

AVERTISSEMENT

L'ESSAI qu'on va lire met les célèbres peintures mythologiques de Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*¹ et *Le Printemps*², en regard des représentations qui leur répondent dans la théorie de l'art et dans la poésie du temps. Notre but est d'éclairer ainsi ce qui "attirait" les artistes du Quattrocento vers l'Antiquité.

Car on peut retracer pas à pas la façon dont les artistes et leurs conseillers virent dans "l'Antiquité" une référence exigeant l'amplification du mouvement apparent ; et constater qu'ils recouraient aux modèles antiques quand il leur fallait représenter des accessoires animés de l'extérieur – vêtements et chevelures.

On notera au passage que cette démonstration est importante pour l'esthétique psychologique dans la mesure où c'est dans les cercles de créateurs qu'on peut observer l'émergence comme force formatrice d'un style du sens de "l'empathie" en tant qu'acte esthétique³.

1. Florence, Uffizi, Sala di Lorenzo Monaco, n° 39 [aujourd'hui Sala VI, n° 878] ; voir illustration n° 1. *Klassischer Bilderschatz* [Trésor de la peinture classique], III, p. VIII, n° 307. (Toutes les notes appelées par des chiffres sont de l'auteur. Les ajouts entre crochets sont de nous. *NdT*)

2. Florence, Accademia, Sala Quinta, n° 26 [aujourd'hui aux Offices, Sala VI, n° 8360] ; *Kl. Bilderschatz*, I, p. X, n° 140.

3. Voir R. VISCHER, *Das optische Formgefühl*, 1873 ; voir aussi F. TH. VISCHER, *Das Symbol* paru dans les *Philosophische Aufsätze für Zeller*, 1887 (à partir de la p. 153).

→ Biographie

→ g. Mnémosyne

ensuite Léonard qui devra venir au premier plan de l'exposé, comme celui qui a véritablement élaboré le problème.

On ne trouve chez Léonard qu'un seul autre recours à l'Antiquité : son renvoi à Vitruve, à propos des proportions du corps humain ³².

A supposer qu'on parvienne à éclairer l'influence de l'Antiquité sur les idées de la première Renaissance concernant les proportions, on pourrait pour ce faire prendre appui sur les propos de cet artiste qui alliait un sens inégalé de l'individuel et du particulier à une capacité tout aussi grande de percevoir les traits génériques et réguliers, et qui – se suffisant d'ordinaire à lui-même – n'admettait certainement l'autorité de l'Antiquité que lorsqu'elle lui semblait une référence imposant le respect, une force encore vive à ses yeux comme à ceux de ses contemporains.

32. Voir J.-P. RICHTER, I, p. 182 ; avec une reproduction.

*

Pour tout objet figé dans des contours nets, Sandro Botticelli a l'œil attentif de l'"orfèvre-peintre" florentin ; dans les accessoires, cela se manifeste par cet amour de la précision avec lequel chaque détail est observé puis restitué.

La finesse du détail est au cœur de sa conception de l'art : il n'attachait aucune valeur artistique à "l'atmosphère" des paysages.

Léonard rapporte à son endroit qu'il répétait à l'envi : "Peindre des paysages n'a aucun sens ; il suffit de jeter contre le mur une éponge imbibée de couleurs différentes et on peut voir aussitôt dans la macule le plus beau des paysages." ³³

Contestant à Botticelli la qualité de "*pittore universale*" [peintre universel] vu son défaut de sensibilité pour le paysage, Léonard ajoute ceci :

et queste tal pittore fece tristissimi paesi

[et ce peintre fit de fort tristes paysages.]

33. Voir H. LUDWIG, *op. cit.*, I, p. 116, n° 60 : (...) come disse il nostro boticella, che tale studio era vano, perche col solo gittare d'una spunga piena di diversi colori in un muro esse lasciana in esso muro una machia, dove si vedeva un bel paese. [Comme le dit notre boticella, ce travail était vain, car il suffisait de jeter une éponge pleine de diverses couleurs contre un mur, pour qu'elle laisse sur ce mur une tâche où l'on peut voir un beau paysage.]

34. Ces remarques doivent être considérées comme de simples compléments d'information à l'analyse bien plus détaillée et bien plus exhaustive de JULIUS MEYER.

35. La physionomie des visages chez Botticelli reflète aussi le dualisme de l'implication et de la distance : la lumière n'est pas posée en un point dans la pupille, mais bien dans l'iris, où elle s'éclaircit parfois en un cercle. Ce qui fait paraître l'œil certes tourné vers les choses du monde extérieur, mais non pas fixé sur elles.

Son souci du détail, Botticelli le partageait avec la plupart des artistes de son temps ; mais ce fut une préférence toute singulière pour les âmes sereines qui donna aux visages de ses personnages la beauté rêveuse, passive, que nous admirons encore aujourd'hui comme le propre de ses créations ³⁴.

On serait tenté de dire de certaines femmes ou jeunes hommes de Botticelli qu'ils viennent précisément de sortir d'un rêve pour s'éveiller à la conscience du monde extérieur ; aussi actifs soient-ils, projetés dans ce monde, ils semblent avoir la tête toute sonore encore des images qu'ils ont rêvées.

Il est clair que le tempérament artistique de Botticelli, porté par ce penchant pour la beauté tranquille ³⁵, a besoin d'un stimulant extérieur pour peindre des scènes d'agitation passionnelle. Et Botticelli est d'autant plus enclin à illustrer les idées d'autrui que l'autre aspect de son caractère – son goût du détail – s'exprime alors de manière admirable. Mais ce n'est pas pour cette seule raison que Botticelli prêta l'oreille, et la main, aux inventions de Politien. La mobilité apparente d'accessoires dénués de volonté – vêtements et chevelures –, que Politien lui recommandait comme caractéristique des œuvres d'art antiques, était un signe extérieur commode qui pouvait se surajouter partout où il fallait accentuer l'illusion de la vie. Botticelli fit volontiers usage d'un tel procédé lui permettant de rendre en peinture l'agitation des hommes, ou simplement leurs émotions.

Au xv^e siècle, "l'Antiquité" n'exige pas nécessairement des artistes qu'ils abandonnent les formes d'expression tirées de leur observation personnelle – ce que réclame le xvi^e siècle pour donner une apparence d'antique à une matière antique. Elle ne fait qu'attirer leur attention sur le problème le plus complexe des beaux-arts : saisir dans une image le mouvement de la vie.

Les artistes florentins du Quattrocento étaient pénétrés du sentiment d'égaliser l'Antiquité, comme le montre une série de tentatives énergiques pour puiser dans leur propre vie des formes analogues et les modeler selon leur propre art. Que "l'influence

de l'Antiquité" les ait conduits à répéter machinalement les motifs d'un mouvement amplifié de l'extérieur, cela ne tient pas à "l'Antiquité" : d'aucuns – depuis Winckelmann – ont eu la conviction contraire et ont trouvé dans l'univers des formes antiques les modèles d'une "grandeur tranquille". La faute en revient aux artistes, et à leur manque d'intelligence créatrice.

Botticelli, il faut le reconnaître, était de ceux qui se firent par trop dociles.

"Mais plus on parvient à se rapprocher d'un maître, dit Justi ³⁶, et à le faire parler par une suite infatigable de questions, plus il semble étroitement confiné dans ses œuvres, comme dans un univers propre. Pour parler de manière scolastique, cet universel – le fonds provenant des ancêtres, de l'école et de l'époque – qu'il tient des autres, qu'il partage avec d'autres, et qu'il transmet à d'autres, n'est que l'essence seconde (*deutera ousia*) ; l'individuel, l'idiosyncrasique : son essence première (*prote ousia*). Le signe du génie, c'est donc l'initiative."

Eclairer la manière dont Sandro Botticelli aborda les conceptions de son temps sur l'Antiquité, comme une force l'obligeant à résister ou se soumettre ; et montrer comment de cette rencontre émergea son "essence seconde" : tel a été le but de cet essai.

36. *Diego Velazquez*, Bonn, 1888, I, p. 123.