent indispensable d'apprendre à **ne pas commettre de confusion entre forme et modelé**. Piero della Francesca donne un modelé faible à de gros bras, Botticelli un modelé fort à des bras maigres.

b) Second critère (valable uniquement pour les chairs): **le modelé est-il rigide ou souple?** On a vu qu'à Florence, au début de la Renaissance, les peintres se sont inspirés des sculpteurs pour acquérir la maîtrise des effets de volume ou de relief. Ils ont ainsi pris l'habitude de pratiquer un modelé rappelant la sculpture. Il en résulte que, dans leurs œuvres, les objets donnent tous l'impression de consister en une matière ressemblant au bois, au marbre ou au bronze des sculpteurs: elle est lisse et dure. Or, dans la réalité, la matière diffère considérablement d'un objet à un autre: comme nous le savons par l'expérience du toucher que nous avons acquise et mémorisée depuis notre petite enfance, certains objets sont durs, d'autres mous, certains lisses, d'autres rugueux, certains froids, d'autres chauds, etc. Par conséquent, Léonard de Vinci et ses élèves et héritiers, peut-être pour mieux marquer la spécificité de la peinture par rapport à la sculpture, se sont mis à différencier le modelé des objets en fonction de la matière dont ils sont censés être faits: pour les objets qui, dans la réalité, seraient en pierre, en métal ou en bois, ils gardent généralement ce que nous appellerons un **modelé rigide** ou un **modelé dur**, mais, pour «les chairs» (selon l'expression consacrée, qui s'emploie toujours au plur.!), c'est-à-dire pour les carnations, ils élaborent ce que nous appellerons un **modelé souple**, c'est-à-dire un modelé qui procure au spectateur une **impression de douceur et d'élasticité** de la peau – autrement dit, l'impression qu'il ressentirait s'il touchait le visage ou le corps du personnage en question. Grâce à ce modelé souple – qui, cela va de soi, concerne prioritairement les femmes et les enfants –, les peintres sont désormais en mesure d'amplifier la différenciation entre les âges et entre les sexes: quand ils représentent Adam et Eve (dans le registre religieux) ou Mars et Vénus avec Cupidon (dans le registre mythologique), ils ont maintenant la possibilité de juxtaposer des modelés différents (plus rigide pour les hommes, plus souple pour les femmes et les enfants).

Chez **Léonard de Vinci** et chez les peintres qui s'inspirent plus ou moins directement de lui, le modelé souple prend une forme bien particulière, que décrit parfaitement le vocable italien traditionnellement employé pour la désigner, à savoir: «*sfumato*», qui signifie littéralement «enfumé». De fait, dans les œuvres traitées en *sfumato*, il semble qu'un **imperceptible voile de brume ou de fumée** enveloppe toutes les formes, y compris celles qui sont éclairées: on a l'impression qu'un obstacle immatériel s'interpose en permanence entre la source de lumière et l'objet. A ce traitement du modelé aussi facile à reconnaître que difficile à verbaliser, s'ajoutent le plus souvent, chez Léonard et ses imitateurs directs, une réduction de la gamme de couleurs (elle tend vers la monochromie), une primauté des teintes sombres ou du noir (c'est ce qu'on appelle le «*tenebroso*») et un traitement fortement pictural des contours externes et internes. Toutes ces caractéristiques sont réunies dans le petit *Saint Jean-Baptiste* de Léonard conservé au Louvre, mais ce n'est pas toujours le cas. Ainsi, les contours externes demeurent plus ou moins linéaires dans le portrait de Lisa di Noldo Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo (= *La Joconde*!). Il arrive également que le *sfumato* se concilie avec une palette relativement variée, comme on le voit chez Andrea del Sarto (florentin), chez Corrège (émilien) ou chez Giorgione (vénitien). Il arrive même que Léonard (qui, sur le tard, a travaillé à d'ambitieux projets de statues équestres à Milan) délaisse le *sfumato* au profit d'un modelé combinant – contradictoirement – rigidité sculpturale et douceur sensuelle dans sa *Léda et le cygne* (qu'on ne connaît que par des copies). Par conséquent, pour le *sfumato* comme pour toutes les catégories stylistiques, il faut se garder des idées préconçues et des oppositions trop tranchées. Ainsi, pour les

nus mythologiques du XVI^{ème} siècle, les historiens de l'art opposent volontiers le modelé rigide – voire sculptural – des maniéristes florentins inspirés de Michel-Ange (Pontormo, Bronzino, etc.) au modelé souple des coloristes vénitiens (Giorgione, Titien, etc.), mais cette opposition est peut-être un peu forcée: de récentes restaurations incitent à penser qu'un modelé rigide et même sculptural n'empêche pas le personnage de paraître vivant et même sensuel (Bronzino) et qu'un modelé souple mettant en valeur la sensualité du visage ou du corps n'est pas incompatible avec un effet sculptural (Titien).

En tout état de cause, **n'interprétez jamais le *sfumato* en termes de réalisme**. Au XVI^{ème} siècle, le *sfumato* était perçu comme donnant vie – et non réalité – aux personnages (vivant ≠ réel!). De fait, on peut difficilement qualifier de réaliste la *Madone du lait* de Corrège (Budapest, ca 1525). Ce très beau tableau de dévotion privée est intégralement traité en *sfumato* (et en *tenebroso*): les chairs y paraissent sans doute très douces et très vivantes, mais le front et le manteau de la Vierge donnent l'impression d'être aussi élastiques que ses joues ou ses lèvres. On est donc bien loin de tout réalisme – sauf si on croit que la Vierge Marie était en caoutchouc...

C) Le traitement de la couleur

Il est beaucoup plus difficile de parler de la couleur que de l'éclairage, du contour ou du modelé. D'abord parce que, de toutes les rubriques de l'analyse stylistique, la couleur est sans doute celle qui prête le plus au «baratin lyrique» et aux considérations pseudo-esthétiques que vous devez à tout prix bannir. Veillez donc à éviter de parler par ex. d'«harmonie des couleurs»: la notion d'«harmonie» apparaît sans doute dans les écrits théoriques de l'époque moderne, mais, en toute rigueur, un(e) historien(ne) de l'art ne sait pas ce que sont des couleurs qui vont bien ensemble, il/elle peut tout au plus repérer quelles couleurs étaient considérées, à une époque donnée, comme allant bien ensemble. Ensuite parce que, comme pour la lumière, il faudrait effectuer une longue enquête préalable. Une approche véritablement historique de la couleur devrait en effet intégrer trois sortes de discours: 1) les observations, prescriptions et proscriptions sur la couleur qui figurent dans les **traités sur les arts** écrits aux débuts de l'époque moderne; 2) les diverses **théories de la couleur** qui avaient cours en physique, en philosophie ou en théologie; 3) les débats passés et présents sur la **nomenclature des couleurs**, qui a une histoire compliquée, souvent déroutante (par ex., l'appellation «vert Véronèse» n'existait pas à la Renaissance!). La tâche serait évidemment immense. On se bornera donc à mettre en garde contre les **anachronismes** trop flagrants. Par ex., évitez d'appliquer à des œuvres antérieures au XIX^{ème} siècle le «cercle chromatique» théorisé par Eugène Chevreul (1786/1889, *De la loi du contraste simultané des couleurs...*, Paris, 1839).

On a vu plus haut que les contrastes de couleurs peuvent jouer un rôle non négligeable dans le réglage du **cadrage** et que la répartition des couleurs dans le champ de l'image peut constituer un élément décisif dans l'organisation de la **composition**. A ces deux critères (qui ne concernent pas vraiment la couleur pour elle-même), on se contentera ici d'en ajouter un troisième – propre à la couleur, celui-là. Pour des raisons de brièveté, on laissera de côté de nombreux autres critères relatifs à la couleur: chacun d'eux étant étroitement lié à une région, à une époque ou à une problématique, il est impossible de les présenter sans apporter au préalable une information un tant soit peu détaillée sur les débats et enjeux qui animaient la vie artistique de la région ou de l'époque à laquelle ils se rattachent. Nous laisserons également de côté les questions concernant la désignation des couleurs.

L'unique critère que nous retiendrons en raison de l'importance qui lui revient pour différencier le XV^{ème} siècle du XVI^{ème} en Italie concerne **l'individualisation ou la non individualisation de la couleur**. Soit chaque objet ou partie d'objet possède une couleur propre, bien distincte de la couleur des autres objets ou parties d'objets. Soit les couleurs de chaque objet ou partie d'objet se rapprochent des couleurs des autres objets ou parties d'objets. Dans le premier cas, on parlera de **couleur(s) locale(s)**. Dans le deuxième, on dira que les couleurs sont **prises dans une tonalité d'ensemble**.

La différence entre une couleur locale et une couleur prise dans une tonalité d'ensemble saute aux yeux lorsqu'on compare l'une des nombreuses *Vierge à l'Enfant* de la maturité ou de la vieillesse de Giovanni Bellini († 1516) à l'une des rares *Vierge à l'Enfant* tardives de Titien († 1576). La première, qui appartient à une production sérielle obéissant à une typologie strictement définie (la Vierge est debout entre un parapet et un drap d'honneur devant un fond de paysage), possède des couleurs parfaitement locales: le bleu sombre du manteau de Marie se distingue fortement du jaune vif de son revers, du rouge de la robe, du vert du drap d'honneur, du bleu clair du ciel, etc. La seconde *Vierge à l'Enfant* se caractérise au contraire par des couleurs prises dans une tonalité d'ensemble (à l'exception des carnations): le manteau, la robe, le drap d'honneur et le fond de ciel ont perdu leurs couleurs nettement individualisées et pris d'indéfinites tonalités grisâtres ou brunâtres, peu différentes les unes des autres, dans lesquelles on ne parvient à percevoir un bleu sombre, un rouge, un vert ou un bleu clair qu'en se reportant à des œuvres antérieures (c'est parce qu'on sait que le manteau et la robe de la Vierge sont traditionnellement bleu sombre et rouge, qu'on parvient encore à les voir bleu sombre ou rouge chez Titien). On retrouvera les mêmes différences en comparant les couleurs de l'*Annonciation* des volets d'orgues de S. Maria dei Miracoli autrefois attribuée à Giovanni Bellini (Venise, Accademia, ca 1500) à celles de

l'Annonciation de Titien ornant la chapelle Cornovi della Vecchia dans l'égl. S. Salvatore à Venise (achevée en 1566).

Au **XV^{ème} siècle**, la palette présente des différences d'une région à l'autre mais la couleur est **fortement locale** dans tous les centres artistiques. En règle générale, ce type de couleur va de pair avec des contours externes linéaires ou cernés (mais on trouve évidemment des exceptions). «Local» voulant dire «qui appartient au lieu» (du lat. «*locus*»), il est logique de qualifier de «locale» la couleur ainsi traitée. En effet, en bonne physique aristotélicienne, un corps se définit par le fait qu'il occupe un lieu, et le lieu se définit à son tour comme la limite immatérielle qui enveloppe le corps. Par conséquent, si des objets délimités par des contours linéaires ont chacun une couleur bien différente de celle des autres objets, la couleur apparaît en quelque sorte **attachée au lieu** – lieu occupé par le manteau de la Vierge pour le bleu, lieu de sa robe pour le rouge, etc. Bien entendu, l'expression «couleur locale» prend un tout autre sens par la suite: elle ne se réfère plus au lieu propre de chaque objet mais désigne le souci d'exactitude historique, géographique ou ethnographique dans la forme des habitations, des vêtements ou des accessoires et, plus généralement, dans la transcription des us et coutumes.

Au **XVI^{ème} siècle**, chez les coloristes vénitiens, la couleur prise dans une tonalité d'ensemble va généralement de pair avec des contours picturaux et avec un modelé souple. De plus, chez Titien, Tintoret et quelques autres (Schiaivone, les Bassano, etc.), elle s'associe souvent à une **facture rugueuse** (càd laissant transparaître le grain de la toile) et à une **touche différenciée** (càd visible à certains endroits, invisible à d'autres) – facture et touche qui marquent une **rupture radicale** avec la tradition séculaire de la facture lisse et de la touche invisible à l'œil nu (mais cette rupture riche d'avenir ne se produit guère qu'à Venise et à Ferrare). En revanche, chez les maniéristes romains (Giulio Romano, etc.), la couleur prise dans une tonalité d'ensemble s'explique par le **«style de bas-relief»** qui s'est imposé dans l'atelier de Raphaël peu après la mort du maître en 1520 (peintures murales de la Chambre de Constantin au palais du Vatican). Elle va donc de pair avec un modelé rigide, voire sculptural, mais elle se combine aussi avec le goût venu de Toscane pour le contour linéaire ou cerné. Chez les maniéristes toscans (Pontormo, Bronzino, Salviati, Vasari, etc.), qui vouent une aussi grande admiration à la peinture de **Michel-Ange** (*Tondo Doni*, fresques à la voûte puis sur le mur d'autel de la chapelle Sixtine) qu'à sa sculpture («Heures» de la Chapelle Médicis dans l'égl. S. Lorenzo, etc.), la couleur demeure plutôt locale et se combine à un modelé fort et rigide ainsi qu'à des contours linéaires ou cernés. De plus, toujours sur le modèle de Michel-Ange, l'affichage de l'artificialité de l'art et la réaffirmation de la spécificité de la peinture par rapport à la sculpture expliquent la fréquence de ce qu'on appelle les **«cangianti» ou «cangiantismi»** (littéralement «changeants» ou «changements»), apparus peu auparavant (vers 1500): au lieu de modeler en gardant le même ton du «clair» au «moyen» puis au «sombre», les maniéristes toscans et romains changent délibérément de ton pour le «clair» (au lieu de s'éclaircir, un vert se transforme en jaune, un bleu se mue en rose, etc.).

Cet aperçu des principaux partis qui prévalent en Italie au XVI^{ème} siècle concernant la couleur est évidemment sommaire. Il faudrait notamment y ajouter les multiples circulations et échanges d'artistes et d'œuvres qui se produisent entre le centre (Florence, Rome) et le nord (Milan, Venise, Mantoue, Ferrare). On aura compris que, face à cette richesse et à cette diversité, le plus sûr est encore de comparer minutieusement deux œuvres pour tenter de dégager leurs caractéristiques respectives dans le traitement de la couleur.

D) Le traitement des effets de texture

Nous avons déjà abordé incidemment les effets de texture à propos des chairs (cf. plus haut, sur le modelé souple et le *sfumato*). Bien entendu, loin de se limiter aux chairs, les effets de texture concernent tous les objets susceptibles de déclencher des sensations **tactiles**: cheveux, tissus, pelage ou plumage des animaux, métaux, pierres, etc.

Au sens strict, le vocable **«texture»** (du lat. «*texere*», qui signifie «tisser», d'où viennent également «texte» et «textile») désigne les qualités qui, dans la réalité, permettent **au sens du toucher** d'identifier les objets selon qu'ils sont solides ou liquides, durs ou mous, lisses ou rugueux, chauds ou froids, etc. Dans la pratique quotidienne, ces qualités tactiles sont toujours intimement associées à des qualités olfactives, gustatives, auditives ou visuelles. La connaissance que nous avons de la texture des objets procède en effet d'une **expérience polysensorielle** acquise de si longue date qu'il nous est à peu près impossible de démêler, dans notre perception actuelle des objets, les informations qui relèvent spécifiquement du toucher de celles qui concernent exclusivement la vue. Ainsi, quand nous regardons une carafe en verre, nous croyons *voir* qu'elle est lisse et froide alors que, en toute rigueur, nous ne le voyons pas: le lisse et le froid ressortissent au toucher, mais l'habitude d'associer ces sensations tactiles à diverses informations visuelles sur l'objet (taille, forme, transparence, reflets, etc.) afin d'y reconnaître une carafe en verre est acquise depuis si longtemps que nous en arrivons quasiment à *voir* le lisse et le froid du verre alors qu'ils constituent en principe des qualités inaccessibles à la vue.

Un phénomène analogue se produit en peinture lorsque le peintre fait en sorte que le spectateur ait l'impression de **voir les qualités tactiles des objets peints**. On parlera alors d'**«effets de texture(s)»** plutôt que de «textures» tout court parce que, contrairement au contour et à la couleur, qui sont bel et bien présents dans l'image, la texture des objets n'est jamais réellement là: le support, les liants et les pigments ont leurs textures

spécifiques – lesquelles, sauf exception, ne s'apparentent nullement à celles des objets figurant dans l'image. Les effets de texture ont donc, comme le contour ou le modelé, un statut **paradoxal**. De fait, l'image s'adresse – par définition – exclusivement au sens de la vue, mais – par l'intermédiaire de la vue – elle parvient à solliciter le sens du toucher. Elle peut donc parfois viser à l'illusionnisme (c'est le cas, par ex., dans certaines natures-mortes des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles) mais, le plus souvent, elle se veut seulement convaincante: l'image n'amène généralement pas le spectateur à croire qu'en la touchant du doigt, il éprouverait effectivement les sensations tactiles que lui procureraient, s'ils existaient réellement, les objets qu'elle déploie sous ses yeux. Autant dire que les effets de texture sont aussi subtils que **complexes**. Par conséquent, comme pour l'éclairage et la couleur, une approche historique rigoureuse devrait partir du **savoir de l'époque**: pour bien comprendre le fonctionnement des effets de texture dans la peinture de la première modernité, il faudrait commencer par reconstituer la façon dont la pensée savante rendait alors compte de la profonde imbrication du visuel et du tactile dans le processus sensoriel et mental par lequel nous appréhendons la matière des objets. On se contentera ici de quelques brèves indications historiques et méthodologiques.

L'attention aux effets de texture varie considérablement selon les époques et les régions. Elle est à peu près inexistante lorsque la seule texture jugée digne d'être marquée est celle – toute immatérielle – de la sainteté ou du divin, dont le rayonnement («*splendor*» en lat.) est conventionnellement exprimé par le fond d'or et par les auréoles (nom fém.!) ou les nimbes (nom masc.!) dorés. Au **XV^{ème} siècle**, les **Primitifs flamands** portent une attention intense aux effets de texture de tous les objets, y compris des larmes (les carnations enfantines et féminines faisant peut-être exception), tandis que les peintres **florentins ou siennois** s'y intéressent modérément: ils juxtaposent couramment des chairs ou des habits dont le modelé rigide exclut toute douceur ou élasticité à des accessoires minéraux ou métalliques dont ils mettent en valeur la transparence (carafes), le lustre (perles), l'éclat (pierres précieuses) ou la brillance (cuirasses, armes). De telles juxtapositions nous surprennent peut-être, mais elles s'expliquent, d'une part, par le recours à la sculpture – qui empêche initialement, on l'a vu, de donner de la souplesse aux carnations – et, d'autre part, par une imitation sélective des Flamands, alors très admirés en Italie (cette imitation sélective est particulièrement apparente chez Piero della Francesca ou chez Ghirlandajo). Plus profondément, ces juxtapositions nous renseignent sur la principale (ou unique?) ressource dont les peintres disposent pour produire des effets de textures: comme le notait déjà Alberti, on ne perçoit les qualités des objets qu'en procédant à des comparaisons.

De fait, il en va des effets de textures comme de l'éclairage ou de l'effet de volume: **les peintres ne peuvent jouer que de différences**, de contrastes. Soit ils opposent – comme le font les Toscans – des objets ou parties d'objet qui apparaissent pourvus d'une texture précise à des objets ou parties d'objet qui apparaissent dépourvus de toute texture. Soit ils opposent – comme le font les Flamands – des objets ou parties d'objet dont la matière apparaît dure, rugueuse, mate, opaque ou froide à des objets ou parties d'objet dont la matière apparaît molle, lisse, brillante, transparente ou chaude. Par conséquent, **on parlera de non-différenciation ou de différenciation des effets de texture et on se demandera si cette non-différenciation ou différenciation vaut pour l'ensemble de l'œuvre ou seulement pour telle ou telle partie**. On évitera en tout cas de parler de «réalisme». Les historiens de l'art emploient souvent ce vocable mais, à mon avis, ils feraient mieux de s'en abstenir. Il est en effet doublement malheureux. D'abord parce que les mots n'ont d'intérêt que s'ils facilitent l'observation et l'analyse. Or, qualifier de «réaliste» une œuvre ou un objet revient à lui coller une étiquette générale au lieu de développer une analyse particularisée. Ensuite parce que le nom «réalisme» n'existe pas aux débuts de l'époque moderne (la Renaissance ne connaît que l'adjectif «réaliste», qui a seulement un sens technique bien précis en philosophie). Il me paraît en tout cas beaucoup plus pertinent d'aborder la question des effets de texture en termes de différenciation et de non-différenciation. On évitera ainsi d'en rester à l'impression – anachronique – d'incohérence stylistique que nous donnent fréquemment les têtes toscanes de la seconde moitié du XV^{ème} siècle. Indépendamment du vieillissement des pigments, et quel que soit le sexe ou l'âge de la personne, la peau du visage apparaît souvent uniformément dure, cartonneuse, alors que le blanc des yeux donne l'impression d'être humide et qu'un minuscule éclat de lumière s'inscrit sur l'iris. Les chevelures, elles, s'organisent en épaisses mèches ondulées sur lesquelles se dessinent individuellement des cheveux bouclés dont la couleur s'éclaircit çà et là. On dira donc que l'effet de texture de la peau n'est pas différencié mais que celui de l'œil l'est, et on tâchera de rendre compte aussi exactement que possible du traitement – contradictoire, du moins à nos yeux – de la chevelure, dont l'effet de texture est à la fois différencié et non-différencié: les grosses mèches (directement issues d'une stylisation des chevelures courante dans la statuaire antique) ne suggèrent absolument pas la légèreté vaporeuse et floue d'une chevelure réelle, mais les cheveux individualisés donnent l'impression de réagir effectivement à la lumière (tantôt ils l'absorbent, tantôt ils la réfléchissent).

Au XVI^{ème} siècle, les Flamands s'intéressent peut-être moins qu'avant aux effets de texture (les «romanistes», c'est-à-dire les artistes du Nord partis étudier en Italie, acclimatent à leur retour des valeurs antiquisantes et michel-angélesques). En tout cas, ils n'en sont plus les seuls grands spécialistes. Les Vénitiens se sont en effet mis à différencier soigneusement les effets de texture des chairs, des cheveux, des tissus, des fourrures ou des métaux – c'est même là un de leurs domaines d'excellence, du moins d'après leurs partisans (la suggestion du toucher des matières a très vite été perçue comme appartenant en propre à la peinture coloriste). De leur côté, les maniéristes toscans ou romains produisent fréquemment – mais pas toujours – des **chairs qu'on qualifie de**

porcelainées parce qu'elles donnent l'impression d'être dures, comme le sont les poupées en porcelaine, mais ils différencient souvent avec une grande efficacité, sinon la matière des cheveux, du moins celle des étoffes, des fourrures, des bijoux ou des métaux, notamment dans le portrait. En Italie centrale, un même peintre peut parfaitement adopter des partis très différents – parfois à l'intérieur d'une même œuvre –, la question des effets de texture est donc à aborder **au cas par cas**.

Une remarque de vocabulaire et un conseil de méthode serviront de conclusion à cette brève présentation des effets de texture.

La **remarque de vocabulaire** porte sur les divers **jeux de lumière** qui se produisent sur les matières dures dont la surface polie prend des formes bombées (comme une sculpture en marbre, une carafe en verre ou en terre vernissée, le plastron d'une armure, un casque) ou à facettes (comme les pierres précieuses). Ces jeux de lumière procèdent d'un même phénomène physique, dont l'intensité et les modalités varient en fonction des circonstances, mais il n'est pas très facile de les désigner de façon non équivoque: les dictionnaires de français ne posent pas de différences bien nettes entre «brillance», «éclat», «lustre» et «reflet». De plus, à ma connaissance, il n'y a pas d'usage bien établi chez les historiens de l'art moderne, qui sont pourtant fréquemment confrontés aux effets de texture que suggèrent ces jeux de lumière. Je propose donc, pour faciliter l'observation et l'analyse, d'instaurer une gradation entre les vocables: employez **«lustre»** ou **«brillance»** quand la surface blanchit progressivement sans se décolorer complètement (on dit «*du lustre*», avec l'article partitif), **«éclat de lumière»** quand la surface blanchit brusquement et perd complètement sa couleur propre, et réservez **«reflet»** pour le cas bien particulier (mais assez courant) où la forme d'un autre objet ou sa silhouette – toujours plus ou moins déformée – ou simplement sa couleur apparaît dans un éclat de lumière. Tous les effets que je viens d'essayer de nommer se trouvent aussi bien dans l'armure du saint Georges de la *Madone du chanoine Joris Van der Paele* de Van Eyck (Bruges, Groeningemus., 1436) que dans celle que porte le condottière dans le *Portrait de Francesco Maria della Rovere* de Titien (Florence, Offices, 1536-1537). Cherchez bien!

Le **conseil de méthode** porte sur les tissus en général et les **vêtements des personnages** en particulier. Un moyen commode pour déterminer si – et comment – le peintre a différencié les effets de texture consiste à **chercher à identifier les étoffes**, c'est-à-dire à désigner le textile dont sont faites les diverses pièces du vêtement: demandez-vous si, d'après ce que le peintre donne à voir, vous êtes en mesure de dire «C'est de la soie» ou «C'est du coton» (ou «du velours», «de la laine», etc.). Bien entendu, il importe peu que l'identification que vous proposez soit juste ou fautive (pour identifier à coup sûr les étoffes, il faudrait avoir de solides connaissances en matière d'histoire de l'industrie textile et d'histoire de la mode vestimentaire). Ce qui compte, c'est la manière de poser la question des effets de texture. Formuler la question en termes de **matières** permet en effet – du moins en principe! – de **ne pas confondre les effets de texture avec la couleur ou avec la minute descriptive** (qui va maintenant être abordée).

Il en va de même pour les carnations, les cheveux ou les armures. Pour que la **peau** d'un visage ait un effet de texture différencié, il ne suffit pas que vous trouviez qu'elle a une couleur de peau «normale» (à une époque «Black, Blanc, Beur», je ne vois pas en quoi peut consister une normalité en matière de couleur de peau!), il faut encore que le peintre ait rendu la matité de l'épiderme – éventuellement par contraste avec une légère brillance sur l'arête du nez ou sur l'arrondi du front – et suggéré – par des moyens à peu près impossibles à verbaliser – ici la rigidité, ailleurs la mollesse, là l'humidité (pour les lèvres), etc. Pour qu'une **chevelure** produise un effet de texture différencié, la couleur des cheveux n'entre absolument pas en ligne de compte (ils peuvent aussi bien être noirs que blonds, grisonnants ou blancs), et il est sans importance qu'ils donnent l'impression d'avoir été dessinés un par un (une chevelure non détaillée peut très bien paraître vaporeuse): le seul critère qui compte, c'est qu'il faut qu'en divers endroits, de discrètes brillances les fassent paraître souples ou vaporeux (ou que quelques cheveux rebelles volettent ici ou là!). Enfin, pour une **armure**, il faut qu'il y ait ici du lustre et là des éclats de lumière: une teinte «gris métallisé» ne suffit pas – pas plus que ne suffit une description détaillée des rivets, des lames, des fermoirs ou des motifs décoratifs. Une armure sommairement décrite peut parfaitement produire un fort effet de texture, de même qu'une armure minutieusement décrite peut très bien être dépourvue de tout effet de texture.

E) La minutie descriptive

La dernière rubrique de l'analyse stylistique est assez facile à comprendre et à mettre en application parce qu'elle est à peu près indépendante de tout ce que nous venons de voir (réglage de l'éclairage, traitement du contour, du modelé, de la couleur, des effets de texture). La minutie descriptive porte en effet sur ce que j'appelle la morphologie des objets figuratifs, c'est-à-dire sur leurs formes en elles-mêmes, quel que soit le style (ou la facture) pratiqué par le peintre. Plus exactement, elle concerne **la quantité et la précision des informations d'ordre morphologique que l'image nous donne sur les objets**.

Qu'il s'agisse des personnages, des lieux ou des accessoires, les informations visuelles que l'artiste fournit au spectateur sur les formes varient en nombre et en nature d'une œuvre à une autre. Quand elles sont abondantes et précises, on dira que la description des formes est **minutieuse** (ou détaillée) ou que **la minutie descriptive est poussée**. Quand elles sont parcimonieuses et vagues, on dira que la description des formes est **sommaire** (ou simplifiée) ou que **la minutie descriptive est peu poussée**. Bien entendu, on rencontre toutes

sortes de stades intermédiaires entre ces deux extrêmes. Il arrive d'ailleurs fréquemment qu'à l'intérieur d'une même œuvre, les formes soient décrites avec application dans certaines zones (= minutie poussée) et avec désinvolture dans d'autres (= minutie peu poussée). Du reste, le degré de minutie descriptive ne dépend en rien de l'existence ou de la non-existence des objets: la description peut aussi bien être sommaire pour un objet emprunté au monde réel que poussée pour un objet tout droit sorti de l'imagination de l'artiste, comme le prouvent clairement certains **dessins de têtes grotesques** de – ou d'après – Léonard de Vinci, dans lesquels les éléments monstrueux, grâce à l'extrême méticulosité de leur description, imposent comme une évidence au spectateur l'idée d'une parenté avec telle ou telle espèce animale, conformément à ce que prétendait une pseudo-science très en vogue à l'époque (= la «physiognomonie»). On se gardera donc de prendre une grande minutie descriptive pour du «**réalisme**» – vocable que les historiens de l'art de la première modernité devraient décidément bannir de leur lexique!

Pour illustrer ce qu'est la minutie descriptive, je prendrai comme exemples le visage dans le portrait masculin et les vêtements dans le portrait féminin.

Dans la quasi-totalité des **portraits d'hommes**, une importance prépondérante revient au **visage**. Or, il est facile de constater que, malgré cette prépondérance, les portraits ne nous donnent pas tous autant d'informations, par ex., sur le nez (certains détaillent les formes de l'arête, des ailes et des narines tandis que d'autres les simplifient) ou sur le système pileux (au XV^{ème} siècle, où la mode la plus répandue est de ne porter ni barbe, ni moustache, certains peintres montrent le bleuissement de la peau dû à un poil abondant ou non rasé de frais, tandis que d'autres en font totalement abstraction). De telles différences ne s'expliquent pas d'abord par un choix personnel du peintre (ou par l'école à laquelle il appartient): elles sont dues avant tout aux fonctions tendanciellement contradictoires – et souvent dénotantes pour nous – que le portrait assure aux débuts de l'époque moderne. Car, contrairement à ce qu'on pourrait penser, le portrait ne sert pas partout à transmettre une ressemblance exacte (il est d'ailleurs admis, au moins en Italie, que le peintre atténue ou occulte les petits et gros défauts du visage, sauf s'ils constituent de glorieuses blessures de guerre ou s'ils signalent – surtout chez les hommes! – la sagesse et l'autorité du grand âge): dans bien des régions, le portrait vise prioritairement à conformer l'individu, soit à une norme idéale (de beauté, de noblesse ou de grandeur à l'antique), soit à un type de visage réputé caractéristique (d'un sexe, d'un âge, d'un tempérament – au sens «physiognomonique» –, d'un rang ou d'une fonction).

En tout état de cause, **le degré de minutie dans la description du visage est indépendant du traitement du contour**. Un peintre comme Memling, qui pratique un contour linéaire, déploie une minutie descriptive très poussée dans ses portraits, tandis qu'un peintre comme Botticelli, qui pratique lui aussi un contour linéaire et même cerné –, se contente d'une faible minutie descriptive dans les siens: le premier délimite l'hélix et le lobule de l'oreille, le bord des paupières, l'arête du nez ou l'ourlet des lèvres au moyen de multiples courbes et contrecourbes très ténues (cf. par ex. le *Portrait d'homme* de la Frick Coll., New York), le second le fait au moyen de quelques grandes courbes parfois proches de la rectilinéarité (cf. le *Portrait de jeune homme* du palais Pitti, Florence). On pourrait dresser un constat analogue avec deux peintres aux contours picturaux: Giorgione tend à simplifier – voire à géométriser – les limites visuelles des traits du visage (*Portrait Giustiniani*, Berlin), tandis que Titien transcrit leurs menues singularités (*Portrait de jeune homme*, Ajaccio). **La minutie descriptive est également indépendante du modelé**. Au moyen d'un modelé rigide et relativement peu contrasté, Piero di Cosimo montre les moindres bombements et creusements des tempes, des pommettes, des joues et du menton (*Portrait de Giuliano da Sangallo*, Amsterdam) aussi efficacement qu'Andrea del Sarto le fait au moyen d'un modelé souple et assez fortement contrasté (*Portrait du maître verrier Becuccio*, Edimbourg), tandis qu'avec un modelé lui aussi contrasté et souple, Pontormo tend à ramener le relief du visage à de grands volumes simples (*Portrait d'un joailler*, Louvre) la simplification confinant à la géométrisation dans certains portraits de Bronzino dont le modelé est globalement rigide et fortement contrasté. D'autres exemples montreraient que la minutie descriptive est aussi indépendante de la couleur et des effets de texture. Par souci de brièveté, on se contentera de signaler, en complément à ce qui a été dit plus haut sur l'effet de texture des chevelures, qu'une barbe en collier (à la mode à partir de la 2^{ème} décennie du XVI^{ème} siècle!) peut donner l'impression d'être vaporeuse et douce aussi bien quand elle est décrite minutieusement, presque poil par poil, que quand elle l'est sommairement, comme une masse à peu près indistincte.

Dans les **portraits féminins** la minutie descriptive des vêtements peut être inférieure, égale ou supérieure à celle du visage, comme d'ailleurs dans les portraits masculins. Pour les femmes comme pour les hommes, une minutie moins poussée dans les vêtements renforce évidemment la prépondérance du visage mais interfère également avec le cadrage: en conférant un effet de présence accru au visage, elle tend à le rapprocher du spectateur. Une **minutie plus poussée dans les vêtements que dans le visage** apparaît plus fréquemment – jusqu'à preuve du contraire – dans les portraits de femmes que dans les portraits d'hommes (cf. la production de Bronzino, ou celle de Titien et de Véronèse) – ce qui, sous des dehors chatoyants, nous renseigne crûment sur l'inégalité des sexes aux débuts de l'époque moderne: la femme n'a guère d'existence sociale qu'en tant qu'elle constitue, par le faste de sa toilette, une manifestation de la richesse de son père ou de son mari (ou de sa caste sociale). Quoi qu'il en soit, la richesse ostentatoire de la toilette qui caractérise de nombreux portraits féminins nous offre un moyen commode pour évaluer le degré de minutie descriptive. En effet, les robes (qui consistaient

en pièces séparées, qu'il fallait attacher après les avoir enfilées) étaient fréquemment ornées de **motifs brodés distribués selon un ordre régulier**. Or, les motifs et leur distribution, que la présence du corps vient momentanément déranger par les plis qu'elle provoque, peuvent apparaître simplement suggérés, comme c'est le cas sur les manches dans le *Portrait d'Isabelle d'Este rajeunie* de Titien (Vienne, Autriche, vers 1534-1536), ou au contraire méticuleusement reproduits dans leurs moindres éléments – y compris les déformations dues aux plis – sur l'ensemble de la robe, comme c'est le cas dans le *Portrait d'Eléonore de Tolède avec son fils Giovanni* de Bronzino (Florence, 1545). Indépendamment des différences dans la taille ou la forme des motifs et dans les couleurs des tissus, il faut regarder attentivement, et de très près, le tableau vénitien pour s'apercevoir qu'en réalité, il respecte scrupuleusement l'ordre complexe qui commande l'entrelacement des motifs filiformes, tandis que le tableau florentin, même vu de loin, produit d'emblée un fort effet «patron de mode» en raison de son insistante précision. Au bout du compte, la minutie descriptive est peut-être aussi poussée chez les deux peintres, mais elle est très différente de l'un à l'autre: chez Titien, elle plus subtile parce qu'elle se combine avec une apparente désinvolture. En tout cas, chez l'un comme chez l'autre, elle est totalement indépendante des effets de texture: ils sont aussi efficacement différenciés dans les deux tableaux.

Ce qui vient d'être dit des motifs brodés sur les robes peut aisément se transposer à d'autres pièces du vestiaire féminin ou masculin, comme les éléments en dentelle – notamment les guimpes qui couvrent les larges décolletés des robes chez Bronzino – ou ces cols imposants, appelés «fraises», qui apparaissent à la fin du XVI^{ème} siècle et qui se déploient dans d'innombrables portraits masculins ou féminins du XVII^{ème} siècle. Plus généralement, on signalera, en guise de conclusion, que la différenciation ou la non-différenciation de la minutie descriptive d'une zone à l'autre constitue, dans le portrait comme dans les autres genres, un moyen efficace, soit pour faire ressortir les personnages sur un fond, soit au contraire pour les intégrer à un environnement. A vous de voir!