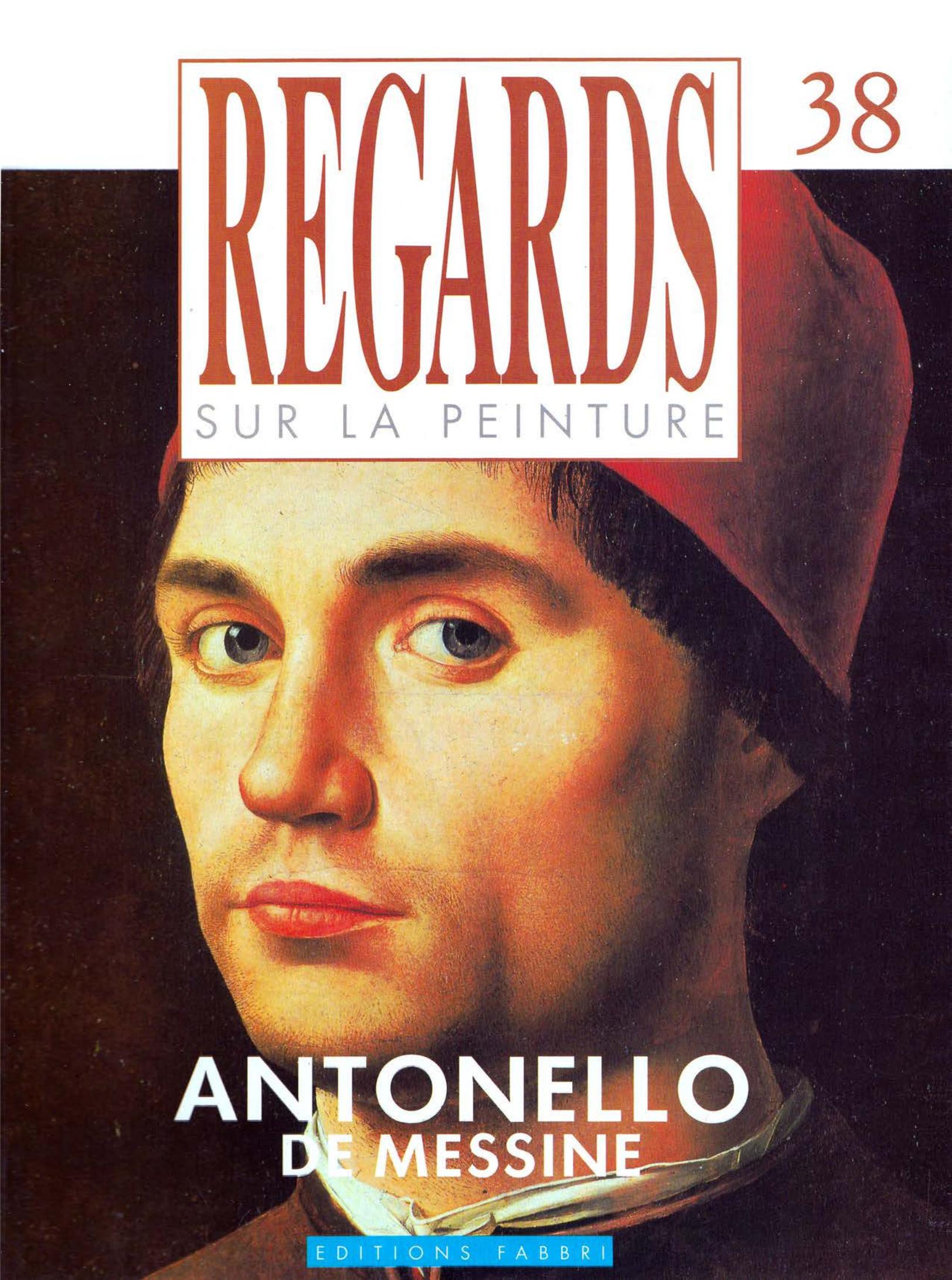


REGARDS

SUR LA PEINTURE

38



**ANTONELLO
DE MESSINE**

EDITIONS FABBRI

REGARDS SUR LA PEINTURE

En vente un jeudi sur deux - N° 38

Edité par : Editions FABBRI
115, rue du Temple - 75139 PARIS-CEDEX 03

Directeur
Gaspare de Fiore

Direction éditoriale
Isabella Ascoli

Textes
Giovanna Bergamaschi
Angelo De Fiore
Gaspare De Fiore
M. Luisa Materzanini

Maquette
Cesare Baroni (Direction
artistique)
Paolo Cajelli

**Traduction et
Table chronologique**
Sabine Valici

Secrétaire de rédaction
Cesarina Caramel

**Direction de la division
des fascicules**
Guiliana Zuccoli Bellantoni

Réalisation éditoriale
Asterisco s.r.l. Milan

Abonnez-vous à REGARDS SUR LA PEINTURE

Recevez directement chez vous REGARDS SUR LA PEINTURE au prix bloqué de 25 francs le numéro pour l'ensemble de la collection.

Offre spéciale : vous recevrez en cadeau - au même moment de leur parution chez les marchands de journaux - les élégants coffrets de REGARDS SUR LA PEINTURE.

- 12 numéros = 300 francs
- 24 numéros = 600 francs
- 36 numéros = 900 francs
- Toute la collection = 1950 francs

Veuillez indiquer clairement le numéro à partir duquel vous souhaitez recevoir votre abonnement.

Ecrivez à OGF-REGARDS SUR LA PEINTURE, 175/179, avenue Jean-Jaurès - 75019 PARIS, en joignant votre règlement, sans oublier vos nom, adresse et code postal.

Pour compléter votre collection

Les numéros parus peuvent être obtenus chez tous les marchands de journaux ou, à défaut, chez l'éditeur, au prix en vigueur au moment de la commande. Ils resteront disponibles pendant six mois après la parution du dernier fascicule de la série.

Ecrivez à OGP, 175/179, avenue Jean-Jaurès - 75019 PARIS, en joignant à votre courrier 6 francs par numéro de participation aux frais d'envoi (Belgique : 45 FB par numéro ; Suisse : 1,80 FS par numéro).

Les délais de livraison à prévoir sont d'environ trois semaines.

Pour toute réclamation concernant les abonnements et les anciens numéros, appeler le (1) 42 41 30 10.

Pour classer vos fascicules

Les coffrets sont disponibles sur commande auprès de votre marchand de journaux au prix de 39,00 F (codif 6375 NDP).

Vous pouvez aussi vous les procurer en écrivant aux Editions FABBRI en joignant à votre courrier un chèque correspondant à votre commande selon le tarif suivant (les frais d'envoi sont inclus dans ces prix). Ces tarifs sont exclusivement appliqués pour les commandes par correspondance auprès de l'éditeur.

- 1 coffret : 42,00 francs
- 2 coffrets : 76,00 francs
- 3 coffrets : 111,00 francs
- 4 coffrets : 144,00 francs
- 5 coffrets : 175,00 francs
- 6 coffrets : 205,00 francs

Associé unique : Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. 91, via Mecenate - 20138 Milan

Gérants : G. Cobolli Gigli et L. Bosio

Directeur de la publication : Luciano Bosio

Imprimé en Italie par Stabilimento Grafico Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A. - Milan

Distribution en France : NMPP

Service aux dépositaires et diffuseurs : tél. (1) 42 78 10 42

Dépôt légal : 4^e trimestre 1988. N° ISBN 2-907745-69-7

© 1988 Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. - Milan

© 1988 Edition Fabbri pour l'édition française

Photos :

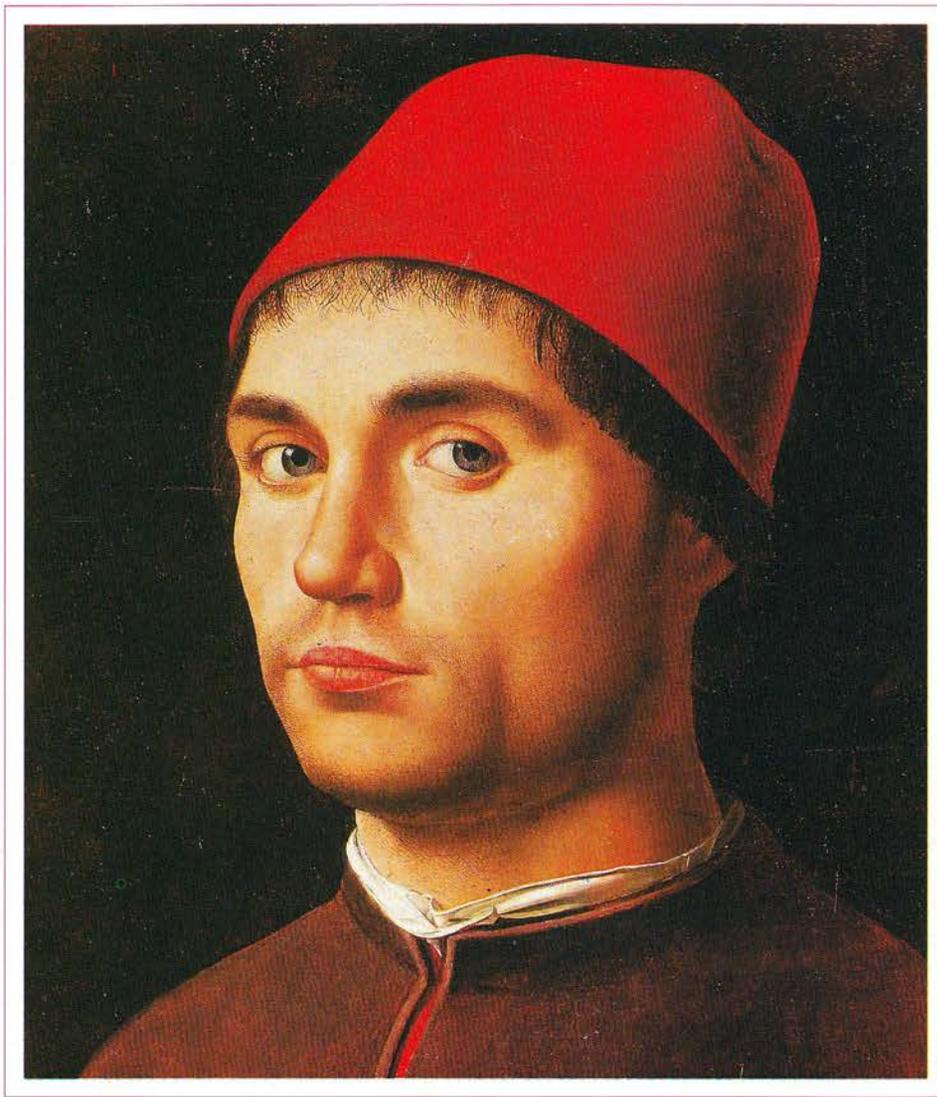
Archives du Gruppo Editoriale Fabbri. Milan.

PROCHAIN NUMÉRO :

HOLBEIN

NUMÉROS DÉJÀ PARUS :

- | | | |
|----------------------|--------------------------|---------------|
| 1. VAN GOGH | 17. LE DOUANIER ROUSSEAU | 33. CONSTABLE |
| 2. PICASSO | 18. DEGAS | 34. GRÜNEWALD |
| 3. GAUGUIN | 19. VELASQUEZ | 35. LE GRECO |
| 4. MONET | 20. CANALETTO | 36. KLIMT |
| 5. LEONARD DE VINCI | 21. BRUEGEL | 37. BONNARD |
| 6. RENOIR | 22. FRA ANGELICO | |
| 7. GOYA | 23. HOGARTH | |
| 8. MICHEL-ANGE | 24. DELACROIX | |
| 9. MANET | 25. CHAGALL | |
| 10. REMBRANDT | 26. GIOTTO | |
| 11. CEZANNE | 27. DAVID | |
| 12. DALI | 28. BOCCIONI | |
| 13. LE CARAVAGE | 29. TURNER | |
| 14. SEURAT | 30. DÜRER | |
| 15. RAPHAËL | 31. KOKOSCHKA | |
| 16. TOULOUSE-LAUTREC | 32. INGRES | |



Autoportrait (détail) –
1473 – Huile sur
panneau,
35,5 x 25,5 cm –
Londres,
National Gallery.

ANTONELLO DE MESSINE

“Classique sans avoir étudié les classiques... minutieux, exact comme un maître flamand, lumineux comme Piero della Francesca.”

Adolfo Venturi, 1915

S'il est possible de reconstituer aujourd'hui, après de nombreuses recherches, un catalogue digne de foi des œuvres d'Antonello, il est en revanche presque impossible d'en retracer la personnalité et de rendre compte de ses pensées ou de ses sentiments.

Les seuls documents parvenus jusqu'à nous, témoignant de sa trop brève existence et permettant de situer le petit nombre d'œuvres à lui attribuées avec certitude, sont des actes juridiques, comptables et de procédure. C'est-à-dire rien de personnel, rien qui puisse éclairer la per-

sonnalité et la pensée d'un homme qui fut le plus grand artiste de l'Italie méridionale avant que Le Caravage ne fasse parler à nouveau de Naples et de la Sicile.

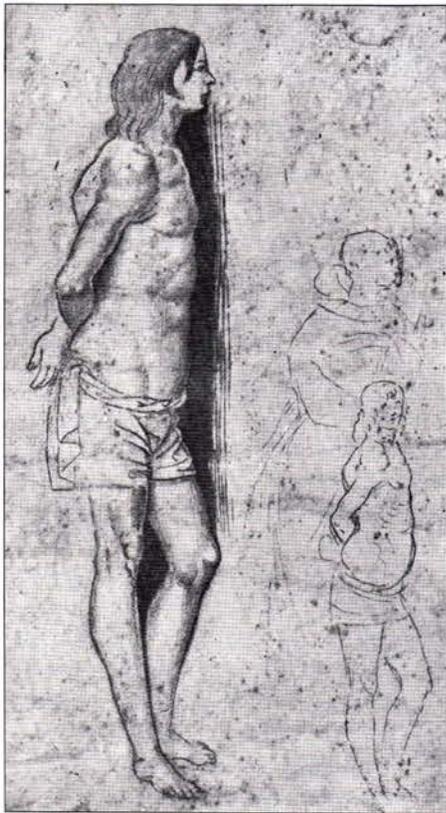
Antonello naît probablement vers 1430 à Messine ; cette date est déduite des biographies établies par G. Vasari et P. Summonte (l'un des premiers historiens de la peinture méridionale, 1524) qui le disent mort à l'âge de 49 ans, en 1479, date effectivement confirmée par les documents.

Sa famille appartenait à la classe des artisans d'art – tailleurs de pierre, maçons, graveurs ; dans un do-

cument, son père, Michele de Antonio ou de Antoni, est qualifié de "mazono", maçon ; sa mère est une certaine Garita (Marguerite ?). Après Antonello, le couple aura deux autres enfants, Giordano et Orlanda, qui fréquenteront tous deux l'atelier de leur frère aîné.

Nous retrouvons Antonello à Naples, apprenti chez celui qui était alors le plus important peintre du royaume, Colantonio. Summonte dit à son propos : "Depuis longtemps nous n'avions pas eu par ici d'homme célèbre, étranger ou du pays, jusqu'au maître Colantonio, notre Napolitain". C'est d'ailleurs Summonte qui affirme qu'Antonello s'est formé dans l'atelier du peintre de Naples. Nous sommes probablement vers 1445-1446 puisque l'apprentissage se faisait vers l'âge de 15-16 ans.

Un document rédigé par le notaire Leonardo Camarda nous informe que le 6 septembre 1446, le père d'Antonello fut chargé de la réalisation d'un autel pour l'église de San



Etude pour trois figures – Dessin, 23,5 x 17,7 cm – Vienne, Stiftung Sammlung Albertina.



Portrait d'homme (autoportrait supposé) – 1476 – Huile sur panneau, 36,5 x 28 cm – Turin, Musée municipal.

Giovanni Gerosolimitano de Messine. Son fils n'est pas mentionné car il était probablement à Naples chez Colantonio. Son nom ne réapparaît dans les registres de Messine qu'en 1455 dans l'acte de mariage avec Giovanna Cuminella, veuve et mère d'une fillette, Caterinella, qu'Antonello considère comme la sienne et qu'il n'oubliera pas de doter ni de coucher sur son testament.

Antonello s'est désormais fait un nom dans la profession puisqu'en 1457 un document atteste la commande d'un gonfalon de la part de la confraternité des Gerbini de Reggio de Calabre. La même année, le tribunal de Messine règle la controverse entre Antonello et l'un de ses apprentis, Paolo di Ciaccio. Ce qui signifie que le maître possédait un atelier et qu'il était connu hors de Messine.

On a retrouvé, parmi les documents de la Chambre ducale des Sforza de Milan, une réclamation de la part d'un certain "Antonellus Sicilia-nus" et de "Petrus de Burges" à propos du paiement d'une prestation en tant qu'employés du duc pour des travaux de peinture : d'où l'hypothèse longtemps admise d'un séjour d'Antonello à Milan où il aurait fréquenté, voire été l'élève, de Petrus Christus, peintre flamand de Bruges, qui a très

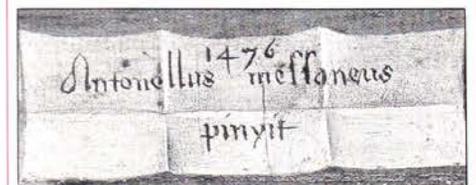
certainement séjourné en Italie.

Cette hypothèse était d'autant plus convaincante qu'elle expliquait les influences flamandes si nettes dans la peinture d'Antonello et son utilisation de la peinture à l'huile, à l'époque encore inconnue – oubliée plutôt – en Italie. En outre, elle allait dans le sens de Giorgio Vasari qui, en parlant du séjour d'Antonello à Venise, écrivait : "... homme talentueux et lucide, il s'en alla à Venise où il fit de nombreux tableaux à l'huile, comme il l'avait appris en Flandre ...". Car pour Vasari, Antonello s'y était bien rendu pour apprendre le "secret" avant d'aller à Venise.

En réalité, Antonello n'avait pas quitté Messine où, en 1457, naissait son premier enfant, Jacobello, et il ne s'éloignerait pas de Sicile pendant de nombreuses années encore.

Certains experts pensent toutefois qu'il fit un voyage à Rome. Il y aurait rencontré Piero della Francesca qui s'y trouvait après avoir terminé les grandes fresques d'Arezzo. Ce contact pourrait expliquer l'évolution extraordinaire et très rapide de sa peinture, puisqu'à partir de 1460 elle acquiert une ampleur, une simplicité, un sens du volume qui le rendent cent fois supérieur à Colantonio ; un Colantonio, nous dit Summonte, qui "... n'atteignit pas, à cause de l'époque, la perfection du dessin des choses antiques, comme l'atteignit son disciple Antonello de Messine ...".

Continuons de feuilleter les documents qui nous livrent des lambeaux de sa vie. 1460 : son père Giovanni loue un bateau pour aller le chercher, lui et sa famille, à Amantea en Calabre (peut-être de retour de Rome). 1461 : Antonello fait un contrat d'apprentissage à son frère Giordano ; le 30 janvier de la même année, il signe un contrat avec un noble de Messine, Giovanni Mirulla, pour une Ma-



done. Le 14 juin 1463 il achète une maison à restaurer dans la rue des Sico-fanti à Messine ; le 28 juin de la même année, la confraternité de Saint Nicolas de la Montagne lui commande un gonfalon.

En 1465, il signe enfin un *Salvator Mundi* qui se trouve aujourd'hui à Londres, "œuvre-clé de la maturité d'Antonello" (Raffaello Causa, 1964), célèbre pour son "pentimento", sa correction de la main qui bénit, d'abord verticale par rapport à la poitrine, puis replacée dans sa perspective exacte, révélant sa connaissance de cette grande nouveauté artistique, née à Florence et perfectionnée par Piero della Francesca. C'est aussi, en un sens, son adieu à la culture napolitaine et flamande de sa jeunesse.

Plusieurs œuvres, dont seulement une partie nous est parvenue, le reste ayant disparu, s'échelonnent de 1465 à 1473, jusqu'à l'*Ecce Homo*, signé, qui est aujourd'hui à Piacenza et surtout le *Polyptyque de San Gregorio*, malheureusement abîmé par le tremblement de terre de Messine de 1908. Il nous en reste la partie centrale avec la *Madone à l'Enfant*, les panneaux latéraux avec *Saint Grégoire* et *Saint Benoît* et deux panneaux du registre supérieur qui se trouvent tous au Musée national de Messine.

Le paiement du *Polyptyque* de Caltagirone date du 13 mars 1473, mais il fut perdu dans le tremblement de terre de 1693. Les autres travaux de cette période à lui attribués avec certitude sont le *Portrait d'homme* de Berlin (1474) et l'*Annonciation* du Musée Bellomo de Syracuse (1474), très abîmée, mais intéressante pour sa maîtrise de la perspective, inspirée de Piero della Francesca.

Et nous voici en 1475, année capitale de la biographie artistique d'Antonello. Il est à Venise, maître célèbre et célébré, comme en témoignent ses contemporains qui peuvent admirer, en 1476, le *Retable de San Cassiano* dans l'église du même nom et s'enthousiasmer pour le *Saint Sébastien* de l'Eglise de San Giuliano (aujourd'hui à Dresde), ou pour sa série de portraits dont ceux d'Al-



Portrait d'enfant – Dessin à la craie noire sur papier brun, 33 x 27 cm – Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

visé *Pasqualino* et *Michele Vianello*.

Antonello restera environ un an à Venise, le temps de finir son *Retable*. Cette même année, le duc de Milan, Galeazzo Maria Sforza, l'appelle à sa cour pour remplacer son peintre



Recto et verso d'une feuille de croquis avec compositions et figures singulières – 24,5 x 12,3 cm – Londres, British Museum.

Zanetto Bugatto qui vient de mourir.

Nous ne savons pas si Antonello s'y rendit et pendant combien de temps. Mais en tout cas, il est à Messine en 1476, où il effectue le dernier versement pour la dot de Caterinella et passe d'autres contrats avec des églises et confraternités siciliennes.

En 1478, il signe un contrat pour un étendard, avec le seigneur Ruggero de Luca de Randazzo, à terminer pour la Pâques de l'année suivante ; le travail sera achevé par son fils Jacobello. En effet, le 14 février 1479, Antonello, "malade de corps, mais sain d'esprit", fait son testament : Jacobello est son unique héritier, mais il lègue des biens à ses parents, à sa fille Finia, et demande à être enterré avec l'habit des frères mineurs dans le couvent de Santa Maria del Gesù.

Comme beaucoup de ses œuvres, la sépulture d'Antonello disparaîtra elle aussi : en 1863, une inondation détruisit le petit cimetière du couvent et, avec lui, les restes de la dépouille mortelle du plus grand peintre sicilien de l'histoire de l'art.



SAINT JEROME PENITENT

1460/65 – Tempera sur panneau, 40 x 30,5 cm
Reggio de Calabre, Musée de la Grande Grèce

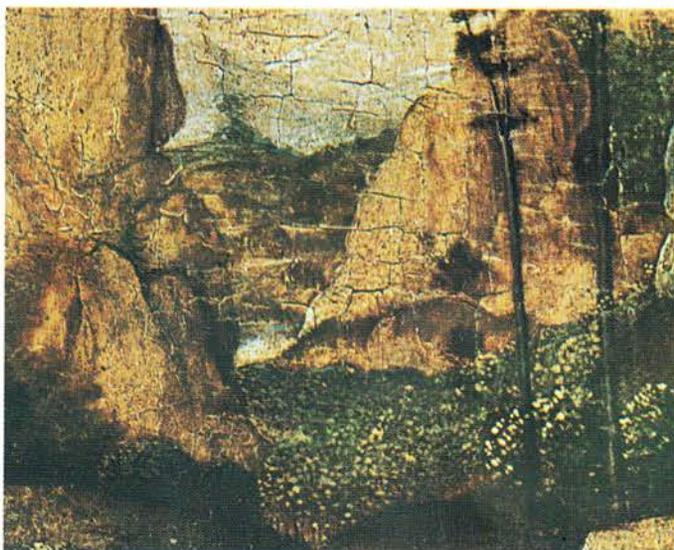
C'est une œuvre de jeunesse de l'artiste, formé à l'école napolitaine. Cette formation méridionale est mitigée par l'influence de l'école flamande qui s'attache à l'analyse minutieuse du détail et en particulier de la représentation de la végétation (qui fait penser au Flamand Roger Van der Weyden, 1400 env.- 1464, dont certaines œuvres étaient alors conservées à Messine).

Qu'est-ce qui frappe de prime abord dans ce tableau ? La construction de l'espace avec l'arrière-plan de rochers, la figure du protagoniste située latéralement, l'harmonie chromatique : trois éléments fondamentaux et déterminants, liés les uns aux autres dans la synthèse picturale.

La construction de l'espace, qui dans les œuvres plus tardives constituera une véritable perspective basée sur les lois rigoureuses de la géométrie, est ici résolue par la représentation d'un paysage dont les différents éléments sont unifiés par l'harmonie des tonalités et la transparence de l'atmosphère.

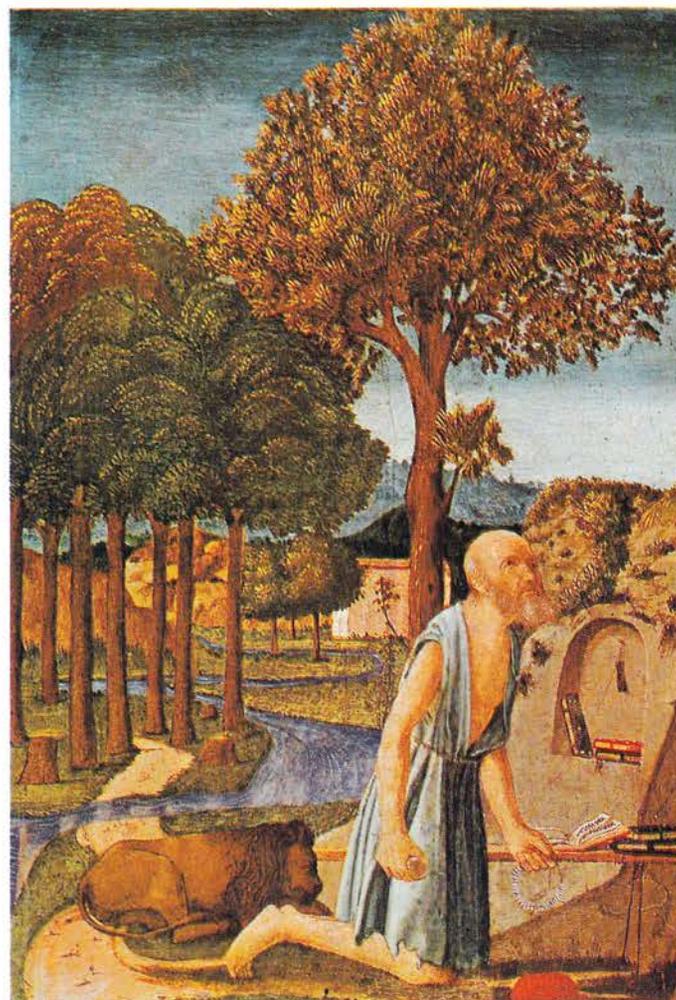
Le paysage, le ciel, les rochers, les arbres, le crucifix, le lion, la figure de saint Jérôme sont traités avec des tons ocre et terre de Sienne ; ils constituent un ensemble harmonieux et unitaire qui se marie avec le vert du buisson au premier plan à gauche et sur lequel ressort le rouge du manteau.

Antonello situe généralement les figures de ses protagonistes au centre de la scène. Ici, en revanche, il déplace le saint sur la droite du tableau, laissant la tache du manteau, dans la richesse de ses plis et son raccourci parfaitement construit, nous conduire jusqu'à lui ; un manteau qui joue donc un rôle déterminant dans le tableau, à la fois parce qu'il est situé au centre et au premier plan, et parce que l'intensité de sa couleur ressort avec force sur le fond.



Piero della Francesca :
Saint Jérôme pénitent –
1450 env. – Panneau,
51 x 38 cm – Berlin,
Staatliche Museen. Ce
tableau, apparemment
semblable à celui
d'Antonello, présente,
si on l'observe
attentivement, des
différences de
composition. La figure
du saint est tournée vers
l'extérieur, comme s'il
dialoguait avec
quelqu'un qui se
trouverait dans l'espace
de l'observateur. Et c'est
un sentier partant du
groupe d'arbres sur la
gauche, et non plus le
manteau, qui conduit au
personnage. Le réalisme
du tableau est accentué
par la perspective qui
n'est plus vue de haut,
mais à hauteur
d'homme. Dans l'œuvre
d'Antonello,
l'atmosphère est plus
mystique ; dans celle de
Piero, on sent la
présence de l'homme.

Le goût du paysage et le plaisir de donner de la profondeur à la surface plane du tableau sont déjà présents dans les premières œuvres d'Antonello. Pour cela, il se sert soit de la géométrie de la perspective, soit de la magie des dégradés et des nuances d'une perspective aérienne (c'est-à-dire obtenue uniquement grâce à la dégradation des couleurs) déjà raffinée.





SALVATOR MUNDI

1465 – Huile sur panneau, 39 x 29,5 cm
Londres, National Gallery

C'est la première œuvre datée et signée d'Antonello. Si elle est tellement fascinante, c'est parce qu'elle nous invite à un dialogue direct avec la figure du Christ, à la fois mystérieusement et humainement proche. Le visage aux traits raffinés n'est pas seul à instaurer ce rapport avec l'observateur ; il y a aussi les mains : la gauche appuyée sur l'élément de bois, à la base du tableau, et la droite levée, dans une première version, dans le geste de bénédiction de l'iconographie traditionnelle corrigée ensuite en raccourci selon les lois de la perspective, avec les doigts perpendiculaires au buste (et le repentir est encore visible sur le cou du Christ).

Il ne s'agit pas seulement d'un artifice perspectif, d'une évolution formelle vers les nouveautés de la Renaissance, mais aussi de la révélation d'une nouvelle foi, et de la volonté de créer un espace, à la fois réel et symbolique, dans lequel réalité et représentation se rencontrent et se confondent pour instaurer un dialogue entre l'homme et le fils de Dieu.



Ci-dessus : Roger Van der Weyden : Jugement dernier (détail) – 1450/51 – 215 x 560 cm – Beaune, Hôtel-Dieu.

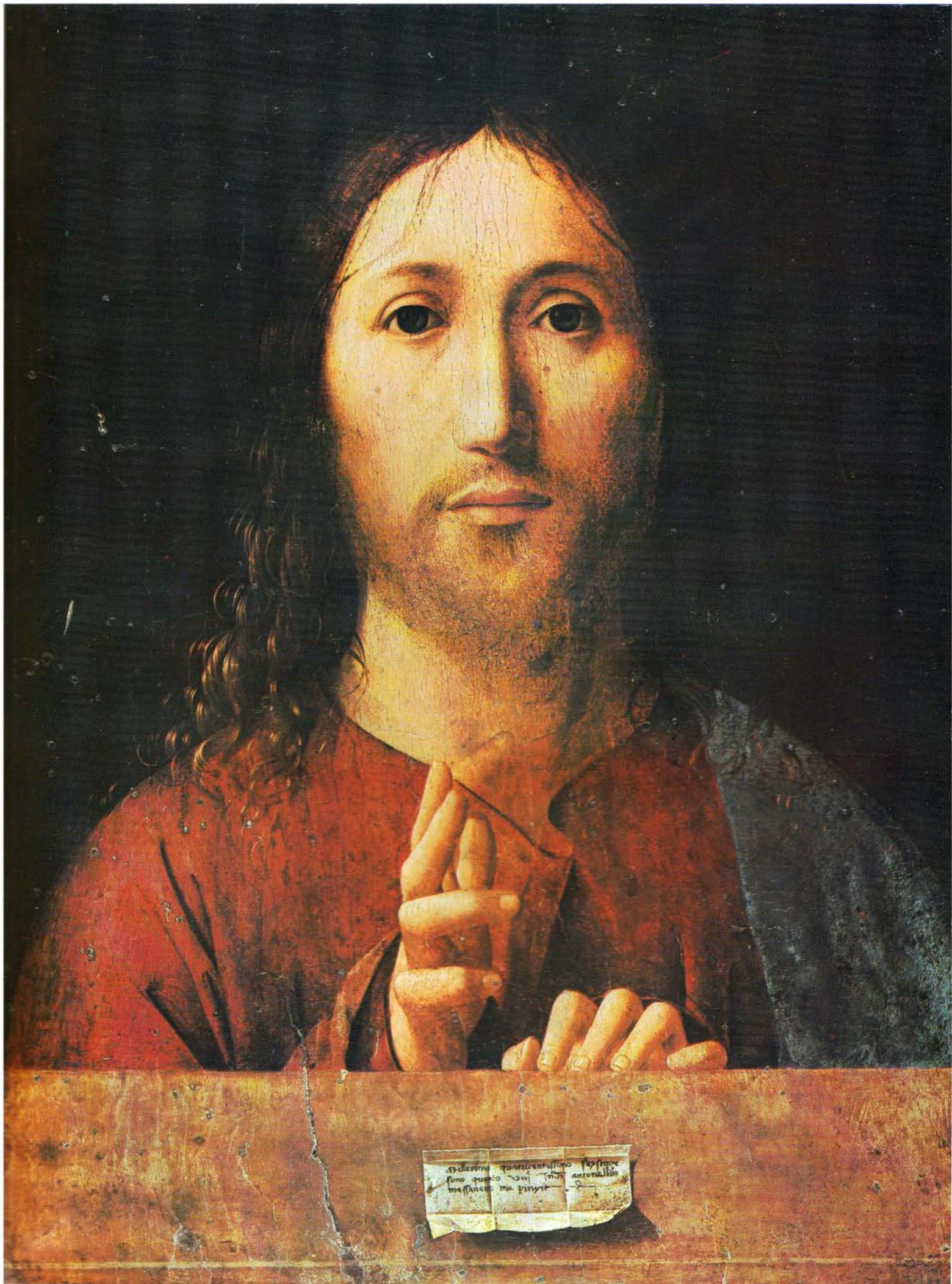
La comparaison avec le Christ de Van der Weyden met en évidence l'ampleur du progrès accompli par Antonello, qui réussit à fondre la vision analytique

de l'art flamand dans la synthèse solennelle de la Renaissance italienne.

Il y a une radicale différence entre le Christ stylisé et lointain de Roger Van der Weyden et l'humanité du Salvator Mundi d'Antonello qui semble tendre la main à ceux qui ont besoin d'aide.

La comparaison avec la Vierge de l'Annonciation (reproduite en entier p. 21), réalisée par Antonello environ dix ans plus tard, s'impose naturellement. Dans les deux peintures, les mains des protagonistes et les éléments de bois qui concluent le tableau jouent le même rôle déterminant. Dans le Salvator Mundi, la profondeur naît de l'introduction d'un troisième plan vertical, celui de la main, par rapport à la figure et à la base de bois ; dans la Vierge de l'Annonciation, l'espace dans lequel se meut la main de la Vierge acquiert une nouvelle profondeur grâce au raccourci perspectif du pupitre et du livre.





Billiam quereantissimo p[ro]f[er]re
fimo quito d[omi]ni m[er]ito anconallio
messore no p[ro]p[ri]o

MADONE A L'ENFANT

1465/70 – Huile sur panneau, 58 x 40 cm
Washington, National Gallery

La simplicité et l'ampleur de la peinture d'Antonello, son extraordinaire capacité à transfigurer la réalité et à créer des formes pures, des archétypes essentiels, mais au caractère architectural et monumental, aboutiront à cette superbe *Madone à l'Enfant*. L'œuvre d'Antonello emboîte le pas à celle de Piero della Francesca : on y retrouve la même conception héroïque du personnage, une même recherche de la perspective, mais aussi un renouvellement du chromatisme qui ouvre le chemin aux grands coloristes vénitiens. Pourquoi donc se dégage-t-il de ce tableau cette impression de bonheur, calme et détendu ? Est-ce parce qu'il constitue un archétype pur, parfaitement abstrait ? C'est surtout parce qu'Antonello a choisi de traiter les personnages avec limpidité formelle et d'organiser l'analyse typiquement flamande des menus détails en une synthèse monumentale des volumes et de la lumière. En effet, il ne renonce pas à enrichir le tableau de détails précieux tels que les plis du manteau baignés de lumière, le brocart de l'habit rouge et or ou les mèches légères des cheveux de la mère sur le bras de l'Enfant. Dans la détermination idéale des volumes, l'image de la Vierge, d'une pureté irréelle dans sa limpidité éburnéenne, fait un tout avec l'Enfant (saisi au contraire dans un geste de tendresse physique, la main dans le décolleté de l'habit), isolée dans un espace absolu, où tout élément extérieur, réaliste ou contingent, est minimisé ou annulé. L'accord des couleurs est remarquable : le rouge du manteau qui enveloppe l'Enfant contraste avec le vert du coussin du premier plan, tandis que le bleu du manteau de la Vierge s'accorde avec le ciel et les tons chauds du brocart de sa robe.

Madone à l'Enfant avec des anges – 1460 – Tempera sur panneau, 43 x 34 cm – Londres, National Gallery. Cette œuvre permet de comprendre l'évolution du style du peintre sicilien : il part du style ibérico-provençal pour arriver à la synthèse monumentale de sa maturité. Ici, la composition est plus articulée, malgré la monochromie des tons, ocre et marron, sur le fond sombre : l'enfant est appuyé sur les mains de la Vierge, comme s'il n'avait pas de poids, et l'image est enrichie par le drapé de l'habit et les deux anges qui tiennent la couronne.



Le schéma met en évidence la synthèse volumétrique de la figure de la Vierge abandonnant sa main gauche sur les jambes de l'Enfant et soutenant de sa main droite l'Enfant enveloppé dans un manteau qui semble sans solution de continuité avec la surface du manteau de la Vierge. Le coussin du premier plan suggère l'existence d'un espace en deçà de la balustrade contre laquelle les deux personnages semblent s'appuyer.



PORTRAIT D'HOMME

1470 – Huile sur panneau, 30 x 25 cm – Cefalù, Musée Mandralisca

Ce tableau, couramment appelé "portrait de Mandralisca", du nom de son dernier propriétaire qui l'a donné à la ville de Cefalù, fait partie de l'abondante série de portraits réalisés par Antonello.

Il représente très probablement un personnage important, de la noblesse ou de la riche bourgeoisie, et non, comme on l'a cru pendant longtemps, un marin de Lipari (d'ailleurs, les portraits "de genre" n'existaient pas encore à l'époque).

La série des portraits est emblématique de l'élan novateur qui anime la peinture d'Antonello. La

recherche du volume et de la lumière y sont résolument modernes. Le tableau devient la mesure de l'espace à l'intérieur duquel les protagonistes, solides comme des blocs, se détachent avec une évidence plastique sur le fond sombre du panneau, isolés et individualisés dans la révélation de la lumière.

Antonello, ici comme dans ses autres portraits, représente ses personnages à mi-corps, un choix qui convient à sa capacité de rendre à la fois les détails de la physionomie et l'intensité de l'expression ainsi que la force plastique de l'ensemble.

Dans le portrait de Cefalù, au sourire énigmatique qui se répercute jusque dans les yeux, l'artiste révèle une subtilité et une pénétration psychologique étonnantes ; et si on peut y voir encore des réminiscences de ses années de formation sur les modèles de la tradition franco-flamande, il sait également conférer à son personnage les caractéristiques d'un type.

Antonello sait aussi, et surtout, créer entre son modèle et l'observateur un rapport, un dialogue muet qui rendent le tableau significatif au-delà de tout schéma et de toute tradition.



Les portraits d'Antonello se qualifient par la représentation minutieuse des caractères physiques et psychologiques de ses personnages. Celui que nous voyons ci-dessus (Le Condottiere – 1475 – Huile, 35 x 28 cm – Paris, Musée du Louvre) n'est en fait pas identifié et son titre dérive



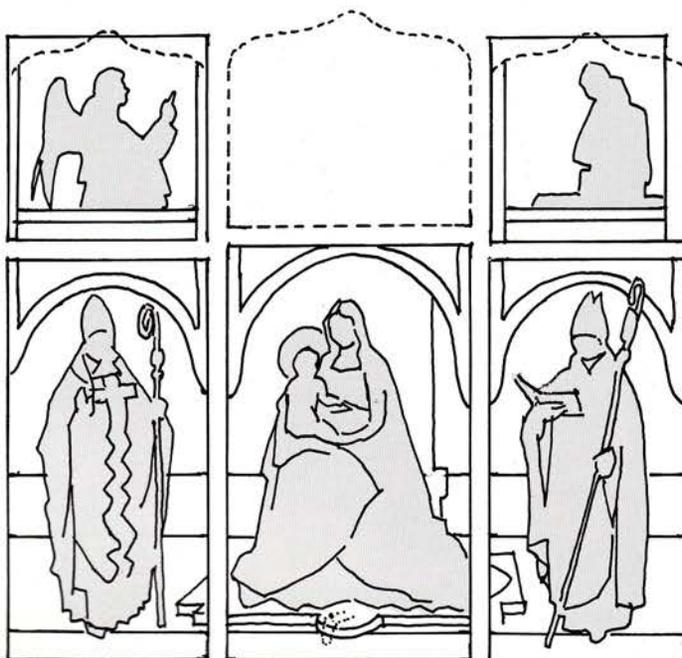
probablement de l'expression décidée et de la cicatrice sur la lèvre supérieure de l'homme. Le second (Portrait d'homme – 1470 env. – Huile sur panneau, 28,5 x 22,5 cm – Pavie, Musée municipal Malaspina) représente un homme de trois quarts, qui nous frappe par le dessin de sa bouche et son air bravache.



MADONE A L'ENFANT

Panneau du Polyptyque de San Gregorio
1473 – 129 x 76 cm – Messine, Musée national

Ce panneau fait partie du Polyptyque de San Gregorio, commandé par l'abbesse du monastère de Santa Maria alle Monache, pour l'église de Santa Maria extra moenia de Messine. Il fut abîmé par l'effondrement de l'église, pendant le tremblement de terre de 1908 qui détruisit le compartiment central du registre supérieur. Sa reconstruction est encore aujourd'hui incertaine ; il est possible, en revanche, de recomposer les parties du registre inférieur grâce à la continuité des éléments qui constituent le décor architectural. Le panneau que nous reproduisons ici constitue la partie centrale du polyptyque, avec à gauche *Saint Grégoire* et à droite *Saint Benoît*. Il se différencie de la production précédente de l'artiste jusqu'alors fortement influencée par l'art nordique. Une différence qui réside non seulement dans l'humanité du visage de la Vierge, mais aussi et surtout dans la conception sculpturale des figures, isolées dans leur force. L'artiste a daté et signé son œuvre sur un petit écriteau à la base du trône. Un petit rosaire ressemblant à un chapelet musulman pend de la plateforme arrondie en porte-à-faux au milieu de l'estrade. Ce détail, apparemment négligeable dans l'ensemble de l'œuvre, est révélateur du goût singulier d'Antonello pour la perspective. Il renforce celle du registre inférieur grâce à l'élément en saillie, qui constitue une sorte de seuil entre l'image et l'observateur, tout en donnant, grâce au rosaire, une valeur symbolique à l'espace. L'accord chromatique raffiné du vert sombre du manteau de la Vierge avec le rose de sa robe, du vert plus clair du trône avec le jaune d'or du fond, contribue à la synthèse de la composition avec ses figures bloquées dans le volume du manteau qui les enveloppe.



Le schéma met en évidence la composition générale du polyptyque, avec la Madone au centre, Saint Grégoire et Saint Benoît sur les côtés, et en haut l'Ange annonciateur et la Vierge de l'Annonciation. La décoration architecturale des trois arcs encadre et relie les figures du registre inférieur.

Ci-dessous : les figures de Saint Grégoire et de Saint Benoît, de véritables "colonnes" des deux côtés de la Vierge.



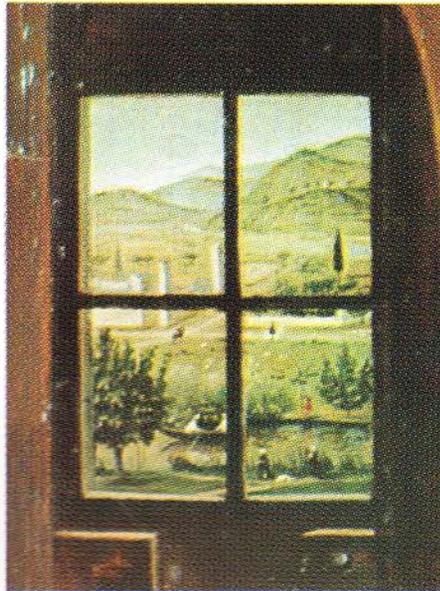


SAINT JEROME DANS SON CABINET D'ETUDE

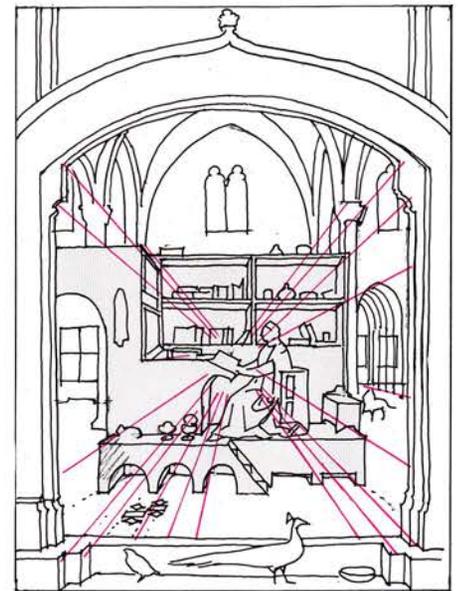
1474 – Huile sur panneau, 46 x 36,5 cm
Londres, National Gallery

C'est une œuvre de maturité dans laquelle cohabitent la composition minutieuse des détails et la rigueur de la perspective de l'ensemble. L'arc de pierre qui nous introduit dans la salle encadre le meuble extraordinaire où est assis le saint, un fantastique bureau-bibliothèque monté sur une estrade sur laquelle sont posés le petit coffre et l'élégante chaise : une vraie création de décorateur qui n'a rien à envier à celles des "designers" d'aujourd'hui. Le couloir de gauche débouche sur une fenêtre ; au-dessus du saint s'élève une imposante voûte d'arêtes avec des fenêtres jumelées ouvertes sur le ciel animé par un vol d'oiseaux ; au fond du couloir de droite, deux autres fenêtres s'ouvrent sur le panorama. Le sol, aux carreaux finement décorés, avec sa parfaite perspective centrale, constitue l'élément unificateur. La partie supérieure de la scène est enveloppée dans la pénombre tandis que la zone inférieure est baignée de clarté provenant du grand arc de l'entrée et des fenêtres. On y découvre mille détails : des boîtes, des livres, des céramiques (deux coupes sur l'estrade entre le chat et les marches), des animaux (les oiseaux du premier plan et ceux qui volent dans le ciel derrière les fenêtres, le lion qui avance dans la pénombre sous les arcades à droite) entourent la figure immobile de saint Jérôme, majestueux dans les plis de son manteau rouge, rendus avec une minutie remarquable.

Vers 1445, Antonello entre dans l'atelier du peintre napolitain Colantonio. Il y voit le tableau de son maître représentant Saint Jérôme dans son cabinet (à droite – Naples, Musée de Capodimonte) ; il est très impressionné par les divers éléments du mobilier, la table, la chaise, les livres, les vases qu'il redistribuera dans l'ordre spatial absolu de son propre tableau.

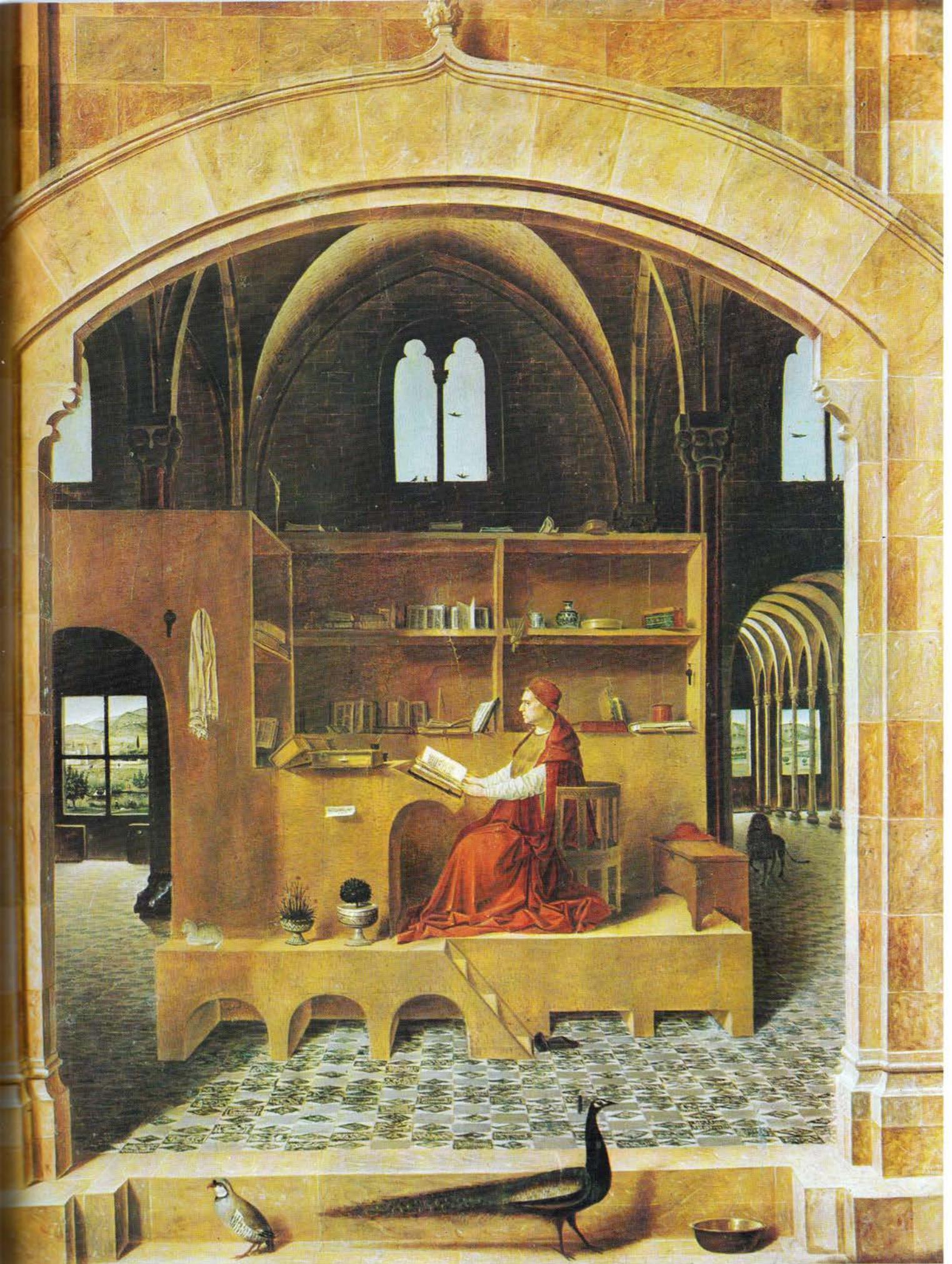


La fenêtre qui s'ouvre au fond du couloir de gauche nous fait découvrir un panorama serein : un lac, avec de petites embarcations que l'on aperçoit entre les arbres de la rive, miroite devant un arrière-plan de collines vertes.



Le schéma met en évidence la rigueur de la perspective d'intérieur dont les lignes de fuite convergent vers la figure de saint Jérôme. L'unité de l'espace est aussi le résultat de la synthèse d'éléments symboliques qui chargent le tableau de sens.





ANNONCIATION

Détails – 1474 – Huile sur panneau transféré sur toile, 180 x 180 cm – Syracuse, Musée national du Palais Bellomo

Le tableau a subi d'énormes dégâts au cours des siècles. D'abord, dans l'église de Santa Maria Annunciata de Palazzolo Acreide, où il fut installé à l'origine il eut à pâtir de l'humidité, puis, après une première restauration, lors du transfert du panneau sur toile en 1906.

La structure de la composition et surtout l'étude minutieuse des éléments du décor font penser à l'*Annonciation* du Maître d'Aix-en-Provence ou à celle de Petrus Christus, ou bien encore à Jan Van Eyck. La critique moderne pense d'ailleurs qu'Antonello connaissait bien leurs œuvres.

À côté du pupitre, devant la Vierge, on aperçoit une céramique bleue semblable à celle du *Saint Jérôme*, et à ses pieds un tapis d'Anatolie, aux dessins stylisés, que nous retrouverons dans le *Saint Sébastien* de Dresde.

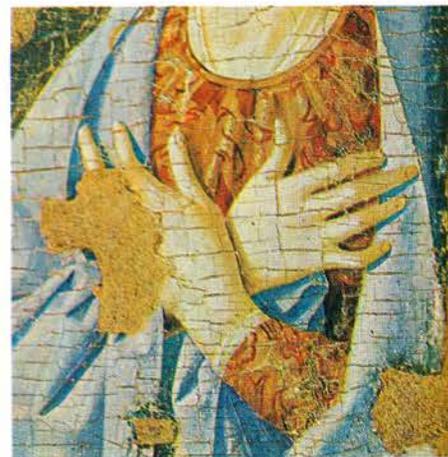
Cette *Annonciation* se rattache d'autre part à celle d'Ambrogio Lorenzetti (1285-1348 env.) par la conception unitaire de son espace symbolique ; espace séparé certes en deux zones, céleste et terrestre, par la colonne, mais en fait unifié par la construction parfaite de la perspective.

La perspective d'intérieur (comme toujours, scientifiquement construite



Cette reproduction complète de l'*Annonciation* d'Antonello montre qu'elle est composée, selon la tradition, de deux espaces : céleste et humain, séparés par une colonne. Mais la construction parfaite de la perspective, qui se poursuit au-delà du mur du fond, dans le paysage encadré par les fenêtres, recrée l'unité spatiale et symbolique.

Certaines parties du tableau ont pu être sauvées malgré les très graves dégâts qu'il a subis : entre autres, les mains. La main de l'ange en train de bénir dont la force structurelle est le résultat du contact d'Antonello avec la peinture de Piero della Francesca ; et les mains de la Vierge, jointes contre sa poitrine, suivant l'iconographie traditionnelle.

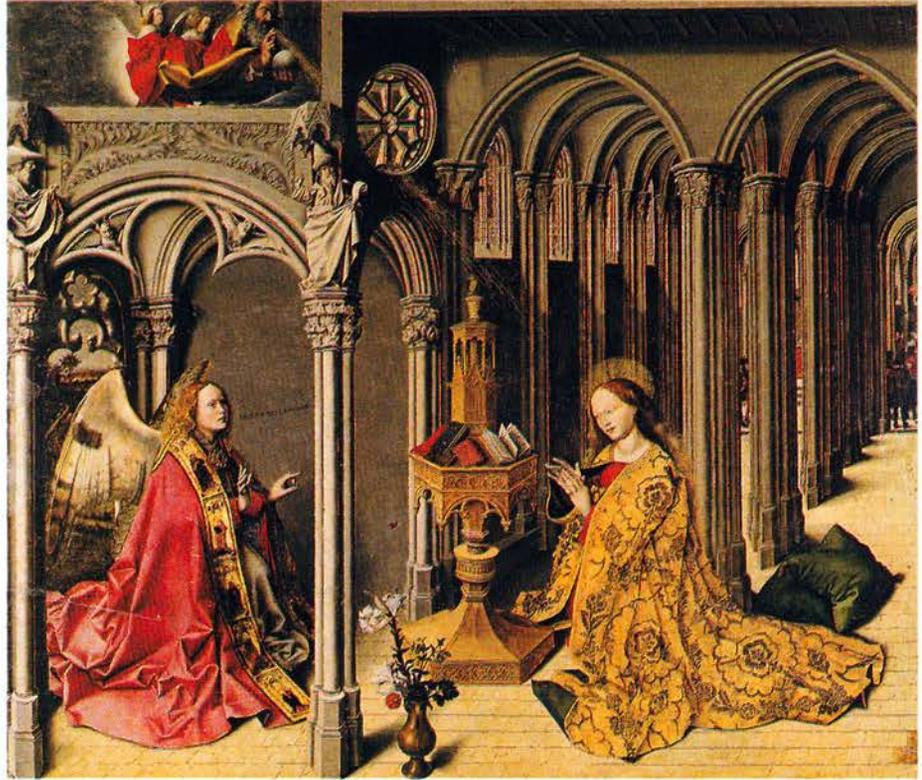


avec des lignes de fuite qui convergent en haut derrière les ailes de l'ange) est accentuée par le dessin des poutres du plafond et par le pupitre, au premier plan, à côté de la Vierge sur laquelle se "conclut" le récit (la lecture procède traditionnellement de la gauche vers la droite).

Malgré l'état du tableau qui ne permet pas d'apprécier pleinement toutes les nuances de la scène, on est immédiatement frappé par le contraste entre l'arrière-plan dans la pénombre de la pièce et les deux figures éclairées.

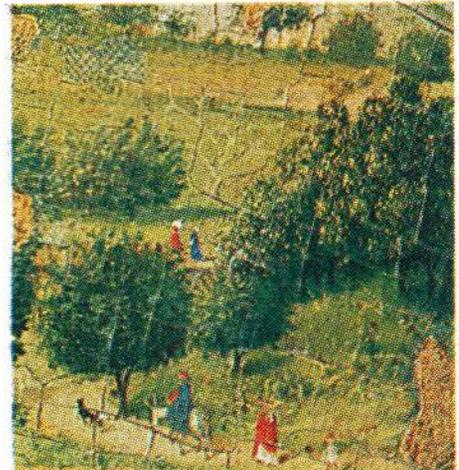
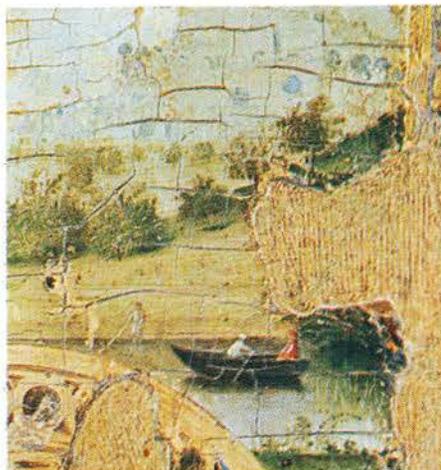
Elles baignent dans des tonalités claires qui, par le jeu de l'ombre et de la lumière, semblent les pousser vers l'avant, dans une direction contraire à celle que notre œil parcourt pour découvrir et lire avec curiosité les différents éléments de détails en perspective.

On est frappé, en outre, par l'intensité de l'expression et la caractérisation des traits du visage des protagonistes : le visage hiératique, presque détaché, de l'ange qui semble regarder au loin ; le visage profondément humain, presque enfantin, de la Vierge qui incline sa tête, le regard tourné vers le livre de prières ouvert sur le pupitre.



Panneau central du triptyque représentant l'Annonciation du Maître de l'Annonciation d'Aix (1443/45 – Aix-en-Provence, Eglise de la Madeleine). La structure de la composition, l'attitude des personnages, le choix du mobilier pourraient bien avoir inspiré l'Annonciation d'Antonello.

Dans l'Annonciation du Palais Bellomo de Syracuse, Antonello emploie un élément qui deviendra un "classique" de la représentation spatiale : la fenêtre qui, en s'ouvrant dans le mur de la pièce, fait découvrir le paysage, crée un effet de profondeur et suggère l'idée d'une continuité de l'espace au-delà de celui qui est représenté sur la toile.







LA VIERGE DE L'ANNONCIATION

1475 – Huile sur panneau, 45 x 34,5 cm
Palerme, Galerie nationale

Cette œuvre peut être considérée comme l'aboutissement idéal du parcours artistique d'Antonello. Parti de modèles locaux influencés par la peinture ibérico-provençale et formé hors de la culture de la Renaissance, il va devenir l'un des piliers du grand renouveau artistique italien. En quoi consiste le charme de ce tableau ? Essentiellement dans la représentation de l'espace, l'intensité de l'expression et la force unificatrice de la lumière, toutes trois caractéristiques dominantes de la peinture d'Antonello. La profondeur de l'espace naît du contraste entre le fond sombre et la figure en pleine lumière de la Vierge. Cet espace est introduit par le pupitre

en perspective et les pages du livre ouvert qui semblent constituer la frontière entre l'observateur et la scène qu'il découvre, tandis que la main levée de la Vierge devient l'élément magistral qui lie l'illusion à la réalité en créant un espace à la fois réel et symbolique. L'expression intense, extraordinairement humaine, du visage de la Vierge, le mystère de son sourire et de son regard sont soulignés imperceptiblement par de menus détails : le pli du voile au milieu du front, comme s'il s'agissait d'une pièce du trousseau pliée soigneusement dans un tiroir, que l'on ne sort que pour les grandes occasions ; la main gauche qui

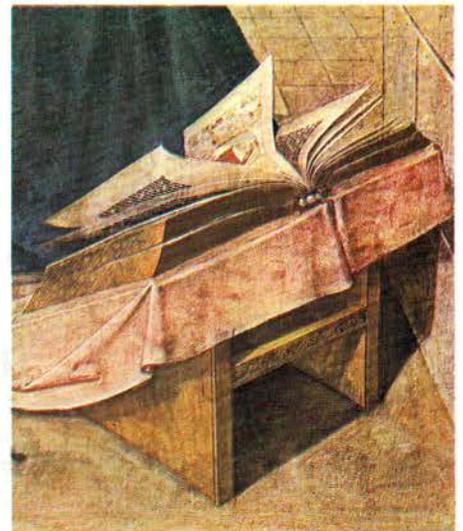
dépasse du volume du voile pour en refermer les bords dans un geste typique de paysanne ; et enfin la main droite qui semble ondoyer, comme pour nous inviter à ne pas trop nous approcher d'elle, femme et mère de Jésus.

La lumière révèle et synthétise les différents éléments. Antonello réussit à conjuguer la présence physique de son personnage à la beauté méditerranéenne avec l'abstraction formelle (qui s'exprime dans le bloc pyramidal du manteau, mais aussi dans l'absence de fond et d'auréole). L'ovale du visage et le raccourci perspectif de la main montrent bien quel rôle Piero della Francesca a joué dans la maturation de l'artiste sicilien.

La Vierge de l'Annonciation – 1473 – Huile sur panneau, 43 x 32 cm – Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. La synthèse formelle et chromatique de cette image, pourtant suggestive (grâce à une composition réussie, à l'attitude du visage et des mains, à la richesse des détails), est moins réussie que celle de la Vierge de l'Annonciation de Palerme dont elle ne possède ni la pureté, ni l'abstraction.



Le pupitre au livre ouvert de la Vierge de l'Annonciation fait penser à celui de l'Adoration de l'Enfant Jésus de Dürer (Dresde, Gemäldegalerie), dont nous voyons ici un détail. La perspective latérale semble matérialiser un espace qui entoure la figure et sert en quelque sorte de ligne de démarcation entre l'espace qui est le nôtre et celui du tableau.





PIETA

1475 – Huile sur panneau, 74 x 51 cm – Madrid, Musée du Prado

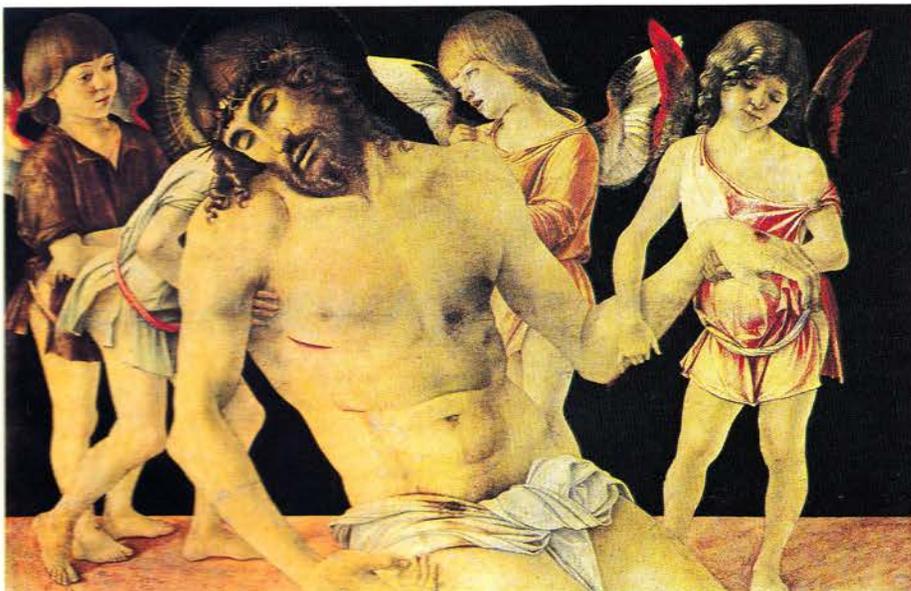
Le tableau représente le Christ mort, soutenu par un ange en train de pleurer devant un paysage serein où l'on aperçoit à gauche deux des croix du Calvaire et qui se termine par une ville fortifiée, vue imaginaire de Jérusalem, avec une église qui représente le Dôme de Messine et l'ancien beffroi.

Le paysage est semblable à celui des *Crucifixions* peintes par Antonello à la même période.

Le panneau semble influencé par les *Pietà* de Giovanni Bellini que l'artiste messinois eut l'occasion de connaître lors de son séjour à Venise.

Si on compare ce Christ avec celui de la *Pietà aux trois anges* du Musée Correr (reproduite dans cette page), sa structure est plus massive, son poids et son volume semblent remplir totalement l'espace de la scène.

La figure du Christ baigne dans l'air limpide et la lumière bleutée du matin, ce qui rend sa présence encore plus proche, plus lourde sur notre conscience. Antonello joue sur le contraste entre les aspects sereins du paysage et certains détails dramatiques (les crânes au premier plan à droite, les troncs squelettiques, les deux croix derrière l'ange avec les figures souffrantes), et surtout l'image du Christ dans les bras de l'ange affligé (la tête renversée en arrière, les yeux fermés et la bouche entrouverte dans un dernier soupir, les blessures sur le côté et les mains) pour donner à son tableau une force tragique et douloureuse.



Ci-dessus : Giovanni Bellini : Christ mort soutenu par des anges – 1474 – 91 x 131 cm – Rimini, Musée municipal. Cette œuvre, qu'Antonello a eu l'occasion d'admirer, montre des anges soutenant le Christ. Mais, dans le tableau de l'artiste messinois, ce motif a un caractère beaucoup moins symbolique et plus réaliste, plus dramatiquement humain que chez Bellini.

Pietà aux trois anges – 1475 – Huile sur panneau, 117 x 85 cm – Venise, Musée Correr. Cette *Pietà*, peinte par Antonello à Venise, est, elle aussi, remplie d'allusions à celle de Giovanni Bellini (comme, par exemple, les bras relâchés et la structure fragile du Christ).



CRUCIFIXION

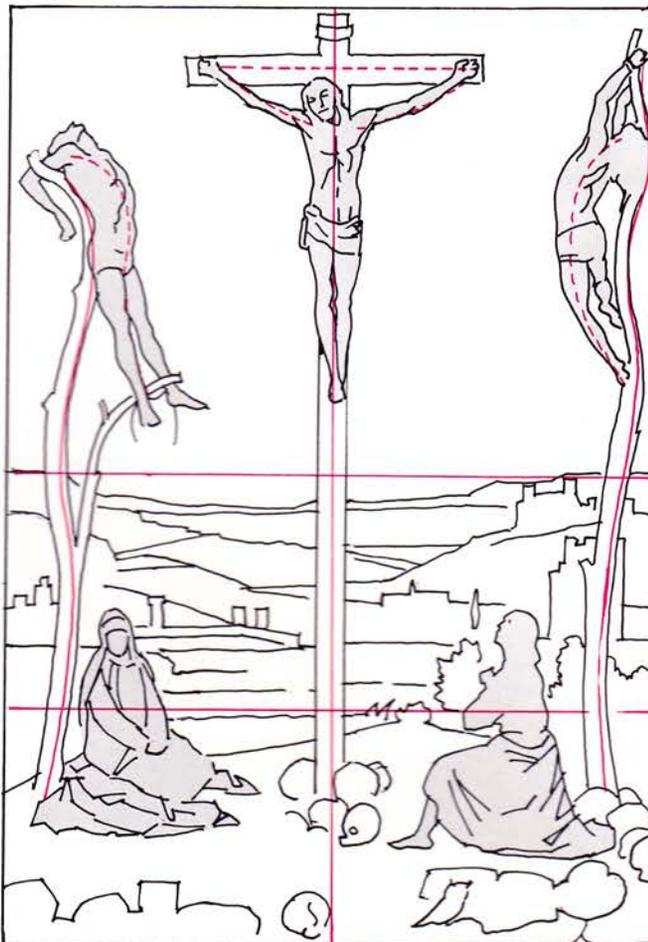
1475 – Huile sur panneau, 60 x 42,5 cm – Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

La scène est plongée dans une lumière légère et transparente. La figure de Jésus et celles des deux larrons, avec leurs anatomies tourmentées, se découpent sur le ciel tandis que la Madone et saint Jean sont "bloqués" dans les plis de leurs habits et des manteaux qui les couvrent et les "attachent" au sol.

La lecture de l'œuvre fait ressortir immédiatement deux éléments importants : la division du tableau en deux zones distinctes et le contraste entre les deux parties.

Exactement au milieu du panneau, à l'endroit où le ciel et la terre se rencontrent, l'artiste a tracé une ligne de démarcation entre une zone supérieure, occupée par un espace dramatique, et une zone inférieure, occupée par une scène terrestre, sereine et tranquille, comme un instant de méditation. Le paysage calme (où la Vierge et Jean sont eux aussi repliés discrètement et paisiblement sur leur douleur) contraste avec le dynamisme des figures des larrons, qui se détachent sur la clarté du ciel ; les troncs qui les soutiennent se tordent à leur tour pour accentuer la force dramatique de ces deux corps suspendus.

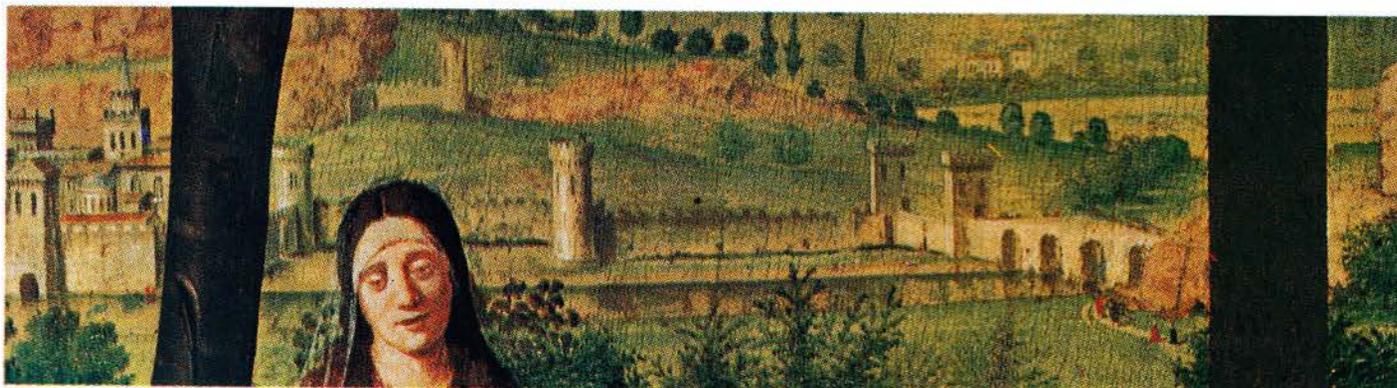
Comme dans le tableau précédent, le caractère dramatique de l'événement est rendu et accentué par le contraste entre la douleur spasmodique des larrons, la souffrance acceptée de

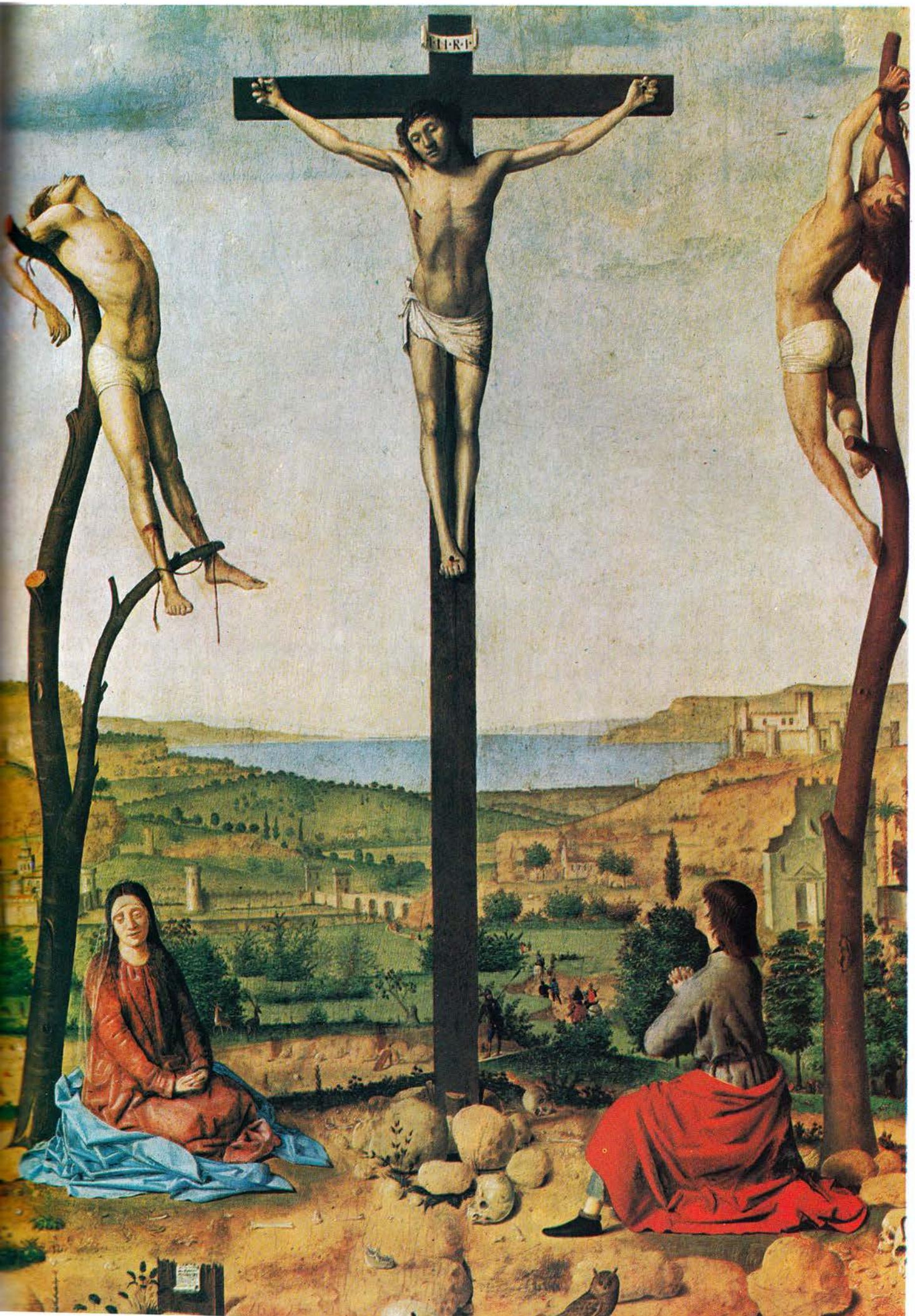


Le schéma met en évidence la combinaison des verticales du premier plan (droites ou ondulées) avec les horizontales (et légèrement obliques) du fond. Le motif vertical très allongé des trois croix s'oppose au rythme horizontal du lac et des collines.

Jésus (douleur qui se mesure malgré tout dans la contraction des mains), le chagrin résigné de Marie et de Jean et la sérénité du paysage, qui s'enfonce dans la transparence de l'atmosphère cristalline.

Ci-dessous : le visage de la Madone, les yeux gonflés de larmes, légèrement incliné vers le tronc tout proche, comme pour chercher un soutien, exprime la force insoutenable de sa douleur. Antonello place sa Vierge loin de la croix, mais l'y rattache grâce au motif des remparts qui courent à l'arrière-plan.





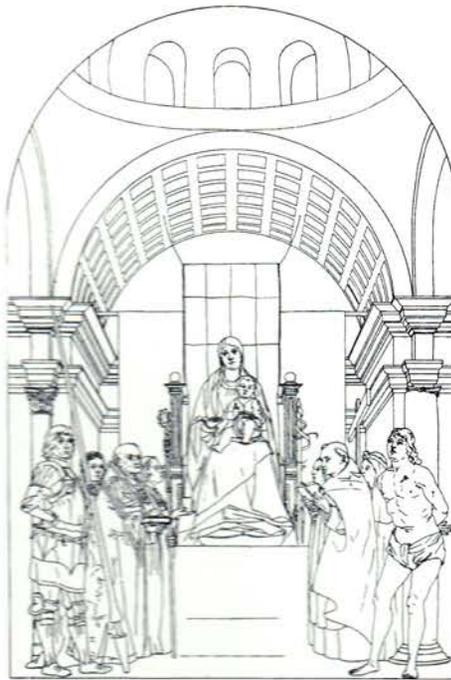
RETABLE DE SAN CASSIANO

1476 – Huile sur panneau, 115 x 65 cm (panneau central), 56 x 35,5 cm (volets latéraux) – Vienne, Kunsthistorisches Museum

“... Il fit encore beaucoup de tableaux qui furent envoyés dans différents endroits. A la fin, ayant ainsi acquis renommée et célébrité, on lui commanda un panneau destiné à San Cassiano, paroisse de cette ville : ce panneau fut travaillé par Antonello avec tout son art et sans épargner son temps. Et, une fois fini, grâce à la nouveauté de ses couleurs et à la beauté des figures, les ayant faites avec un bon dessin, on n'eut de cesse de le commenter et de le tenir en très haute estime” (Vasari, *Les Vies*). La réalisation du retable est confiée à Antonello par le patricien Pietro Bon, pour l'église de San Cassiano à Venise. A la moitié du XVI^e siècle, il disparaît de l'église et réapparaît, dix ans plus tard, découpé en morceaux dans la collection de l'archiduc Léopold Guillaume d'Autriche à Bruxelles.

De l'original, il ne reste maintenant que trois fragments réassemblés, appartenant à la partie centrale : la *Vierge à l'Enfant*, *Saint Nicolas et sainte Madeleine* à gauche, *Sainte Ursule et saint Dominique* à droite. Ce retable de l'artiste messinois est redevable à ceux de Giovanni Bellini, réalisés pour l'église des Santi Giovanni et Paolo, bien que ce soit lui, Antonello, qui ait imposé une plus grande rigueur architecturale dans la représentation, dont s'inspireront des artistes tels que Cima da Conegliano ou Giorgione.

Mais quels sont les éléments qui attireront tant les admirateurs d'Antonello ? Toujours les mêmes : l'apparente simplicité de sa peinture, sa capacité de voir et de rendre des formes “absolues”, de les définir “pour toujours” avec des couleurs révélées par une lumière hors du temps, de les rendre à la fois réelles et idéales dans leur perspective parfaite et la transparence unificatrice de ses tons.



En 1929, l'expert J. Wilde a essayé de reconstruire l'ensemble du retable. Il y aurait eu au centre la Vierge et l'Enfant ; d'un côté, saint Nicolas et sainte Madeleine, puis les figures de saint Georges et sainte Rosalie ; de l'autre, sainte Ursule et saint Dominique, puis les figures de saint Sébastien et d'une autre sainte.

Le groupe était sans doute placé sous une grande voûte en berceau, à la Brunelleschi.



David Teniers : Saint Georges et sainte Rosalie – 1660 – gravure. Le peintre et graveur flamand D. Teniers (1610/90), à l'époque où il était conservateur de la galerie de l'archiduc Léopold Guillaume d'Autriche, étudia et copia les fragments (plus nombreux qu'aujourd'hui) du Retable de San Cassiano, dont il tira des gravures insérées dans son recueil *Teatrum Pictorium*. Ces gravures servirent à J. Wilde pour son hypothèse de reconstruction du retable.





SAINT SEBASTIEN

1476 – Huile sur panneau transféré sur toile,
171 x 85 cm – Dresde, Staatliche Gemäldegalerie

Le tableau constituait à l'origine le volet gauche du triptyque de l'autel de San Rocco dans l'église de San Giuliano à Venise ; triptyque maintenant démembré dont l'unique partie qui nous reste est ce panneau d'Antonello.

On est immédiatement frappé par la monumentalité de la figure sculpturale du saint, par la perspective, l'harmonie des couleurs et la transparence de l'atmosphère.

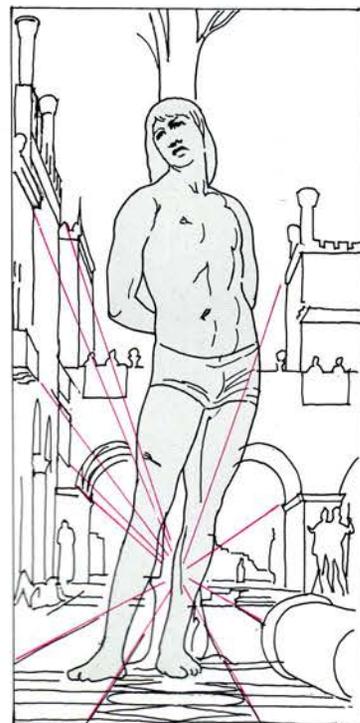
Le raccourci perspectif, souligné par une architecture irréaliste et majestueuse, met en relief et pousse la figure du saint au premier plan ; la ligne d'horizon très basse donne de l'ampleur au ciel dont les tons s'estompent en profondeur tandis que les formes des figures lointaines deviennent plus imprécises.

L'espace créé par Antonello est étroitement lié à la figure du saint et

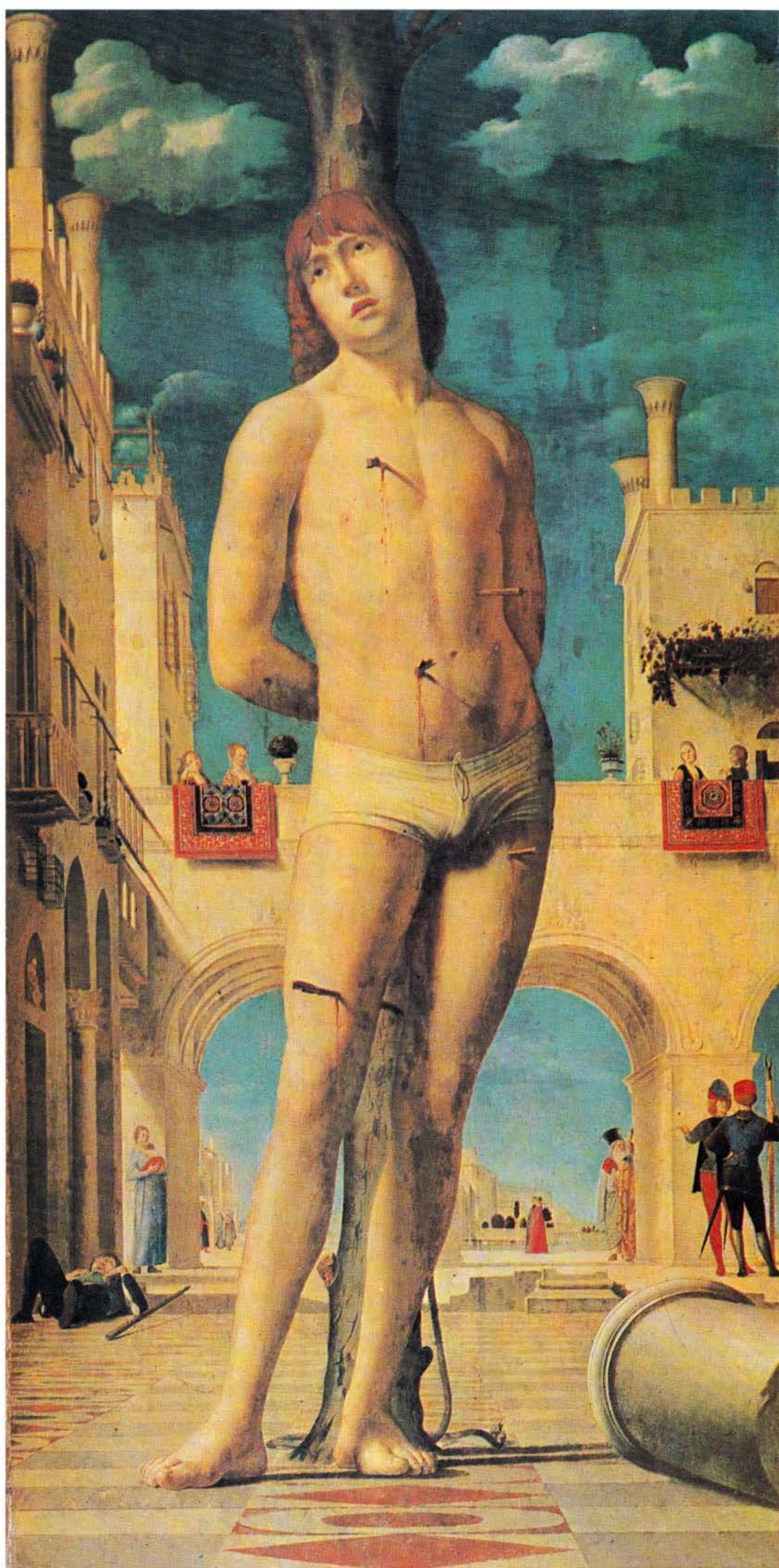
révèle une conception artistique décidément italienne et Renaissance, une sûre assimilation des principes des maîtres tels que Piero della Francesca et Mantegna, et un renoncement à la description du détail au profit d'une unité d'ensemble plus rigoureuse.

Les tons ocre des figures et de l'architecture s'accordent avec le bleu du ciel, voilé dans la partie supérieure par de légers nuages, tandis que les tons rouges sombres des deux tapis sur la balustrade ressortent sur les tonalités transparentes du fond.

A droite : le schéma met en valeur l'importance de la perspective dans la composition, avec le mur de gauche en raccourci et le fond ouvert par deux grands arcs. La monumentalité de la figure du martyr est accentuée par la perspective centrale et par le point de vue situé très bas.



On remarque à l'arrière-plan du tableau plusieurs groupes de personnages qui se promènent ou bavardent, en se désintéressant totalement de ce qui est en train de se passer sur la place. Des femmes se penchent tranquillement à la balustrade décorée de tapis (d'Asie Mineure comme on peut le déduire des motifs stylisés caractéristiques), à l'exception d'une seule, une femme du peuple avec un enfant dans ses bras, qui contemple la scène et regarde pensivement la figure du martyr.



MAITRE DE LA COULEUR, DE LA LUMIERE ET DE LA PERSPECTIVE

En 1960, Cesare Brandi écrivait que "... chez Antonello, le courant italien, pierfranceschien, bellinien, l'emporte haut la main, et nous sommes tous désormais disposés ... à reconnaître qu'Antonello prit plus qu'il n'apporta à Venise...". Cette remarque était l'aboutissement d'un long débat critique et historique sur un artiste qui, pendant des siècles, est apparu, soit comme fondateur, soit comme tributaire des deux grandes civilisations artistiques du XV^e siècle, l'italienne - florentine, ombrienne, vénitienne - et la flamande.

Antonello fut d'abord celui qui avait apporté à Venise le secret

des couleurs de Bruges - de Van Eyck, Van der Weyden, Petrus Christus -, avant d'être réduit au statut de peintre méridional attardé qui découvrait la perspective de Piero della Francesca et la synthèse lumière-couleur de Giovanni Bellini.

Pendant longtemps, la première hypothèse a prévalu, sur la foi des affirmations de Vasari, résumées et amplifiées par Filippo Baldinucci qui écrivait en 1681 : "... il devint familier de Jean de Bruges et apprit, grâce à lui, la manière de peindre à l'huile ; retourné en Italie avec ce secret, il alla habiter à Venise, où il fit de nombreux tableaux à l'huile ... et pendant qu'il

vécut, Antonello fut très estimé pour avoir apporté un secret d'une telle rareté en Italie ...".

Jusqu'au XVIII^e siècle, la valeur artistique était essentiellement basée sur des éléments techniques, artisanaux. C'est pourquoi le "secret" de la peinture à l'huile semblait extraordinaire, à tel point qu'il fut considéré comme le vrai mérite d'Antonello de Messine.

Mais nous savons aujourd'hui qu'en fait la peinture à l'huile n'était pas inconnue en Italie avant Antonello, et surtout qu'il n'était pas nécessaire d'aller en Flandre pour en apprendre la technique.

ANTONELLO ET SON TEMPS

| | SA VIE ET SON ŒUVRE | L'HISTOIRE | LES ARTS ET LA CULTURE |
|------------------|--|---|--|
| 1430 env. | Naissance d'Antonello à Messine d'une famille d'artisans d'art | Le trône de Sicile est occupé par une branche de la maison d'Aragon Jeanne II sur le trône du Royaume de Naples Jeanne d'Arc livrée aux Anglais par les Bourguignons | Naissance supposée de Giovanni Bellini Naissance de François Villon Mort de la poétesse Christine de Pisan Le maître de Flémalle (R. Campin) : <i>Le Mariage de la Vierge</i> |
| 1450 | Il est probablement à Naples dans l'atelier du maître Colantonio | Le condottiere François Sforza prend le pouvoir et devient duc de Milan La victoire de Charles VII de France à Formigny permet la reconquête de la Normandie Naples et la Sicile réunies depuis 1442 par Alphonse V | Paolo Uccello : <i>La bataille de San Romano</i> Roger Van der Weyden : <i>Jugement dernier</i> A. Gréban : <i>Le vrai mystère de la Passion</i> |
| 1455 | Il épouse Giovanna Cuminella, veuve avec un enfant, Caterinella | Mort du premier pape humaniste Nicolas V Début de la guerre des Deux Roses en Angleterre Mahomet II sur le trône du puissant Empire ottoman depuis 1451 | Piero della Francesca vient de terminer les fresques de la <i>Légende de la Croix à Arezzo</i> Donatello : <i>Marie Madeleine</i> Parution de la <i>Bible</i> imprimée par Gutenberg |
| 1456 | Il a probablement déjà ouvert son atelier avec au moins un apprenti, Paolo di Ciacio, à Messine. Première <i>Crucifixion</i> | Victoire de Belgrade sur les Turcs | Mantegna commence à travailler au <i>Retable de San Zeno</i> à Venise François Villon commence à écrire ses poésies |
| 1457 | Naissance de son premier enfant, Jacobello. Contrat pour un gonfalon pour la confraternité des Gerbini à Reggio de Calabre. Règlement d'un litige avec son apprenti Paolo di Ciacio | Alvise Cadamosto découvre les îles du Cap-Vert Christian 1 ^{er} roi de Suède | Mort de l'humaniste Laurentius (Lorenzo Valla) Premier livre imprimé par l'associé de Gutenberg à Mayence : <i>Le Psautier de Mayence</i> |
| 1460 | Son père vient le chercher à Amantea (Calabre) pour le ramener avec sa famille à Messine, peut-être de retour d'un voyage à Rome où il aurait pu rencontrer Piero della Francesca | Naples et la Sicile redivisées. Ferdinand 1 ^{er} sur le trône de Naples Mort de Henri le Navigateur qui a organisé la première école de marins, prélude des Grandes Découvertes | Colantonio : <i>Scènes de la vie de Saint Vincent Ferrer</i> Paolo Uccello : <i>La Thébaïde</i> |

LES RACINES FLAMANDES

La Flandre, pour Antonello, était visible à Naples et en Sicile, grâce aux nombreux tableaux des collections privées et royales. Elle était au goût du jour et prenait le pas sur la peinture espagnole, catalane surtout, et sur la peinture française jusqu'alors privilégiée.

Vasari et Baldinucci n'étaient pas en mesure de comprendre ce que la Naples du XV^e siècle, au carrefour des cultures et des initiatives, avait pu apporter à Antonello : une formation complexe et composite auprès d'un

maître comme Colantonio qui connaissait de grands peintres français, tels Fouquet ou le Maître de l'Annonciation d'Aix, mais aussi les caractéristiques formelles des Flamands.

D'ailleurs, la peinture de Colantonio était faite à la fois de la monumentalité solennelle des Français et du réalisme des Flamands ; un Colantonio qui est "... l'intermédiaire essentiel pour comprendre les plus beaux exemples de l'art du Nord, qui serviront de matrice aux élaborations désormais totalement modernes et personnelles d'Antonello ..." (Raffaello Causa, 1964).

Dans les quelques œuvres de

jeunesse qui nous sont parvenues - *Abraham servi par les anges* et *Saint Jérôme pénitent*, parties d'un polyptyque disparu, ou la *Crucifixion* qui se trouve aujourd'hui à Bucarest, pour en citer quelques-unes -, nous voyons déjà comment la leçon flamande s'intègre dans une vision de l'espace plus précise et plus sûre, même si le réalisme nordique du détail prévaut encore sur l'unité de l'ensemble.

LA CONQUETE DE LA PERSPECTIVE

Ces œuvres sont antérieures à 1460. Après cette date, bien que

| | | | |
|------|--|--|---|
| 1463 | Il achète une maison à restaurer rue des Sicofanti à Messine | Guerre entre la République de Venise et l'Empire ottoman Louis XI roi de France depuis 1461 | Disparition de F. Villon Naissance de Pic de la Mirandole |
| 1465 | <i>Salvator Mundi</i> est sa première œuvre datée et signée | Pierre de Médicis occupe Florence | A. Mantegna : <i>Christ mort</i> <i>La farce de Maître Pathelin</i> a un an Mort du poète Charles d'Orléans |
| 1470 | Il peint <i>Ecce Homo</i> , thème qu'il reprendra plusieurs fois | Louis XI annule le traité de Péronne par lequel il cédait la Champagne à un allié du duc de Bourgogne. Naissance de son fils, le futur Charles VIII | Léonard de Vinci apprenti dans l'atelier d'A. Verrocchio à Florence H. Memling : <i>L'adoration des mages</i> |
| 1473 | <i>Polyptyque de San Gregorio</i> et <i>Ecce Homo</i> de Plaisance. Il dote sa belle-fille Caterinella | Laurent de Médicis, le Magnifique, dirige Florence avec son frère Julien depuis la mort de son père en 1469. Sixte IV, pape depuis 1471, est son ennemi | G. Bellini : <i>Le retable de Pesaro</i> Naissance de Nicolas Copernic |
| 1474 | <i>Annonciation</i> de Syracuse, <i>Portrait d'homme</i> de Berlin | Ivan III le Grand annexe Rostov à l'Etat moscovite après Iaroslav (1463) et Novgorod (1471) Isabelle la Catholique sur le trône de Castille | G. Bellini : <i>Christ mort soutenu par des anges</i> |
| 1475 | Il est à Venise, célébré et très productif (<i>Ecce Homo</i> de Vienne, <i>Crucifixion</i> d'Anvers, <i>Le Condottiere</i> du Louvre, etc...) | Traité de Picquigny entre Louis XI et Edouard IV d'Angleterre qui met formellement fin à la guerre de Cent Ans | J. Bosch commence probablement les <i>Sept péchés capitaux</i> S. Botticelli : <i>Adoration des mages</i> |
| 1476 | <i>Saint Sébastien</i> de Dresde, <i>Retable de San Cassiano</i> . Il fait peut-être un bref séjour à Milan, appelé par le duc à sa cour. Retour à Messine. <i>Portrait d'homme</i> de Turin | Naissance de César Borgia qui servira de modèle pour <i>Le Prince</i> de Machiavel Naissance d'Anne de Bretagne, future épouse de Charles VIII de France | J. Fouquet termine probablement <i>Les antiquités judaïques</i> |
| 1479 | Il meurt à Messine entre le 14 février (rédaction du testament) et le 25 février (date de son ouverture), à l'âge de 49 ans | Traité de paix entre Venise et l'Empire ottoman Victoire de Maximilien I ^{er} d'Autriche sur Louis XI à Guinegatte Ferdinand d'Aragon devient roi d'Aragon et de Sicile. Naissance de sa fille, Jeanne la Folle | H. Memling termine <i>Le mariage mystique de sainte Catherine</i> |

nous n'ayons aucun document ni témoignage qui nous permette de comprendre pourquoi et comment, l'art d'Antonello évolue vers un style proprement italien, Renaissance, cette Renaissance de l'espace et de la lumière que Piero della Francesca fit triompher dans les fresques d'Arezzo réalisées vers 1454.

Les vestiges du *Polyptyque de San Gregorio* en sont la preuve, surtout le panneau central avec la *Madone à l'Enfant*, dont la base circulaire s'infléchit en une perspective parfaite, donnant ainsi de la profondeur à la composition, même si les anges, en haut du tableau, sont encore typiquement flamands et plats sur fond doré. La conquête de la spatialité est encore plus significative dans l'*Annonciation* de Syracuse (ou du moins ce qu'il en reste) : la colonne centrale du chapiteau corinthien détermine le volume et les proportions des personnages et de l'espace en perspective, à l'intérieur duquel ils sont insérés.

Nous sommes déjà en 1474. Auparavant, il y a eu le *Salvator Mundi* à l'iconographie typiquement flamande, mais dont la main est peinte en perspective (le "pentimento" révèle le processus créatif, l'évolution de la pensée d'Antonello) et la série des *Ecce Homo*, des *Portraits d'homme* et des *Madones*. Des œuvres, très appréciées à leur époque, mais qui sont aujourd'hui, à quelques rares exceptions, diminuées par les copies, les faux, le marché.

Entre 1465 et 1475 (donc avant son voyage à Venise), Antonello sort de la gangue de l'influence flamande. Son parcours artistique est semblable à celui d'un autre grand nom de l'époque, Giovanni Bellini de Venise. Tous deux - Antonello et Bellini - furent "terrassés sur le chemin d'Arezzo" (Roberto Longhi), au point que la première œuvre véritablement Renaissance de Bellini est le *Retable de Pesaro* de 1473, réalisé dans un lieu fortement marqué par le passage de

Piero della Francesca. Comme Antonello dans sa *Madone* du *Polyptyque* de San Gregorio, la même année, il se sert du volume du soubassement pour créer la profondeur.

Cette filiation avec Piero della Francesca n'ôte rien à la gloire d'Antonello - et de Bellini -, elle manifeste au contraire son intelligence et sa souplesse : il s'agissait en effet à l'époque d'une véritable révolution, dans la culture du Sud de la péninsule, géographiquement et historiquement éloigné des centres de la Renaissance italienne.

Mieux encore : la conquête de l'espace, la simplification des volumes et l'abandon progressif des détails, si chers aux Flamands, au profit de l'unité de l'ensemble ne nuieront jamais au timbre, à la lumineuse tendresse émotive et expressive qui ont toujours caractérisé son style. Au contraire, comme le font remarquer en 1876 les critiques Crowe et Cavalcaselle - qui furent parmi les premiers à situer correctement Antonello de Messine dans le panorama de l'histoire de l'art italien -, "... une assimilation intense des principes artistiques de Piero della Francesca et de Mantegna ..., la perspective linéaire traitée avec une exactitude parfaite sont radoucies par la collaboration de l'atmosphère d'une façon qui n'appartient qu'à Antonello ..."

UNE COULEUR BAIGNEE DE LUMIERE

L'atmosphère, l'air, la lumière : une lumière qui enveloppe et unifie la couleur dans un continuum, propre à Antonello, et qui dérivait probablement aussi de la technique employée (l'huile dont on a tant parlé). Ses images ne sont jamais de froids emblèmes géométriques ; elles vibrent toujours de vie, de chaleur, de couleur. Franco Russoli écrivait en 1962 : "Il saisit ... l'existence absolue, mais vibrante des êtres, la substance à

la fois physique et spirituelle de la nature ...". Comme dans le *Saint Sébastien* de Dresde et le *Retable de San Cassiano* de Vienne : des œuvres à la géométrie rigoureuse, d'un classicisme érudit, et pourtant vives et colorées, riches du plaisir de la réalité, de la substance des personnes et des choses.

La *Crucifixion* d'Anvers est un autre de ces chefs-d'œuvre où "la lumière tend à décomposer figures et paysage en une myriade de particules ... sans jamais affaiblir le développement unitaire de l'ensemble" (Raffaello Causa, 1964).

Et nous voici revenus au débat initial, sur ce qu'Antonello a apporté à Venise et ce qu'il en a reçu. Il est clair que c'est un faux problème car, soit Antonello, soit Bellini avec Venise s'abreuvent à la même source, aux mêmes nouveautés révolutionnaires qui triomphent à Arezzo et Urbino, grâce à Piero della Francesca. Venise offre à Antonello une vision plus large, des suggestions plus complexes - à commencer par celles de Mantegna qui travaille à l'époque à Padoue - et confirme sa dimension d'artiste international. En retour, il apporte à Venise les éléments les moins éphémères de sa culture flamande et nordique, en premier lieu le traitement unitaire et enveloppant de la couleur qui devient lumière. Un point partout, donc, malgré les affirmations péremptoires de Brandi que nous avons présentées au début. Il n'est que de voir le *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude* de ses dernières années, où toute son histoire artistique, toutes ses expériences convergent. Une perspective d'une exactitude impeccable, dans laquelle l'espace se multiplie à l'infini, et pourtant "subtilement vibrante ... où la lumière est la protagoniste ... C'est justement parce qu'il s'agit à l'évidence d'une reprise ... qu'elle représente l'aboutissement d'un processus tourmenté de définition et d'élucidation ..." (Raffaello Causa, 1964).

ANTONELLO DE MESSINE DANS LE MONDE

EN FRANCE

NANCY • Musée des Beaux-Arts
 PARIS • Musée du Louvre

A L'ETRANGER

ANVERS • Musée Royal des Beaux-Arts
 BALTIMORE • Walters Art Gallery
 BARCELONE • Musée d'Art moderne
 BERGAME • Académie Carrara
 BERLIN • Staatliche Museen Gemäldegalerie
 BUCAREST • Muzeul de Arta
 CEFALU • Musée Mandralisca
 DRESDE • Gemäldegalerie
 FLORENCE • Musée Horne
 GENES • Galerie Spinola
 GLASGOW • Art Gallery and Museum
 ISOLA BELLA • Palais Borromeo
 LONDRES • British Museum ; National Gallery
 MADRID • Musée du Prado
 MESSINE • Musée national
 MILAN • Château des Sforza
 MILITELLO (Catane) • Eglise de Santa Maria la Stella
 MODENE • Galerie Estense
 MUNICH • Bayerische Staatsgemäldesammlungen
 NAPLES • Galeries nationales de Capodimonte
 NEW YORK • Metropolitan Museum of Art
 PADOUE • Musée municipal
 PALERME • Galerie nationale
 PAVIE • Musée municipal Malaspina
 PLAISANCE • Musée municipal
 REGGIO DE CALABRE • Musée de la Grande Grèce
 ROME • Galerie Borghese
 SYRACUSE • Dôme; Musée national du Palais Bellomo
 TURIN • Galerie Sabauda; Musée municipal
 VENISE • Galerie de l'Académie; Musée Correr; Palais Ducal
 VERONE • Musée municipal
 VIENNE • Kunsthistorisches Museum
 WASHINGTON • National Gallery

