

émaf

théorie de l'image

histoire de l'art

1e partie

période médiévale

les icônes, l'art judéo-chrétien

l'art roman

l'art gothique, architecture

l'art gothique, sculpture

l'art gothique, les arts visuels et la peinture

la conception spatiale, Giotto et Duccio

l'invention des perspectives, l'art flamand

chperret@emaf.ch

2000 - 2003

Naissance de la culture occidentale : le judéo-christianisme

Début de l'art médiéval : les icônes, premier art chrétien (an 300 - ...)

La société occidentale, qui étend actuellement son influence sur toute la planète, a une double origine : elle est judéo-chrétienne et gréco-romaine. Si chacune de ces origines est elle-même un doublet, réunissant culture juive (hébraïque) et chrétienne, ainsi que grecque antique et romaine antique, elles construisent toutefois des pôles très différenciés dans notre culture. L'origine judéo-chrétienne est le fondement spirituel et religieux de notre société, alors que l'origine gréco-romaine en est le fondement social et politique.

chperret@emaf.ch

Ainsi les constitutions des Etats occidentaux, dont celle de la puissance dominante, les Etats-Unis, débutent par « Au nom de Dieu » (origine judéo-chrétienne) et garantissent dans leurs premiers chapitres « la liberté et l'égalité entre les hommes » (origine gréco-romaine). De même notre culture, notre art et en particulier notre rapport à l'image sont toujours perçus en rapport à cette double origine. Ainsi une image peut aujourd'hui encore nous apparaître « sacrée » (la photographie d'un être cher, absent ou décédé), « magique » (certaines images du cinéma) ou quasi « mystiques » (la réalité virtuelle de l'imagerie numérique). Cet aspect religieux qu'a pour nous l'image est issu de la culture judéo-chrétienne. Mais nous percevons aussi l'image comme « figurative », « ressemblante », comme une copie ou un décalque du réel. Ce rapport à l'imitation qu'a pour nous l'image nous provient de l'origine gréco-romaine.

Ainsi on croit une image (je l'ai vu à la TV, donc c'est vrai), exactement comme un hébreu ou un chrétien croient. De même, nous sommes persuadés que l'image est du réel (ce que j'ai vu à la TV existe en réalité), exactement comme un grec ou un romain assimilait image et réel. Et pourtant, rien dans l'image ne peut être cru, rien dans l'image n'est réel : l'image est une illusion mensongère. Vous n'en êtes pas persuadé ? c'est dire le poids de nos origines culturelles.

La culture judéo-chrétienne et la culture gréco-romaine éclosent en même temps : entre -2000 et l'an 300. Pourtant l'occident sera d'abord influencé par la première (de 400 à 1400), avant de retrouver la seconde (dès 1400). La culture occidentale s'est donc d'abord bâtie par le spirituel et le religieux avant de poursuivre sa construction par le social et le politique. C'est pourquoi, même si nous ne sommes plus une société religieuse au premier sens du terme, il nous faut d'abord nous retourner sur notre passé religieux ; ce qui nous permettra de comprendre notre sens religieux au second sens du terme : culte et fascination de l'image TV et cinéma, culte des vedettes et stars, culte de la technologie et du cyberspace (qui n'est pas un espace). C'est ainsi par l'art médiéval occidental (400 à 1400) sous influence judéo-chrétienne que nous commencerons, avant de s'attacher à l'art moderne occidental (1400 à 1900) sous influence gréco-romaine. Nous ferons parallèlement des incursions dans l'art du XXe siècle, qui à la fois synthétise et cherche à s'affranchir de ces influences... sans jamais y parvenir.

La culture judéo-chrétienne

La culture juive

D'entrée, les cultures juives et chrétiennes ne sont pas des cultures de l'image : elles sont des cultures de l'écrit, du texte. La Bible, Premier testament (Tora) hébreux repris par les chrétiens et Second Testament (Evangiles) chrétiens, est le fondement de cette culture. C'est donc les arts de l'écriture et de la lecture qui sont les plus importants. Or, le type d'écriture adopté est l'écriture alphabétique (hébraïque, grecque puis latine), c'est-à-dire un mode d'écriture abstrait où une lettre signifie un son. Ce qui est très différent des écritures idéogrammatiques (le chinois, l'égyptien antique) où un signe montre une chose. Le fait que notre écriture soit abstraite conditionne notre culture vers la réflexion intellectuelle : voir n'est rien ; réfléchir est tout.

Il n'est pas innocent que Dieu (Jahvé pour les hébreux) soit invisible. Il ne peut pas être vu ; on ne peut pas dès lors en faire l'image (contrairement aux images des dieux égyptiens) ; on peut par contre l'écouter « Dieu dit » (dit la première ligne de la Genèse), le lire (en lisant la Genèse), et le réfléchir. Ce rapport au monde intellectuel fait que même quand l'homme occidental produit une image, cette image est intellectuelle : elle fait réfléchir, s'accompagnera d'un discours, parfois même d'un texte.

Historiquement, la culture juive a sans aucun doute cherché à se démarquer des grands Empires antiques qui l'oppressaient. L'Égypte, où les hébreux furent esclaves, Babylone, où ils furent déportés, sont des cultures de l'image, où les dieux sont visibles, « apparaissent » dans les sculptures et peintures. Le judaïsme, en s'opposant à ses oppresseurs, a condamné leurs images, les nommant idoles, et s'est révélé un Dieu invisible, invisible parce qu'il est. Anubis, Amon, Isis n'étant que des illusions de pierre taillée, Jahvé « est celui qui est » parce qu'aucune image ne peut en être faite.



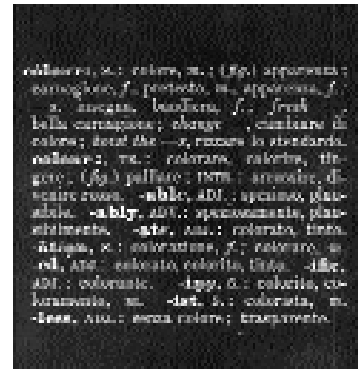
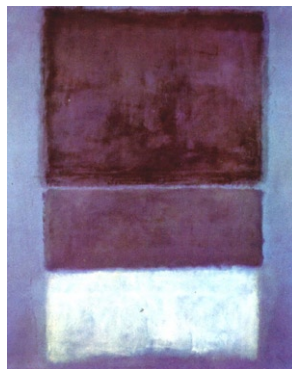
chperret@emaf.ch

Idole égyptienne, déesse Sekhmet

C'est le 4e commandement donné par Jahvé à Moïse sur le Mont Sinaï (vers -1800), et qui est retranscrit dans la Genèse : « Tu ne feras pas d'image, ni de ce qui est dans les cieus, ni de ce qui est en bas, ni de ce qui est sous les eaux », à savoir ni de Dieu (dans les cieus), ni du monde visible où nous vivons (en bas), ni du séjour des morts (sous les eaux). Le judaïsme interdit donc totalement l'art de l'image.

C'est pourquoi jamais un juif pratiquant orthodoxe ne fera une image, ne regardera la TV, n'ira au cinéma. Pour le juif laïque, la TV et le cinéma sont proscrits le samedi, jour du Sabah. Et de grands artistes juifs américains se sont refusés de peindre des images, développant ainsi, entre 1945 et 1965, l'art abstrait des Etats-Unis : Rothko, Newman, Reinhardt, André, Judd, Kosuth faisant même de l'art écrit, se refusant à peindre autre chose que des textes (dès 1965).

Cette affinité avec la pensée abstraite a permis à la culture juive de développer toute notre science contemporaine : l'économie (Marx), la psychanalyse (Freud), la sociologie (Lévy-Strauss), la relativité et la force atomique (Einstein), la théorie quantique, le transistor et l'informatique (Planck).



Mais pas d'image...

La culture chrétienne

Rothko, grisur bleu, 1960 Kosuth, abstract, 1965

C'est en Judée, territoire hébreux, historiquement terre promise aux juifs par Jahvé, alors occupée par l'Empire romain, qu'ont eu lieu les événements qui allaient donner naissance au christianisme. De nombreux mouvements juifs attendaient l'arrivée d'un « sauveur » (Messie) qui les délivrerait de l'Empire Romain. Vers l'an 20, un juif de Nazareth, prénommé Jésus, fils de charpentier, se proclama devant certains juifs comme le sauveur qu'ils attendaient. Il engagea un certain nombre de disciple et se mit à parcourir la Judée en se disant l'élu. Pourtant Jésus ne s'engagea dans aucun combat politique : il ne voulait pas délivrer les juifs des romains, il cherchait à délivrer les juifs de leurs âmes. La quête de Jésus était spirituelle, ce que ces disciples ne pouvaient pas comprendre ni admettre. C'est pourquoi l'un d'eux, Juda, livra Jésus au grand prêtre juif, qui le condamna à mort. La sentence fut exécutée par l'armée romaine, parce que les juifs avaient le droit de rendre la justice, mais pas d'appliquer les peines. Jésus de Nazareth mourut crucifié, comme des milliers de condamnés, vers l'an 30.

En 60, un général romain, nommé Paul, se rendait à Damas (Syrie). Il tomba de son cheval, sous son sabot, et ne fut point écrasé, le pied du cheval restant suspendu et une voix tombant du ciel (Dieu) lui commandant de retrouver les anciens disciples de Jésus. Paul rencontra certain d'entre eux et se converti. Il devint « juif croyant en Jésus-Christ (pour crucifié), fils de Dieu, envoyé sur terre pour souffrir et racheter les âmes humaines ». Un groupe se forma et chercha à convertir les juifs à la « nouvelle foi », il se dispersa, dans tout le Proche-Orient Romain, devenant des apôtres, communiquant entre eux par lettres (Les Epîtres). Paul finit par être condamné par l'armée romaine pour avoir propager le trouble dans la communauté juive. Déporté à Rome, Paul continua d'écrire en prison, pour convertir les juifs habitant Rome, avant d'être crucifié dans le Collisée.

Les lettres des apôtres parvinrent petit à petit à convertir certains juifs à la foi chrétienne. La mort exemplaire de Paul impressionnant tant qu'une forte communauté de la nouvelle foi vit le jour à Rome. De nombreux juifs habitaient la capitale de l'Empire. La conversion de certains d'entre eux à « la religion de Paul » déplut aux autres. Des troubles éclatèrent entre juifs, et l'armée romaine intervint pour calmer la ville. Les disciples de Paul furent emprisonnés, parfois condamnés à mort. Leur martyr encourageait d'autres juifs à se convertir. Néron crut mettre de l'ordre en faisant incendier la ville pour en accuser les chrétiens : ceci provoqua des persécutions extrêmes et, paradoxalement, plus de vocations à la nouvelle foi.

Entre 70 et 100, la communauté « juive – chrétienne » de Rome est devenue très puissante. C'est vers cette date que s'écrivent les Evangiles. Historiquement, ils peuvent être considérés comme la vie romancée (réinventée) de Jésus. Théologiquement. Ils sont les vraies paroles de Jésus, telles que rapportées par ses disciples aux apôtres. Une douzaine d'Evangiles ont été écrits. Le Concile de Nicée (600) n'en retiendra que quatre (Mathieu, Marc, Luc et Paul), considérant les autres comme apocryphes.

Par leur teneur, ces Evangiles cherchent d'abord à différencier la « nouvelle foi » chrétienne de « l'ancienne foi » juive. Manifestement, leur but est de détacher le christianisme du judaïsme, afin de faire du christianisme non un courant de la religion hébraïque, mais une religion à part entière. Pour ces juifs romains devenant Chrétiens, il est nécessaire de se différencier du fondement même de la religion de Moïse. Et ce fondement est : Dieu est invisible.

Se différencier, cela aurait pu être posé : « Dieu est visible ». Mais deux circonstances empêchent une telle affirmation. D'abord ces nouveaux chrétiens sont de culture juive, et il leur est impossible de renier si profondément leur propre culture. Ensuite, ils sont citoyens de Rome, or l'Empire romain, s'il laisse chacun libre de pratiquer sa religion (pour autant que cette pratique ne trouble pas l'ordre public), a une religion officielle : la religion romaine, issue de Grèce. Le Romain croit en Zeus, Minerve, Vénus, Mars, etc, un panthéon où chaque dieu est visible, rendu visible par ses images. Dès lors, en devenant chrétien, les juifs de Rome devaient autant s'écarter de la religion romaine que de la religion hébraïque.

Qu'y a-t-il entre Dieu est invisible et Dieu est visible, sinon « Dieu se révèle » ; à savoir qu'il est de l'invisible qui se rend visible. Pensée complexe, mécanisme trop subtil pour commencer une année ? D'où nous vient notre fascination pour les reality shows TV (Loft Story, Big Brother et autres Robinson), sinon du fait que l'on peut voir publiquement ce qui d'ordinaire reste invisible : la vie privée.

Dieu visible : Vénus romaine, env. 200 (à gauche)
Dieu invisible, motif hébreux, env. 200 (à droite)



Entre visible et invisible, Dieu se révèle. Ceci est le fondement théologique de la religion chrétienne ; ceci est le fondement religieux et spirituel de notre culture. Si Dieu se révèle, il se donne à voir, indirectement, c'est-à-dire à travers quelqu'un ou quelque chose d'autre. Le christianisme considère que Dieu s'est révélé au travers Jésus-Christ. C'est pourquoi Jésus avait cette capacité de produire des miracles (guérison de l'aveugle, résurrection de Lazare, multiplication des pains, transformation de l'eau en vin), c'est pourquoi il avait cette capacité de « quitter son corps » (marchant sur l'eau ou se transfigurant en lumière), c'est pourquoi il a pu ressusciter et réapparaître après sa mort.

Dieu s'est rendu visible à travers Jésus, et c'est pourquoi celui-ci aurait dit à ses disciples, après sa transfiguration sur le Mont Tabor, de raconter ce qu'ils ont vu. Voir est le mot. Le christianisme rend visible Dieu, et inversement, rendre visible Dieu est un acte chrétien ; à savoir : celui qui pourra rendre visible l'invisible, celui-ci est chrétien.

Reste à comprendre comment on pourrait rendre visible ce qui est invisible.

C'est vers 300 que naît la première théorie de la visibilité chrétienne. Elle est due à Tertulien. Il appuya sa théorie sur une histoire, tirée d'un Evangile apocryphe, qui servit d'exemple explicatif. C'est le récit de Véronique (Veronica). Lorsque Jésus a porté sa croix, de Jérusalem au Golgotha, il a énormément souffert, entre autre de la chaleur. Une femme lui tendit alors un mouchoir pour qu'il s'essuie le visage, elle repris le mouchoir et rentra chez elle. La nuit suivante, cette femme, Véronique, vit le mouchoir s'illuminer ; et le lendemain elle constata que sur le mouchoir était apparu le visage de Jésus, comme « imprimé » ou « photographié ». Jésus nous aurait donc laissé son portrait, sous la forme d'une image miraculeusement apparue. Cette image est dite « achiropoïète » (non-faite de main humaine). Comme Jésus est l'incarnation rendue visible de Dieu, comme il a rendu visible son visage, et à travers le sien celui de Dieu, il peut exister, sous certaines conditions des images de Dieu.

chperret@emaf.ch

Les conditions sont :
l'image doit être miraculeuse
l'image doit apparaître par ou dans la lumière
l'image doit ne pas être faite de main humaine,
c'est à dire par la conscience ou la volonté humaine.



Icone de la Ste Face
Russie, XIIe siècle

Pour Tertulien, une telle image est une icône. Il tire du nom de Véronique, Veronica, l'idée de la vraie image, la vera icona. L'icône n'est donc pas qu'une image : elle est une image vraie, une image que l'on peut croire. C'est ainsi que nous croyons toujours à la vérité des images.

Dieu peut donc se rendre visible non-seulement au travers Jésus, mais aussi au travers l'icône, image magique, lumineuse et sans volonté ; image qui révèle Dieu, normalement invisible, au-delà. Par l'icône on peut rendre visible l'invisible, est dès lors s'affirmer comme chrétien. L'icône est une trace du sacré, de l'invisible présence de Dieu.

L'icône informatique tire son nom d'un même procédé : elle est cette petite image sur laquelle on clique pour faire apparaître l'application ou le document jusqu'alors invisible à l'écran et inactif dans l'ordinateur. On peut de même se demander si la fascination que l'occident éprouve pour la photographie, le cinéma, la TV et les images lumineuses (des néons aux hologrammes) n'est pas elle aussi reliée à l'icône : elles apparaissent comme miraculeusement, de ou par la lumière, et semblent ne pas être produites par l'homme (mais par la chimie, la machine ou l'électricité).



La trace photographique achiropoïète
H. Talbot, 1843
photographie
L'image révélée



Le pied d'Armstrong
sur la lune, 1969
Icone du XXe S. ?

L'art des icônes

Les icônes sont le premier art chrétien. Elles se répandent entre 300 et 1400 en occident, et jusqu'à aujourd'hui dans la chrétienté orientale (religion orthodoxe : Russie, Pays slaves, Albanie, Grèce). L'art de l'icône consiste à créer l'image vraie de l'invisible, de Dieu. C'est-à-dire à créer une image miraculeuse, apparaissant dans ou par la lumière, sans conscience ou volonté humaine.

Quand l'homme n'a-t-il ni conscience ni volonté ? Lorsque son âme est entièrement dévolue à Dieu, tournée vers le spirituel, adonnée à contempler l'invisible. C'est dire que tout homme ne peut pas peindre une icône : seul l'homme religieux le peut, à savoir le moine. L'image occidentale chrétienne est une image sacrée. Elle le demeure aujourd'hui : l'artiste n'est pas perçu comme un homme conventionnel, et l'image reste entourée d'une aura qui la rapproche du sacré, d'où notre attrait particulier pour la photographie, le cinéma, la TV et notre quasi fascination devant l'image numérique et les effets spéciaux. La communication visuelle et la publicité savent utiliser ce rapport sacré que notre culture a avec l'image, et c'est par ce rapport qu'elles construisent leur influence et leur propagande.

Dans l'art des icônes, seul un moine a le droit de produire des images. Les peintres orthodoxes sont tous des moines, et en Europe occidentale, les peintres catholiques seront des moines jusque vers 1400. Afin de peindre sans conscience ni volonté, le moine prie et entre en méditation avant de créer, ce qui provoque un état d'esprit déconnecté de la conscience. Cette déconnexion est aidée par un rituel. Les rites ont toujours provoqué une certaine suspension de la conscience humaine : on en trouve dans toutes les sociétés, de la préhistoire à nos jours (de la transe techno à l'école de section des armées, passant par le « boing » de l'allumage d'un Mac.)

chperret@emaf.ch

Le rituel de la peinture d'icône est le suivant : le moine ponce une planche de bois, soit disant issue de la croix sur laquelle le Christ a été crucifié. Cette planche « représente » ou plutôt signifie la croix. Le centre de la planche est ensuite évidé, pour produire une cuvette, qui signifie le tombeau du Christ. Une couleur liquide brun – rouge est ensuite versée dans la cuvette (tout le travail se faisant à plat sur une table) : c'est le bol d'Arménie, qui signifie le sang versé par le Christ. Une feuille d'or est ensuite collée sur ce fond, sa lumière signifiant la lumière de la Résurrection, l'au-delà et le paradis de la Jérusalem céleste. Ensuite, avec une pointe, le moine trace des motifs géométriques sur l'or. Sa pointe gratte l'or et fait réapparaître le rouge du bol d'Arménie. Ce sont ces tracés géométriques qui déterminent le dessin de l'icône, qui sera ensuite peinte.

Dans cette phase rituelle, chaque acte signifie quelque chose. Cette signification est indépendante de la volonté du moine peintre. Il en ira de même pour les tracés géométriques du dessin et pour les couleurs de l'icône : chaque motif et chaque couleur sont codés, chacun signifiant une chose ou une autre. Les codes attribuant les significations sont fixes et ne peuvent pas être transgressés. Ce sont les plus hautes autorités de l'Eglise (théologiens, chefs de l'Eglise orthodoxe, pape catholique) qui fixent les codes. Ils peuvent refuser une image qui les transgresse et condamner le peintre.

Signification des tracés géométriques

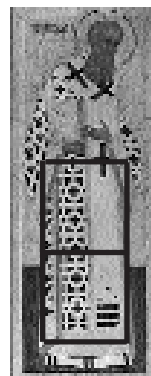
L'horizontale marque la direction terrestre, le profane
La verticale signifie la direction céleste, sacrée
Leur croisement fonde le signe de la croix, emblème de la crucifixion
Les obliques désignent l'ascension vers le sacré

Le carré, avec ses quatre côtés égaux, signifie le monde terrestre et ses quatre directions (Nord, Est, Sud, Ouest). C'est aussi les quatre Evangiles et, plus généralement, la forme du livre : la Bible. Enfin, il insiste sur l'égalité entre les hommes.

Le cercle, intraçable parfaitement à main levée, est la perfection. Déterminé par un centre invisible, il est Dieu ; de ce centre, il est formé de points équidistants à ce centre originel, et est par là la Création. Le cercle signifie donc le sacré. Il est la figure qui s'oppose le plus au carré, au monde humain ou profane.

Le triangle, généralement isocèle ou équilatéral, représente la Sainte Trinité. C'est à dire Dieu, le Saint Esprit et Jésus-Christ ou, plus précisément, l'apparition de Dieu dans le Christ par la grâce du Saint Esprit. Le triangle désigne aussi en son sommet la direction de Dieu.

Ces formes interagissent ensuite entre elles, de manière simple ou complexe. Ainsi, un carré inscrit dans un cercle signifie le sacré créant le monde (la Création) ; alors qu'un cercle inscrit dans un carré signifie la présence du sacré dans le monde (l'Eglise). Souvent les interactions sont beaucoup plus complexes et généralement restent incompréhensibles pour celui qui n'est pas initié à l'art des icônes. Alors que les orthodoxes de Byzance utilisent de nombreuses interactions complexes, les peintres catholiques de l'art médiéval d'Europe occidentale ne feront usage que des interactions simples.



Base de deux carrés Cercles et triangle

Signification des couleurs

Le bois naturel du support signifie le monde terrestre.

Le brun - rouge du bol d'Arménie rappelle le sang versé par le Christ.

L'or est la lumière de la résurrection. Il désigne aussi l'au-delà, le paradis de la Jérusalem céleste, le sacré.

Le bleu est le ciel pur, immaculé, vierge. Il signifie la virginité de Marie.

Le rouge pur est la Passion et la crucifixion.

Le blanc est l'innocence, la faiblesse, signifie la naissance et la mort pures.

Le noir et le violet sont couleur de douleur, de tristesse et de deuil.

L'orange et le rose rappelant les fleurs parfumées, désignent la volupté, le luxe, les passions et péchés humains. Ils sont l'attribut de Marie – Madeleine.

Le vert, peu utilisé, signifie l'Enfer et l'Apocalypse. Il peut-être l'attribut de Saint Jean, l'évangéliste qui écrivit l'Apocalypse.

Le jaune d'or est l'attribut de Saint Pierre, disciple à qui le Christ remis les clefs de l'Eglise et du paradis.

Le jaune fade ou l'orange peuvent être attribut de Juda et des juifs, qui livrèrent le Christ.

En usage dans toutes les icônes orthodoxes, ces codes colorés restent valide pour toute la peinture d'Europe occidentale, jusque vers 1400. On les retrouve même jusqu'au XIXe siècle, et parfois de nos jours, néanmoins transfigurés (le bleu de la pureté high-tech de la communication informatique en est un exemple.)

Une fois les lignes tracées et les couleurs posées, le moine peintre représentera les détails des figures : visages, regards, mains, attitudes. Ici encore, tout est codé.

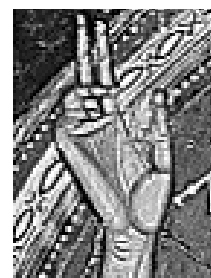
Signification des figures

On ne peut peindre que des figures appartenant au sacré, au monde divin, à l'au-delà : Jésus-Christ, la Vierge Marie, les disciples de Jésus, les apôtres, les évangélistes, les Pères de l'Eglise et les Saints martyrs. Il est interdit de peindre d'autres figures. Toutefois, les anges, Satan et les démons feront leur apparition vers l'an 900 à Byzance, et le portrait des commanditaires ou donateurs de l'image apparaîtront dans l'art d'Europe occidentale entre 1200 et 1300.

Les figures ne peuvent être peintes que de face, le Christ ayant fait apparaître son visage de face sur le mouchoir de Véronique, en s'y essuyant son visage. Un léger trois - quart, marquant la compassion, ou l'union des figures est toléré.

Les types de regard et d'attitude ont des significations complexes, aujourd'hui devenues incompréhensibles au non-initié. La position des mains peut signifier la prière (paumes jointes), la bénédiction (mains écartées, dressées, paumes tournées vers le regardeur), la protection (paumes en cuvette). Le Christ signe souvent son nom grec (ICXC) par une attitude complexe des doigts s'entrecroisant. Parfois les figures tiennent un objet qui leur sert d'attribut (le globe ou la croix : Jésus ; la coupe ou la croix : St Jean ; la clef : St Paul ; une bourse : Juda ; un flacon de parfum : Marie – Madeleine ; une lance : St Michel ou St Georges. Main du Christ en "ICXC"

Les figures ne font rien et n'ont rien le droit de faire : elles sont en contemplation et doivent être contemplées. Il n'y a pas d'action ni de récit dans la peinture d'icône, ni jusqu'en 1200 (jusqu'au gothique), dans l'art d'Europe occidentale.



Autres codes signifiants

L'icône et la peinture médiévale d'Europe occidentale jusqu'à l'art gothique ne racontent pas d'histoire : elles montrent des figures, c'est tout. Aucune action, aucun mouvement, n'est possible ; de même les figures ne parlent pas, ne conversent pas entre elle. L'icône n'est pas un récit : elle est l'apparition de l'invisible ; elle est la divinité rendue visible. Les récits, les histoires, les actions et mouvements sont humains ; ils font partie de la vie terrestre, profane. L'icône est entièrement tournée vers le céleste, le sacré. L'icône est une image du sacré : elle ne montre pas ce qui se passe sur terre ; elle est l'apparition du sacré, montrée aux humains sur terre.

chperret@emaf.ch

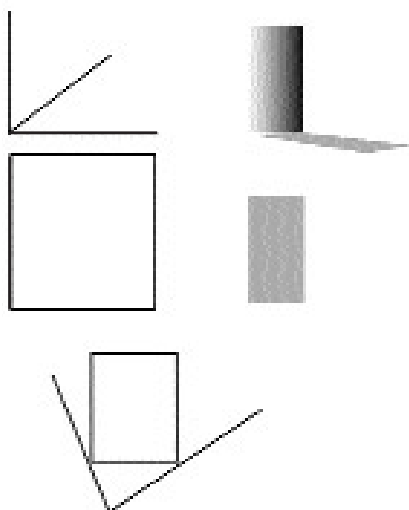
Il est difficile de comprendre ce point aujourd'hui, puisque notre société n'est plus une société de la foi. Mais notre respect instinctif de l'image (considérez le prix des œuvres d'art, ou la signification que prend l'acte de déchirer une photographie) est issu de cette sacralité. La culture musulmane a conservé ce rapport à l'image sacrée. C'est pourquoi vous ne pouvez pas photographier un musulman sans son autorisation (et ce spécifiquement en Algérie, Syrie, Iran, Pakistan, Inde, Malaisie).

Le monde sacré est éternel. Il est infini dans l'espace et illimité en temps. Le sacré est au-delà de l'espace et du temps ; inversement, il n'y a ni espace ni temps dans le sacré, dans une image faisant apparaître le sacré, dans l'icône et la peinture occidentale jusqu'en 1300.

Espace et temps se mesurent. C'est le sens des proportions, de la profondeur et de la perspective qui mesurent le temps. C'est le parcours de la lumière et le mouvement des ombres qui mesurent le temps. Hors de l'espace et du temps, le sacré et l'icône n'ont pas de mesure. C'est pourquoi il n'y a ni proportion correcte, ni profondeur, ni perspective, ni ombre et lumière dans les icônes et dans la peinture occidentale médiévale jusqu'en 1300 – 1400.

Ce point est extrêmement important : l'art médiéval n'a pas de proportion correcte, de profondeur, de perspective et d'effet d'ombre non pas parce qu'on ne savait pas les faire, mais parce qu'on ne voulait pas les utiliser. En particulier, l'absence de perspective n'est pas due à des raisons de connaissance ou de technique ; elle est due a des raisons théologiques et philosophiques. Il en va par ailleurs de même pour l'art égyptien (- 2000) : les architectes égyptiens maîtrisant parfaitement la perspective, sans elle la construction des temples eût été impossible.

La seule perspective que l'on peut trouver dans les icônes et l'art occidental jusqu'en 1300 est pour nous totalement fausse : à savoir qu'elle est inversée. La raison en est explicable : théologiquement et philosophiquement, le monde et l'humanité ne sont rien, le sacré et Dieu sont tout. L'homme est un point, Dieu est infiniment étendu. L'homme devant une icône est donc un point regardant l'infinie étendue de Dieu se révéler à lui. Ainsi, la perspective est inversée : le point est devant, l'infini est derrière l'icône. Il est à noter que les arts orientaux issus du taoïsme (Chine) et du shintoïsme (Japon) pratiquent, encore actuellement, la perspective inversée.



Existence d'espace et de temps :
Profondeur, perspective, volume
Lumière et ombre

Absence d'espace et de temps :
Aplat, plan
Ni volume, ni ombre

Perspective inversée :
Le regardeur est le point de fuite, l'espace est infini.



A.Roubliev, La Trinité

Extension de l'art des icônes

chperret@emaf.ch

Apparues dès 300 dans les communautés chrétiennes (juifs convertis) de l'Empire romain, les icônes se propagent dès la christianisation de l'Empire par Constantin en 312. Cette christianisation, décrétée d'un coup, et qui allait rendre l'Europe chrétienne, a une raison politique. L'Empire romain est décadent, les citoyens riches s'enfoncent dans l'extrême richesse, le luxe et les orgies. Ils possèdent plus de 90 % des terres de l'Empire, alors qu'ils ne sont que 10 % de la population. La plus grande majorité des citoyens de l'Empire sont des pauvres, des paysans exploités, des soldats affamés. Des pillages ont lieu, des troubles et des guerres civiles éclatent, surtout au nord de l'Empire (Gaule, Celtique, Germanie). Des peuples non-romains (Goths, Saxons, Angles), venus de Lituanie, Baltique, Scandinavie, profitent des troubles pour entrer dans l'Empire. Ils saccagent des villes (Cologne, Lutèce, Dijon). Devant cette crise, l'Empereur Constantin considéra que le problème était d'abord d'ordre moral : il fallait changer la mentalité des riches dirigeants de l'Empire. Il les contraignit à adopter la foi chrétienne, ses valeurs d'abandon des richesses terrestres, de partage, de mortification de la vie présente pour la promesse de la résurrection dans l'au-delà.

C'est ainsi que l'occident devint chrétien, et qu'une religion opprimée devint religion dominante. Les « barbares » poursuivaient toutefois leur infiltration de l'Empire. Ils en arrivèrent à menacer l'Italie et la ville de Rome. Constantin décida alors de déménager sa capitale à Byzance, qu'il rebaptisa Constantinople. Cette ville devint jusqu'en 1453 la capitale de l'Empire romain chrétien d'Orient, ou Empire byzantin, de religion orthodoxe. Cet Empire s'étendit de manière éphémère sur l'Est de l'Italie (Ravenne), et durablement sur la Grèce, l'Albanie, la Serbie, les pays slaves et la Russie, qui sont actuellement de religion chrétienne orthodoxe. L'art des icônes s'y développe, influençant considérablement l'Europe occidentale jusqu'en 1300, et y est toujours présent (Monastères du Mont Athos, Grèce, monastères de Novogrod, Russie).

Quant à la ville de Rome, à l'Italie et à la partie occidentale de l'Empire, elle fut totalement envahie par les « barbares ». Les Goths prennent Rome et la saccage en 395. C'est la chute de l'Empire romain d'occident. Une très longue période de trouble s'ensuit, s'étendant des années 400 à 800. Quatre - cents ans pendant lesquelles l'Europe occidentale est pauvre, sous-développée, en proie aux guerres, aux pillages et à la famine : c'est le tiers - monde. Les divers peuples barbares ont des langues, des coutumes, des cultures et des religions variées ; ils ne peuvent s'entendre et s'attaquent les uns des autres. Dans ce chaos, quelques familles chrétiennes, descendantes de dirigeants romains, tentent de convertir les « barbares » à leur foi. (Clovis, roi franc sera le premier « barbare » chrétien, vers 500). La plupart des chrétiens s'exileront toutefois en Irlande, relativement protégée des troubles. C'est là que le premier art chrétien occidental, l'art mérovingien, se développera. Eloigné de tout, il conserve toutefois le souvenir des dogmes et codes romains.

En 622, Mahomet fonde la religion musulmane et les armées arabes conquièrent un vaste Empire. En 712, les arabes prennent l'Espagne aux Goths, en 732, ils sont devant Tour (Nord de la France). Les peuples « barbares » n'ont plus le choix : ils doivent s'unir ou périr sous les sabres musulmans. En 800, cette unification sera parfaitement établie : Charlemagne fonde le Saint Empire Romain Germanique, couvrant l'Europe de la France à l'Est de l'Allemagne, de l'Angleterre au Sud de l'Italie (l'Espagne restant musulmane jusqu'en 1400). Cet Empire deviendra vite un bloc puissant. Le monde occidental se divise alors en trois parties : au Sud, l'Empire musulman ; à l'Est, l'Empire Romain chrétien d'Orient (Byzance) ; à l'Ouest, le Saint Empire Romain Germanique (Carolingien), que Charlemagne va construire sur le modèle de Byzance.

Charlemagne va faire adopter aux peuples d'Europe occidentale une culture semblable, des lois communes, une langue officielle unique, une même religion. Il impose le christianisme et l'usage du latin. C'est ainsi que nous devinrent chrétiens. L'art chrétien d'occident ne débute qu'à cette époque, sous forte influence de l'art chrétien d'orient : l'architecture byzantine est copiée et l'art des icônes est repris sous diverses formes : peintures sur bois, enluminures dans les Bibles manuscrites, fresques.. Ce n'est qu'entre l'an 900 et 1000 que l'architecture Ouest-européenne se détache de l'influence orthodoxe : c'est la période romane (900 – 1200). La sculpture y fait son apparition et prendra son autonomie lors de la période gothique (1200 – 1300). La peinture ne s'affranchira de l'influence byzantine qu'après 1300.

L'Art roman (900 - 1200)

Du local au global : l'église, le monastère, le St. Empire

Charlemagne et la reconstruction de l'Europe occidentale (800)

chperret@emaf.ch

Ce n'est que vers 800 que l'Europe redevient suffisamment stable pour élaborer un art durable et étudiable, nommé art carolingien. Cette stabilité est due à la pression exercée par les armées musulmanes sur l'Europe et à l'intelligence politique d'un chef militaire qui a su unir les peuples "barbares" et fonder un Empire couvrant toute l'Europe, à l'exception de l'Espagne (musulmane), et de l'Est (Empire byzantin). C'est en 800 que ce chef militaire, Charlemagne, se fait couronner par le Pape de Rome, Empereur du Saint Empire Romain Germanique. Il établit sa capitale à Aix-la Chapelle (Aaxen), et élabore un système politique strict, étendu à l'échelle de l'Empire. C'est la féodalité : une double pyramide, la première politique, économique et militaire, la seconde religieuse, culturelle et artistique.

Le système féodal	pyramide politique	pyramide religieuse
Empire	Empereur	Pape
Principautés	Prince Prince	Cardinal Cardinal
Duchés	Duc Duc Duc	Evêque Evêque Evêque
Contés	Conte Conte Conte Conte	Abbé Abbé Abbé Abbé
Population	Serfs : paysans et artisans-ouvriers	Moines : prieurs et travailleurs

Il y a ainsi un Empire, des principautés (env. 10), des duchés (env. 50) et des contés (env. 200), puis des bourgs et villages attachés à ces contés. Il y a de même une religion (le Pape), des cardinaux, des évêchés, des églises, gérées par des religieux qui y sont attachés pour la vie (les moines)

Le but de ce double système est de stabiliser l'Europe. Premièrement en empêchant les populations de se déplacer (le serf ne peut quitter sa terre, dépend pour la vie du Conte, qui dépend du Duc, qui dépend du Prince, qui dépend de l'Empereur). Secondement en assurant la sécurité de la population et des frontières de l'Empire (l'Empereur doit protéger les Princes, qui protègent les Ducs, qui protègent les Contes, qui protègent la population). Troisièmement en assurant la survie économique de l'Empire (les serfs payent un impôt aux Contes, qui payent un impôt au, etc., qui payent un impôt à l'Empereur). Cet impôt sert à financer les services de l'Empire (armée, construction, église, stocks de nourriture en cas de guerre ou famine, bon fonctionnement de l'économie, échanges avec le monde extérieur à l'Empire - en particulier Byzance -). La pyramide religieuse a pour but de bâtir une culture européenne unique, fondée sur le christianisme, ses dogmes, croyances, récits et images et sur une langue : le latin. Charlemagne avait compris le premier grand principe du "vivre ensemble" : pour vivre et travailler en communauté, pour établir des échanges commerciaux et économiques, il faut partager une même culture. Avoir avec son interlocuteur les mêmes valeurs morales, c'est établir la confiance ; partager la même langue, les mêmes récits et les mêmes images, c'est faciliter la communication. Confiance et communication sont bases d'échanges commerciaux pacifiés. L'Eglise chrétienne va donc jouer un rôle primordial dans la stabilisation de la culture européenne. C'est elle qui définit les grands axes de la politique culturelle et de là les formes artistiques. L'Empire de Charlemagne se divisera à sa mort, donnant naissance au royaume d'Angleterre, au royaume de France (10 % de la France actuelle), aux duchés de France (Anjou, Bourgogne, Orléan, etc.) et aux duchés unis du St. Empire (actuelle Allemagne, Autriche, Hongrie et Italie).

L'art carolingien (800 - 900) est totalement influencé par l'art byzantin, comme le prouvent les rares témoignages qui nous sont parvenus, comme l'architecture de la Chapelle palatine d'Aix (Aaxen, 800), les enluminures des Bibles ou les icônes importées.



Art carolingien : chapelle palatine d'Aix (800) et Bibles enluminées de St Gall et St Chad (800)

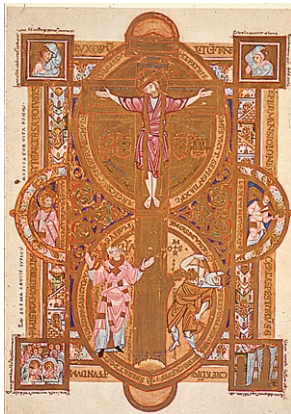
L'Art roman (de 900 à env. 1200-1300)

C'est vers 900 que l'art, émulation de l'Eglise, atteint une forme mûre : cette forme est nommée art roman. Construit comme une campagne de communication visuelle, pensé par des théologiens, l'art roman est une culture qui s'étend sur l'ensemble de l'Europe entre 1000 et fin 1200. Son principe repose sur une base simple : fonder une culture, c'est cultiver les gens, là où ils sont. Il faut donc partir du sol, du lieu, du local. Fonder une culture, c'est établir un mode commun, universel à tous les gens au travers l'Empire. Il faut donc parvenir à du général, du global. C'est du particulier à l'universel, du local au global que se pense cet art (et cette pensée est pour beaucoup de philosophes de la fin du Xxe siècle redevenue très importante... alors que globalisation et mondialisation sont devenus des dogmes.)

chperret@emaf.ch

Le local, c'est le village ou le bourg (il n'y a pas encore de villes en ce temps : elles apparaissent après 1200, et leur naissance modifiera la conception de l'art, ce qui fait que l'on change de style. L'art gothique, qui remplace le roman, apparaît avec la ville). Le local, c'est la terre, le sol, c'est-à-dire, si on construit une église (le lieu cultuel et culturel), de la pierre, celle du lieu, et du bois, celui de l'endroit. Le global c'est que Jésus ait dit à Pierre, lorsqu'il le recruta comme disciple "tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise" - au sens universel d'église - , c'est que Jésus ait été crucifié sur une croix de bois, assurant par là, l'accession à l'universel paradis). L'art roman sera donc fait de pierre et de bois. La pierre de chaque région rappelant l'Eglise universelle, le bois de chaque lieu symbolisant le bois de la Croix universelle.

Pierre et bois signifient la possibilité de l'architecture et de la sculpture, mais pas de la peinture. Il y a en effet que peu de peintures dans l'art roman (des icônes importées de Byzance et quelques fresques). La peinture n'est donc pas considérée comme essentielle, l'architecture étant la préoccupation dominante d'une société en reconstruction. Seul dans les Bibles, recopiées manuscritement, par des ornements, puis des motifs figuratifs, l'art de la peinture se développera : se sont les enluminures. Peintes à l'encre sur papier ou sur une feuille d'or collée au papier, elles accompagnent, ornent et parfois illustrent le texte. Leur minutie (le format dépasse rarement 10 cm) et leur coût en font des objets de grand prestige. L'influence des icônes et de motifs végétaux provenant de l'art mérovingien irlandais (reçus de modèles celtes) y est déterminante.



Diverses enluminures romanes (entre 900 et 1200)

Crucifixion, Psautier de Mûnich

Initiale du Béatus, Psautier de Haute-Autriche

Pentecôte, Psautier d'Ingerborg

Crucifixion, Psautier de Blanche de Castille

Christ en gloire, Psautier de Westminster

Architecture et sculpture romane

Le grand art roman est l'architecture : celle des églises, des monastères et couvents, et des bâtiments conventuels. La sculpture est liée à l'architecture, puisque les romans sculptent à même les façades et éléments des bâtiments : la pierre sculptée est la pierre de l'Eglise. Sept étapes marquent la constitution du couple architecture - sculpture, du choix d'un lieu à la finition des motifs, chaque étape étant fortement symbolique ou signifiante.

chperret@emaf.ch

1. Le lieu

Sur les flancs d'une vallée, près d'un cours d'eau, avec ressources en pierre et en bois, la possibilité de cultiver, et une bonne défense naturelle contre les attaques, on bâtit l'église et le monastère. Si le passage est important (pèlerinage), une activité économique fera naître un village, comme dans le cas de Sainte Foi de Conques (France, 900) - illustration -

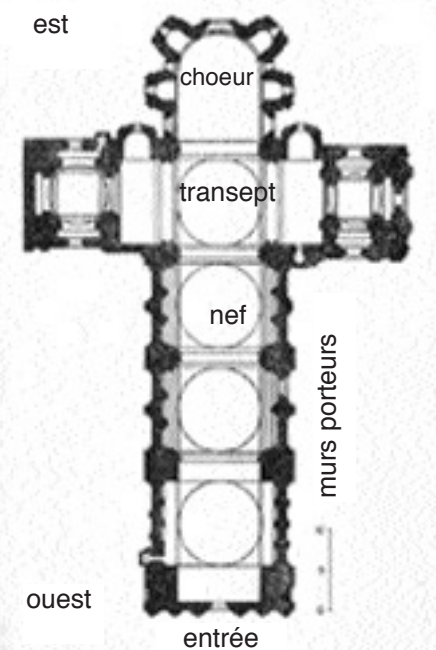


2. La pierre et le bois

La pierre locale est utilisée pour la construction des façades et de tous les éléments porteurs. Le bois du lieu permet de bâtir les charpentes et le mobilier. Les formes et la taille sont simples, humbles et limitées par la qualité des matériaux.

3. Le plan

L'orientation en est toujours l'entrée à l'ouest, le chœur à l'est, plaçant le lieu le plus saint en direction de Jérusalem et du soleil levant. La forme générale du plan est la croix, dans laquelle s'inscrivent carrés et cercles. La croix est constituée de la nef, où se tiennent les fidèles, du transept, où s'organise le culte, et du chœur, où a lieu le culte. Les façades restent basses, par humilité et impossibilité technique de monter plus haut. Elles forment un plafond en voûte, soutenu par des arcs de voûte en demi-cercle (voûte plein cintre), sur lequel repose un toit de bois, de forme triangulaire.

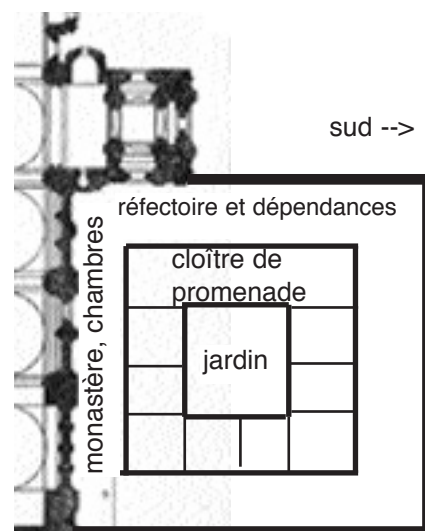


Croix, carré, cercle et triangle sont la base signifiante de l'architecture romane. Les codes de signification sont les mêmes que pour les icônes. Des tours sont adjointes au bâtiment, généralement trois (trinité) : un clocher, au croisement de la nef et du transept, destiné à recevoir les cloches annonçant le culte, et deux tours bordant l'entrée.

Si un monastère ou un couvent s'adjoint à l'église, il s'acote à la façade sud. Son plan est carré, et il enferme en son sein un jardin carré, bordé par le cloître, qui représente le jardin virginal de Marie et préfigure le paradis de la Jérusalem céleste.

Plan de l'église d'Angoulême (France, 1100)

Schéma d'un monastère.



4. L'architecture intérieure

La pierre, sur laquelle se fonde le bâtiment, l'Eglise et la foi, doit rester simple, humble, naturelle. Elle est illuminée par des fenêtres (la lumière de la foi) en voûte plein cintre, au nombre de trois, quatre, douze ou de leurs combinaisons, selon les façades. Ces chiffres sont signifiant du récit biblique (Trinité, quatre évangiles, douze disciples). L'acoustique prendra une grande influence, les messes étant chantées, à capella (sans instrument) et en repons (choeur d'une seule voix des fidèles, solo du prêtre) : c'est le chant grégorien, il habite l'église comme la lumière de la foi, il est le corps de la foi.



chperret @emaf.ch

5. Le cadre

Par sa définition et ses découpes, l'architecture définit des cadres : un carré entre deux fenêtres, un demi-cercle sous une voûte, un chapiteau en haut d'une colonne. Ces cadres permettent de positionner l'emplacement des sculptures, qui sont soumises au cadre : elles ne peuvent ni en sortir, ni en déborder.

Cadres définis par une voûte : trois demi-cercles et une base en bandeau.



6. L'ornement, le réseau symbolique de signification

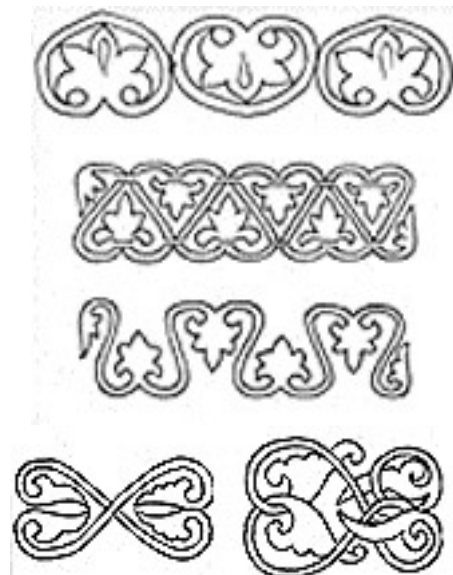
L'ornement utilisé par l'art roman dans toute l'Europe est un entrelac de végétal, symbolisant le plus souvent la vigne. Son origine est mérovingienne, on le trouve en Irlande dès l'an 500, et il serait copié de motifs celtes, religion des peuples gaulois sous l'Empire romain (culte druidique). La vigne est un élément signifiant de la religion chrétienne : le Christ a changé l'eau en vin lors des noces de Canaa, il a servi du vin à ses disciples lors de leur dernier repas, disant "buvez : ceci est mon sang" (Sainte Cène). Le vin représente le sang versé lors de la crucifixion. La vigne se cultive sur des sols secs, pierreux (l'Eglise est de pierre, la foi pousse sur un terrain aride, voir la parabole du semeur). Parfois le motif végétal est du blé, par référence à la Sainte Cène : "prenez : ceci est mon corps, leur dit-il en rompant le pain."



Un même motif parcourt l'ensemble des cadres d'une église, et se retrouve parfois d'une église à l'autre, marquant l'union des Eglises. Ce motif est rythmé par une géométrie simple d'alternance géométrique (entrelac, cercle, carré, triangle, croix), géométrie influencée par les icônes et qui reprend leur code de signification. Le motif fixe la forme des figures sculptées.

Ornement de base : feuille de vigne et ses enchaînements par inversion.

Enchaînement par entrelac complexe.



7. La sculpture

La sculpture peut ne rester qu'un motif ornemental, symbolisant la vigne, le blé, l'entrelac les unissant qui tisse, ou forme, le monde. Elle peut aussi prendre forme plus figurative, en représentant démons, hommes, saints, anges ou Christ. Dans ce cas, la sculpture tend à illustrer les grands récits de la Bible (1er et 2e Testament) et parfois des épisodes de la vie humaine (moisson, travail) ou de l'histoire humaine (conquêtes de Charlemagne, vie des rois).

En tout les cas, la sculpture doit se plier au cadre et suivre l'ornement. Ce sont donc les formes du cadre et les motifs ornementaux qui dirigent la figuration sculptée. Ceci explique que toute la sculpture romane est à nos yeux distordue, faussée et de proportion inexacte. La représentation, la copie de la réalité visible, n'est pas le point important de la sculpture romane. Toute la sculpture est liée à la signification symbolique des ornements et aux dimensions des cadres du bâtiment. Le respect des significations et de l'architecture sont les règles de la sculpture romane.

Ainsi, un Christ au corps carré sera tourné vers le monde terrestre ; circulaire, il le sera vers le sacré ; pris dans un motif de vigne, il sera la foi ; composé d'un entrelac de vigne, il sera le sacré qui tisse le monde. On peut aussi trouver des corps distordus par le cadre, par exemple dans des triangles, la tête doit être réduite et le corps élargi.

Les détails des sculptures peuvent apparaître naïfs, ce qui est dû aux difficultés techniques rencontrées dans le travail. La sculpture se taille à même la pierre du bâtiment, à des hauteurs de parfois dix mètres, dans une pierre souvent friable (calcaire, molasse). De plus, plusieurs sculpteurs travaillent sur une même figure, ce qui fait varier les mains et les styles et provoque un effet de non-abouti.

Les motifs les plus répandus sont : dehors, sur le tympan d'entrée, le Jugement dernier (Apocalypse de Saint Jean) ; avec au centre le Christ juge ; à sa droite (recta - bon côté), les sauvés et la porte du paradis ; à sa gauche (sinistra - mauvais côté), les damnés et la bouche de l'enfer. Le Christ juge est souvent représenté dans une mandorle, issue de l'auréole des icônes, portée par les quatre évangélistes ou leurs symboles (Mathieu, l'ange ; Marc, le lion ; Luc, le boeuf ; Jean, l'ange ; c'est le tétramorphe). La mandorle peut aussi être portée par des anges.

Quant à l'intérieur, il est pauvre en motif, le fidèle ne devant pas être distrait par les images dans sa méditation. Seuls les chapiteaux des colonnes sont sculptés, souvent en portant l'image des vices et des vertus. La sculpture a donc un usage moral. Par ses figures, elles préviennent le fidèle des vices, et de la condamnation du jugement dernier, et l'encourage aux vertus, lui montrant les âmes sauvées accédant au paradis.



Chapiteau de colonne, Vézelay, femme et démon, 1200



Chapiteau de colonne, Vézelay, scène de vendange, 1200



Schéma montrant comment l'ornement devient figure



Tympan d'entrée de Conques, jugement dernier, 900



Schéma du tétramorphe tenant la mandorle

Un art à but moral : propager la foi

L'art roman invente donc l'image morale. L'art prend sa forme de propagande : il doit propager la foi, les valeurs et la culture chrétienne. Cette propagande ne se fait pas sans goût, sans finesse et sans charme. Ainsi, la plupart des sculptures extérieures étaient peintes, de bleu vif, de rouge et d'or, couleurs aujourd'hui effacées par le temps. Cette propagande, inefficace sans beauté, est entièrement dirigée par les hautes autorités de l'Eglise : c'est sous l'autorisation de l'évêque que se déroulent les travaux et sont décidées les formes artistiques et les récits illustrés. Travaillant sous la conduite du moine abbé, ce sont les moines et les gens du village qui, avec une compétence artisanale, réalisent ces œuvres d'art.

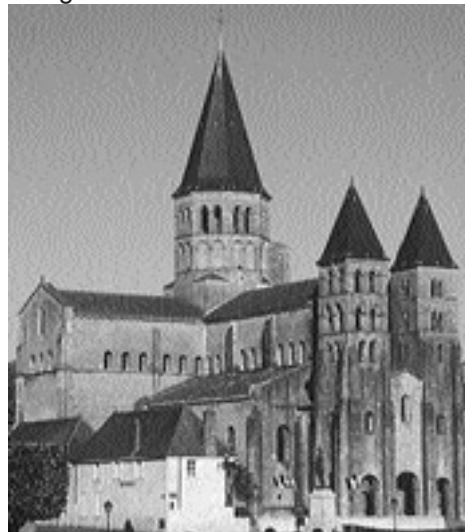
chperret@emaf.ch

Le réseau des églises romanes couvre toute l'Europe occidentale entre 900 et 1200. Du nord de l'Espagne à l'Angleterre, de l'Allemagne à l'Italie du Sud, avec la France, en particulier le duché de Bourgogne (Cluny) pour centre principal de développement. Il reste de nombreuses églises romanes en Suisse romande : Payerne, Romainmôtier, Saint-Pierre de Clages, Giornico au Tessin, etc. L'ouverture des pèlerinages, destinés à répondre et à faire éprouver la foi, en direction de Rome et de St Jacques de Compostelle (Nord-ouest de l'Espagne, partie reprise aux musulmans) vers 1000, favorisa la constitution d'un vaste réseau d'églises et monastères, répartis à 30-50 km l'un de l'autre (une journée de marche) le long des chemins de pèlerinage.

Ce n'est pas uniquement la foi et la religion chrétienne que l'art roman propagea durablement ; il établit aussi, sur la base de la culture chrétienne un accord entre les peuples d'Europe occidentale. Il fonde les règles de vie et les modes de communication, établit la langue latine comme langue officielle, unifie les usages, les coutumes et les droits, écrit les lois, fixe le cours des monnaies. L'art roman est la première pierre de la civilisation occidentale, de sa culture, de son rapport à l'art et aux images.



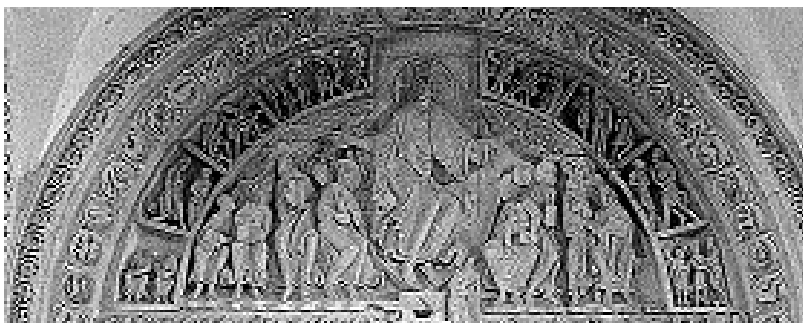
Clocher de Cluny,
Bourgogne, 1088



Abbatiale de Paray - le - Monial
Bourgogne, 1109



Fresque du chœur de l'église de
Tahull, Pyrénées espagnoles, 1200



Tympan de la Pentecôte et
son schéma ornemental,
entrée de La Madeleine,
Vézelay, Bourgogne, 1146



L'art gothique (1200 - 1400)

1. Richesse et gloire : la ville, la cathédrale

L'art gothique remplace progressivement l'art roman dès la fin du XIIe siècle, et domine au XIIIe siècle. Les premières œuvres gothiques sont la cathédrale de Saint-Denis (près de Paris, commencée romane en 1140, poursuivie gothique dès 1160) et Notre-Dame de Paris (construite entre 1161 et 1245). Ce n'est qu'après 1200 que le gothique se répand, d'abord en France, puis en Allemagne, Suisse et Autriche (1250), plus tard en Italie du Nord (1300), enfin en Espagne, Portugal et en Angleterre (après 1400). Certaines régions ne connaîtront pas l'architecture gothique et poursuivront l'art roman, en particulier l'Italie centrale (Florence, Sienne, Rome) et l'Italie du Sud. L'architecture passera directement d'un roman tardif au style pré-renaissant. Le gothique s'achève de manière décalée selon les régions : très tôt en Italie (1400), puis en France (1500), en Allemagne, Suisse Autriche, Espagne et Portugal (1600), et quasi jamais en Angleterre. En effet, un courant néo-gothique naît en Angleterre après 1800. Dans une conception très romantique, les anglais vont poursuivre la construction d'édifices à la gothique (Westminster) et propager le style dans divers techniques (Crystal Palace, 1850, gothique de verre et d'acier) ainsi qu'aux Etats-Unis (Chrysler Building, 1930, gothique de pierre et béton armé).

chperret@emaf.ch

Pour simplifier, la domination de la période gothique s'étend entre 1200 et 1400. Elle est due à une transformation radicale de la société Ouest-européenne. Transformation sociale, militaire, étatique, économique et philosophique. Cette transformation a plusieurs origines historiques.

Les croisades

En 1096, sous l'ordre du pape Urbain II, une alliance militaire européenne (français, allemands et anglais actuels) se forme autour du Roi de France Saint Louis pour attaquer l'Empire musulman et lui reprendre la ville de Jérusalem. Il s'agit de redonner à la chrétienté la ville de la croix, la ville de la crucifixion de Jésus, la ville originelle du christianisme. L'armée se nomma les croisés. La première croisade parvint à prendre Jérusalem en 1099.

Outre la raison religieuse et symbolique, cette croisade a surtout d'autres causes : des raisons d'économie extérieure et de politique intérieure. Economiquement, l'Orient est encore bien plus riche que l'Europe ; il s'agit dès lors de mener la guerre pour voler les richesses de Judée et établir des ports commerciaux pour importer des produits venus de Perse. Politiquement, cette guerre permet l'union entre les divers duchés et royaumes d'Europe, autour de l'Eglise et du pape. C'est la raison intérieure de la guerre : porter le conflit à l'extérieur, c'est empêcher les troubles internes.

Ces deux raisons expliquent que les croisades vont se multiplier, et ne pas viser que les musulmans. En 1147, les croisés s'en prennent aux chrétiens d'Orient, attaquant Byzance, pillant Constantinople, et ramenant des montagnes d'or (seconde croisade). Occupés à cette guerre inter-chrétienne, ils reperdent Jérusalem, qu'ils iront reconquérir en 1192 (troisième croisade). La quatrième croisade (1204) parviendra à établir durablement un Royaume de Jérusalem, longeant toute la côte turque, la Syrie, le Liban, la Judée – Palestine et descendant jusqu'à la Mer Rouge.

Les croisades enrichissent énormément l'Europe occidentale. On imagine un accroissement de richesse d'environ mille fois, entre 1100 et 1200. Ce sont la papauté, les églises, les rois et les ducs qui accumulent et profitent de ces richesses. Leur pouvoir d'achat a augmenté, et l'Europe pourra développer les premiers commerces du luxe (soie, parfums, épices, œuvres d'art prestigieuses).

La route de la soie

En 1275, le vénitien Marco Polo se rend en Chine. Avec sa famille, il va ouvrir le premier commerce intercontinental, destiné à ramener à l'élite européenne des produits de plus en plus exotiques, et donc de plus en plus luxueux. Il profite des ports chrétiens du Royaume de Jérusalem, traite avec les Perses, les Mongoles et les Mandchous et ouvre une route commerciale qui perdurera jusqu'en 1453 (prise de Constantinople par les musulmans, blocus de l'est de la Méditerranée).

Les matériaux sont ramenés bruts de Chine, d'Inde ou de Perse. Débarqués à Venise, ils doivent être traités afin d'être vendus. En particulier, la soie doit être tissée pour en faire des vêtements. Les machines qui permettent ce travail sont mues par la force motrice, or l'Italie manque de cours d'eau. C'est pourquoi, les matériaux bruts transiteront au Nord des Alpes, afin d'y être ouvragés. La route de la soie se poursuit donc par le passage des Alpes, en particulier du col du Gothard.

En 1291, les villageois du pied du col du Gothard se révoltent contre le Saint Empire Romain Germanique (famille des Habsbourg) et revendiquent l'obtention d'un droit de douane : ils souhaitent obtenir un pourcentage sur la valeur des marchandises qui transitent par le col. Devant le refus des Habsbourg, ils se mettent en guerre et obtiennent leur indépendance, c'est l'union d'Uri et Unterwaldt autour de Schwytz : la création de la Suisse a une raison économique.

Parvenues au nord des Alpes, la marchandise est traitée dans des villages au fil des fleuves, qui très vite grandiront en machine et en taille. Une fois ouvragée, la marchandise est vendue, soit au Nord des Alpes, soit, franchissant le Gothard, en Italie. Afin de ne pas véhiculer sans cesse de l'argent (contre – valeur de la marchandise) du Sud au Nord, certains se proposent de stocker et de prêter les valeurs, dans les villages soudain très agrandis du Nord et du Sud. La route de la soie a pour conséquence la création des villes (Bourgs) et des banques. Une classe sociale apparaît alors, la bourgeoisie. Le bourgeois, habitant du bourg, commerçant et banquier, est la force qui voit le jour sous la période gothique, entre les deux grandes classes féodales, église – royaume (ou duché) et ouvrier – paysan (ou serf). Avec le commerce, la ville et les banques, naît le capitalisme.

Les villes

Fribourg, Berne, Bâle, Zürich, Lucerne, Lausanne, Genève... Cologne, Francfort, Hambourg, Munich, Budapest, Prague... Paris, Reims, Dijon, Lyon... Londres et Venise deviennent des villes sous la période gothique. Certaines sont des villages qui s'agrandissent (Paris), d'autres sont créés de toute pièce (Fribourg). Toutes sont au bord d'un cours d'eau, toutes développent l'industrie du retraitement des matières premières, les activités de transport, le commerce et la vente, le stockage, le prêt et les banques.

La ville gothique a une structure simple : protégée des brigands et des voleurs par des murailles et un corps de gens d'armes, parfois par un château fort, elle est à trois étages. En bas, près de l'eau, les machines et les ouvriers. En haut, sur la colline, loin de l'humidité, les bourgeois, commerçants et banquiers et les nobles. Au plus haut, le pouvoir religieux, l'Eglise. L'échelle des classes sociales peut se lire géographiquement : la ville gothique marque la différence de classe et par là ordonne la société ; il y aura le boueux, l'ouvrier et le magnifique, l'homme d'Eglise. Entre eux, gendarmerie, noblesse et bourgeoisie.

La cathédrale

L'Eglise se place donc au sommet de la hiérarchie sociale et doit donc devenir le sommet géographique de la ville : le bâtiment de l'église doit se monter, se montrer, se faire voir et dominer toute la ville. Il faut donc construire haut, le plus haut possible. L'humble et basse église romane est condamnée, l'Eglise doit être une tour qui touche les cieux, un gratte – ciel (comme aujourd'hui les institutions financières les bâtissent, dominants toute l'activité urbaine et visibles de partout).

Une telle église va changer de nom : elle deviendra le lieu de la chaise du pouvoir, de la chaire sacrée, la cathedra. C'est Suger de Saint Denis, évêque de Saint Louis, roi de France et des croisés qui théoriseront la cathédrale, fera bâtir les premières d'entre elles (Saint Denis, Notre-Dame de Paris, 1160), et encouragera un art nouveau, plus tard nommé art gothique (nom donné à la Renaissance). La construction de la cathédrale pose deux problèmes : le premier est technique, personne en Europe ne sait comment bâtir un édifice assez haut ; le second est philosophique, a-t-on le droit de vouloir s'élever à la hauteur de Dieu. Ces deux problèmes, Suger les résoudra avec des savoirs véhiculés par les arabes, pourtant ces ennemis : l'algèbre permettra de calculer les charges, les élévations et les tensions, l'apport de la philosophie antique autorisera à s'élever à hauteur de Dieu pour le glorifier.

L'apport arabe : algèbre et philosophie

Les arabes inventent le système décimal, avec notation par chiffre, vers l'an 700. Apport non-négligeable, ils créent le seul nombre qui n'existe pas, le zéro, qui autorisera le système de calcul en base dix (10 : 1 groupe, 0 unité), facilitant toutes les opérations mathématiques. Le système latin compte en effet I, II, III, IV, V..., XXIV, alors que l'arabe note 1, 2, 3, 4, 5, 24. L'opération 2424 divisé par 12 y est beaucoup plus aisée que MMXLXXIV divisé par XII.

chperret@emaf.ch

D'autre part, les arabes développent l'algèbre, où la capacité de calculer avec des nombres inconnus ; $x + y = 24$; $y = 22$; donc $x = 12$. Ou $X^2 + (Y - Z) * 1 / x = ?$ De tels calculs ont leur première implication en physique : compte tenu un poids, posé en haut d'un mur fin, exerçant une telle pression sur le mur, de combien faut-il élargir la base du mur pour qu'il ne s'effondre point ? Ou, à quelle distance doit-on ériger deux murs réunis par un toit, sachant que ce toit pèse cent tonnes et que la poutre de charpente a une résistance de tant de tonne par mètre. Ces calculs permettront l'édification des cathédrales, bâtiments complexes qui, pour s'élever haut, doivent être construits selon les principes de la physique dynamique : à savoir selon l'équilibre des forces et tensions (moment de force).

Les arabes apportent aussi à l'occident la philosophie grecque, en particulier Aristote. C'est l'entrée de l'origine gréco-romaine de notre culture, origine qui ne se révélera entièrement qu'à la Renaissance (1450). Suite à la chute de l'Empire romain, toutes les bibliothèques occidentales avaient été détruites. L'Europe ne connaissait plus aucun écrit grec. La plus grande bibliothèque intacte était celle de Bagdad, fondée par Alexandre le Grand. Lorsque les musulmans prirent la Perse, ils traduisirent les textes grecs en Arabe. Vers 1200, le savant algérien Averroes, traduit Aristote d'arabe en latin et fait exporter le livre en Europe occidentale.

Aristote fut rapidement lu par les dirigeants des églises. Sa Poétique, entre autre, contrait tout ce que la foi chrétienne pouvait enseigner. Ainsi, il ne faut pas s'humilier devant Dieu, nulle petitesse, nulle humilité n'est requise ; elles ne sont au contraire que bassesse. A l'inverse, il faut s'élever à la hauteur de Dieu, afin de lui montrer que l'on est digne de l'honorer. Les arts doivent donc être hauts, brillants, somptueux, afin de porter les prières de l'homme au niveau de Dieu, et de le glorifier à sa juste valeur.

Un problème de conscience se pose : la logique de la réflexion d'Aristote semble imparable et elle dément la foi chrétienne, la Vérité. C'est donc qu'au cours de son histoire, la société chrétienne s'est trompée, en particulier l'art roman. Suger condamne ainsi l'humilité romane et ordonne la construction de bâtiments élevés, luxueusement ornée et extrêmement coûteux... cela tombe bien, l'Eglise a été enrichie par les croisades. Plus prosaïquement, l'Eglise ne va tout de même pas se priver de jouir de ses richesses, de les exhiber à l'ensemble de la société, et par là de montrer son pouvoir, qui est celui de la foi chrétienne !

Le raisonnement est posé : c'est servir la foi chrétienne que de construire de riches, magnifiques et hautes cathédrales, ornées d'œuvres d'art somptueuses. Seuls quelques moines réagirent devant ce nouveau dogme, fondant une église pauvre : les cisterciens, les franciscains, les dominicains. S'ils purent cohabiter avec l'Eglise papale, jamais ils ne purent la faire revenir sur son dogme : l'Eglise doit être riche et doit montrer sa richesse, ainsi elle propagera la foi ; c'est un premier pas vers l'idée de la publicité.

La construction des cathédrales

Forte de ses richesses et de sa volonté de gloire, l'Eglise va affirmer sa place devant les nobles et les bourgeois, leur demandant de financer une part des travaux, en échange des messes posthumes assurant le repos de leurs âmes. Les donations voient le jour : l'un payera une partie de cathédrale, l'autre une sculpture ou une peinture. Les donateurs verront petit à petit leurs noms gravés dans la cathédrale où leur portrait sculpté ou peint intégré à l'œuvre qu'ils ont payé et offert à la cathédrale.

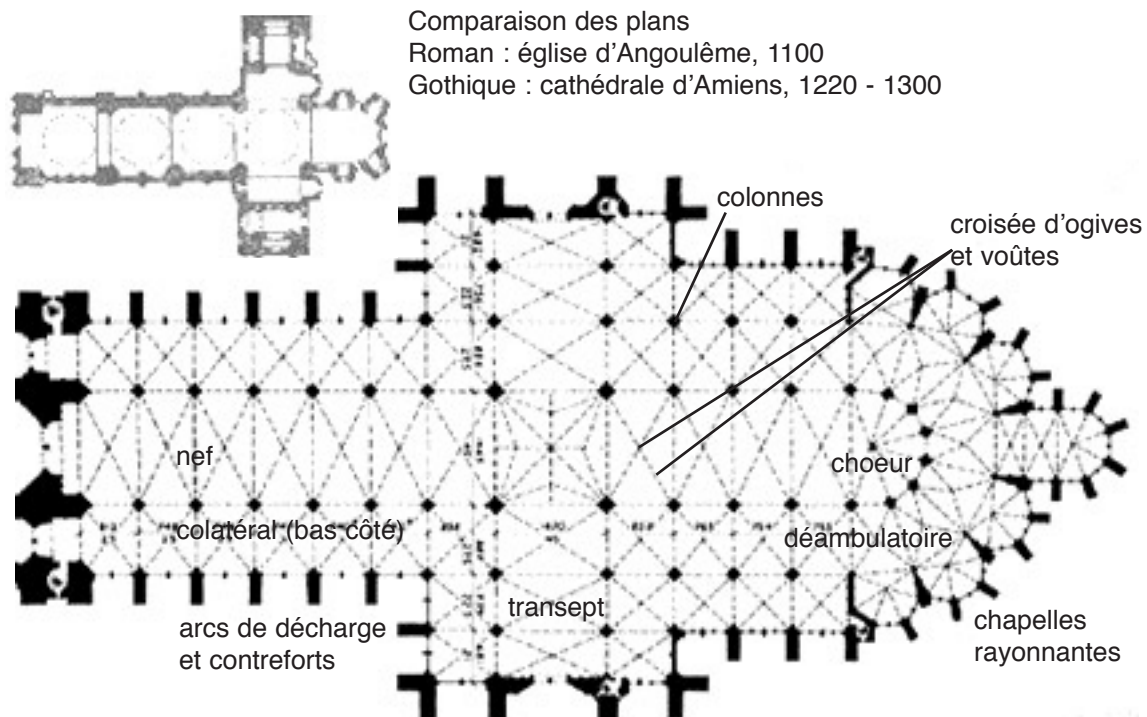
Les chantiers des cathédrales sont complexes et gigantesques. Chaque cathédrale est une œuvre qui dépasse toute vie humaine : la moyenne du temps de construction est de deux cents ans. De plus, aucune cathédrale n'a finalement été aboutie. Un tel temps de construction impose l'idée d'une œuvre collective : il y a plusieurs architectes par cathédrales, en même temps ou à différentes époques, ce qui provoque des changements de style ; de même pour les ingénieurs. Quant aux ouvriers, ils font face à des tâches de plus en plus spécifiques (monteur de mur, lanceur de voûte, charpentier, constructeur de fenêtre, vitraillier, tailleur de pierre, sculpteur sur pierre, sur bois, peintre, etc.). Etant spécialisés, les ouvriers ne restent sur le chantier d'une cathédrale que lorsqu'on a besoin d'eux. Si leur tâche est finie, ils changent de chantier. La toiture est-elle finie à Strasbourg, les charpentiers iront à Bamberg, puis à Dijon, de là en Espagne.

C'est la naissance de la franc - maçonnerie et du compagnonnage : des ouvriers, ingénieurs et parfois architectes très spécialisés parcourent l'Europe en tout sens, faisant germer au passage leurs savoir. De là, la culture européenne, ses techniques et ses sciences va se propager à grande vitesse

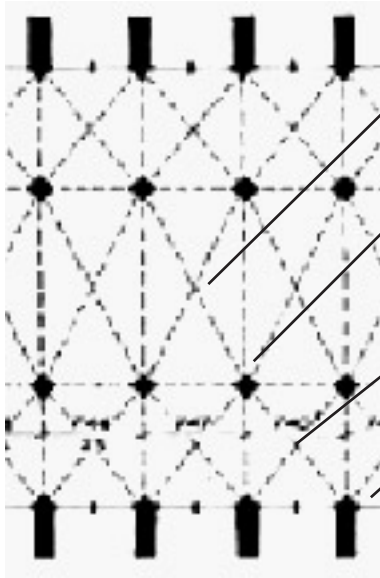
Comme pour l'art roman, l'art gothique commence par le bâtiment, la cathédrale. En second lieu viennent la sculpture et l'art du vitrail, qui ont pour but d'orner, de magnifier et de glorifier le bâtiment, extérieurement et intérieurement. En troisième lieu, se trouve la peinture, un art encore mineur, mais qui va petit à petit prendre son indépendance, essentiellement en Italie, dès 1300.

L'architecture gothique

Premier élément, la taille du bâtiment : la cathédrale doit pouvoir abriter toute la ville. Elle sera donc beaucoup plus vaste que l'église romane.



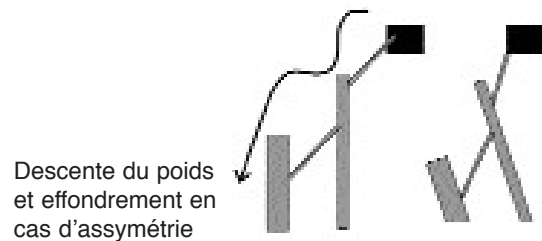
Le second élément est que le bâtiment gothique ne semble pas avoir de mur. Il ne tient que par les masses noires visibles sur le plan, qui sont comme des points, alors que l'église romane tient par ses murs, qui bordent et enferment l'intérieur du bâtiment. C'est que le gothique passe d'une architecture statique à murs porteurs (art roman), à une architecture dynamique, par équilibres de tensions de forces. Chaque point est comme un piquet sur lequel est tendu une corde de pierre, la voûte, tirée entre ce point et un autre point. La cathédrale gothique tient comme une tente de cirque ou une tente - igloo. La pièce maîtresse du jeu de tension est le lieu où les voûtes se croise, lieu nommé croisée de voûtes ou croisée d'ogives. Les points ou piquets sont ou des colonnes ou des contreforts. Le poids entier du toit de la cathédrale repose sur les contreforts.



Considérons le poids de la toiture à cette croisée de voûtes. Il est réparti entre quatre arcs de voûte : il se divise donc par quatre. Le poids ainsi divisé se reporte sur une colonne, qui supporte également un autre quart de poids (issu de la croisée de voûte plus à droite). La colonne conduit ces poids au sol, sur laquelle elle repose. Mais elle ne peut supporter l'entier de tout ce poids, ainsi, en rejète-t-elle une partie plus loin, le long de deux autres arcs de voûte, plus bas que les premiers. Après une nouvelle croisée de voûtes, le poids aboutit sur un contrefort, immense plot de pierre situé à l'extérieur de la cathédrale, et qui peut soutenir plusieurs poids ainsi rejetés. La voûte qui rejète de l'intérieur à l'extérieur ces poids se nomme arc de décharge.

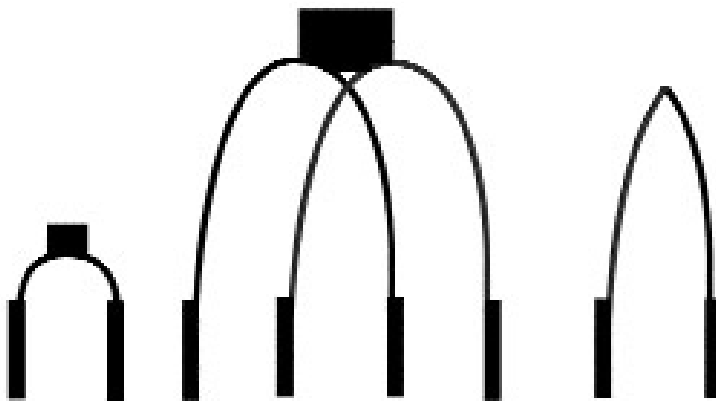
chperret@emaf.ch

Deux conditions sont nécessaires pour réaliser un tel système de répartition dynamique des masses. Premièrement, le système doit être équilibré : il est sous tension. Si ce qui a été fait d'un côté n'est pas fait de l'autre, la cathédrale se met à pancher et s'effondre.



Descente du poids et effondrement en cas d'asymétrie

Secondement, la voûte ne peut pas être en demi-cercle (voûte plein cintre romane) : elle doit être en arc brisé (voûte ogive gothique), ainsi elle peut reposer sur quatre colonnes et non sur ses deux propres colonnes, divisant par là son poids. La voûte ogive est issue du croisement de deux voûtes normales (croisée d'ogives). C'est l'unique forme voûtée qui est visible de l'intérieur de la cathédrale.



voûte romane plein cintre, fait reposer le poids sur ses 2 piliers

Système de la voûte gothique La croisée d'ogives permet de faire reposer le poids sur 4 piliers

La croisée d'ogives fait naître l'arc de voûte ogive

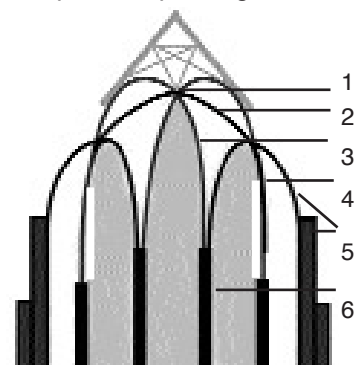
En plus de répartir le poids, la voûte ogive, issue de la croisée des ogives, permet de monter bien plus haut que la voûte plein cintre de l'art roman, et ce pour un même espacement entre les colonnes.

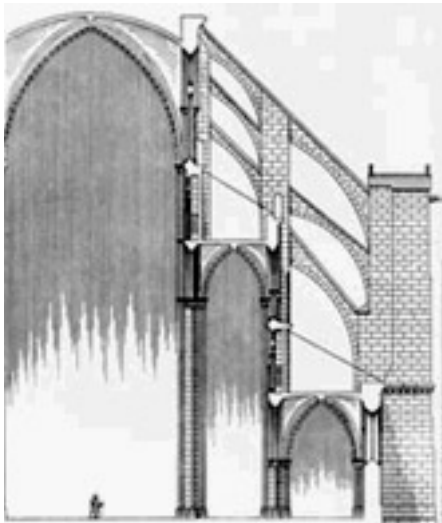
C'est ainsi que les cathédrales vont gagner en hauteur, plaçant le toit des nefs à 60 - 80 m.

La condition nécessaire à une telle élaboration est de pouvoir calculer les poids, leurs divisions et l'équilibre des forces, ce qui est rendu possible par l'algèbre.

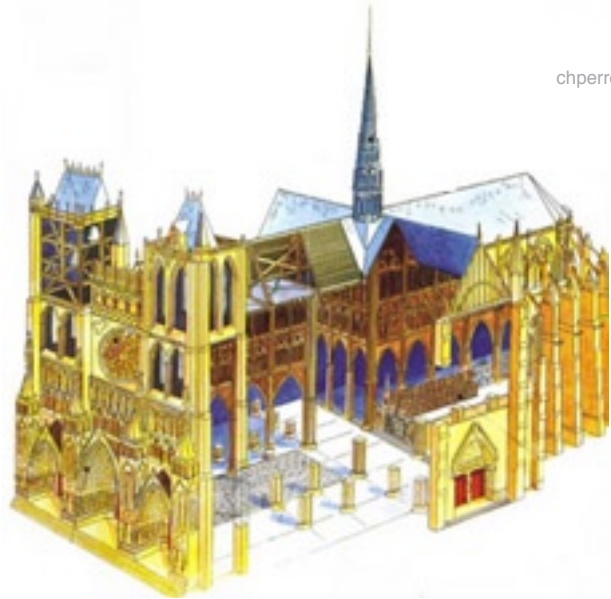
L'intérieur de la cathédrale se présente donc comme une triple flèche. Le nef et les deux colatéraux (ou bas côtés) sont surmontés de voûtes ogives, qui permettent d'élever leur hauteur. De plus, les murs sont libérés, l'essentiel du poids reposant sur les contreforts à l'extérieur du bâtiment. Cela permettra d'ouvrir de vastes fenêtres, et de développer l'art du vitrail. L'intérieur est dès lors lumineux et quasi immatériel : rien, sinon de fines colonnes, ne semble porter le toit.

- 1 : croisée d'ogives
- 2 : voûte
- 3 : arc de voûte en ogive
- 4 : fenêtre à vitraux
- 5 : arc de décharge et contrefort
- 6 : colonnade entre nef et colatéral





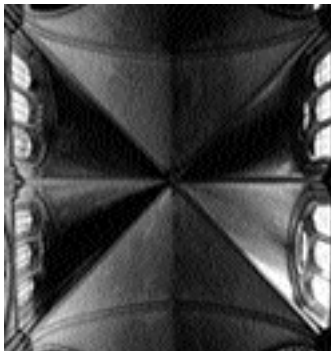
Des variantes sont toujours possibles dans la structure, comme le montre la coupe de la cathédrale de Bourges (1195 – 1325), qui a deux couples de colatéraux.



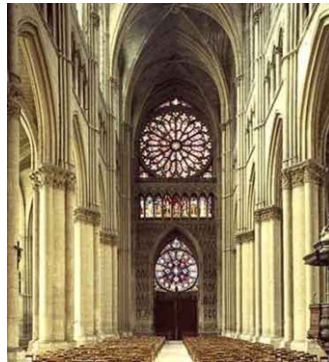
chperret@emaf.ch

L'éclaté de la cathédrale d'Amiens (1220 - 1300) montre bien, comment une fois la structure de voûtes posées, les façades se plaquent contre le bâtiment, n'étant pas porteuses.

Le parcours des forces en quelques images



Bourges (1195-1325)



Reims (1211-1515)



Chartres (1194-1506)

La croisée d'ogives disperse le poids sur les colonnes, qui le reportent sur des voûtes et le rejète sur des arcs de décharge, à l'extérieur du bâtiment

Reims

Amiens (1220 - 1300)



Le poids est finalement supporté par les contreforts, ce qui permet de libérer les murs, d'ouvrir de grandes fenêtres et de les orner de vitraux

Chartres (1194-1506)

L'art gothique repose donc d'abord sur la structure. Les formes reposent sur elle et dépendent d'elle ; ensuite, extérieurement comme intérieurement, tout n'est que décoration. A commencer par la façade ouest, façade d'entrée bordée de deux grandes tours, une troisième tour, la lanterne, prenant place à la croisée du transept (peu de cathédrales ont ces trois tours, toutes étant restées inachevées ; par exemple, Fribourg n'en a qu'une, surmontant l'entrée).



Notre-Dame de Paris, 1161-1245
Cathédrale de Reims, 1211-1515



Regroupant trois entrées sculptées des piliers au tympan, la façade a pour centre la rosace ouest. Une dernière rangée de sculpture mène au toit et aux tours, qui ont parfois une flèche. C'est sur ces façades ouest que l'art de la sculpture gothique s'élaborera. La sculpture, tournée vers la ville est l'éclat de la pierre destiné au monde profane.



Les façades latérales, sud et nord sont bordées des contreforts, ornés de pignons. S'il y a un transept, des sculptures peuvent orner les entrées latérales qu'il ouvre.

La façade est, ou chevet, suit la forme des chapelles rayonnantes du chœur. Les arcs de décharge dévoilent comment le bâtiment est tenu

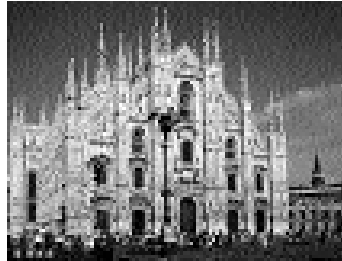
Cathédrale de Bourges, 1195-1325



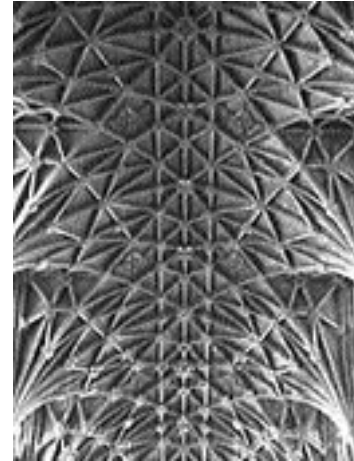
La cathédrale domine la ville, tant en hauteur qu'en surface. Elle est un signe qui se voit au loin et de partout.

Cathédrale de Chartres, célèbre pour ses vitraux, 1194-1506

L'art gothique sortira de France dès 1250, d'abord en direction de l'Allemagne (Naumbourg, Bamberg, Cologne), puis de l'Italie (1300, le Dôme de Milan, achevé au XIXe siècle), enfin en Angleterre, après 1400, où les plus grandes folies seront permises. C'est le gothique flamboyant, inauguré à Milan, qui crépite les tours de flèches et de lances et orne les voûtes d'un réseau décoratif surchargé à outrance, tel qu'on le retrouve à Gloucester (Angleterre).



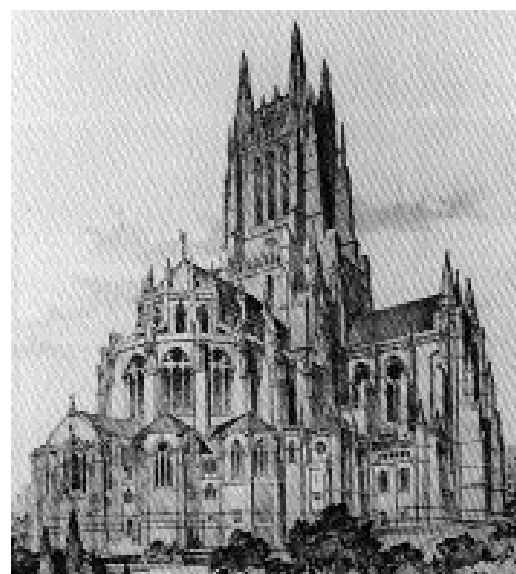
Cologne (1248 - 1550)
Milan (1300 - 1813)
Gloucester (1400)



Phénomène étrange, deux cathédrales sont aujourd'hui en construction. La Sagrada Familia de Barcelone, de l'architecte Antonio Gaudi (1852 - 1926), dont la construction, poursuivie après sa mort, aurait dû s'achever en 2000 ; et l'église cathédrale de St John the Divine, dans le quartier de Harlem, New York. Elaborée par des philanthropes voulant donner une cathédrale à la communauté noire, elle devrait être achevée en 2010 et devenir la plus grande cathédrale du monde. Alors que la Sagrada Familia est construite avec tous les moyens techniques actuels (béton, acier, machines laser), St John est construite comme au moyen âge, de pierre taillée et de travail à la main... folie de l'originalité américaine.



Sagrada Familia, Barcelone, 1890 -



St John the Divine, Harlem, New York, 1927 -

Au cours de la période gothique, l'art de la sculpture va profondément se modifier. Avec l'architecture, et l'art du vitrail, il est l'avant-garde de l'art gothique, laissant la peinture plus en retrait. C'est en sculpture que les plus grandes innovations de l'époque seront développées. Partie de l'ornement roman, la sculpture va rapidement s'affranchir des contraintes qu'elle connaissait jusqu'alors. Premièrement, on ne sculptera plus à même la pierre du bâtiment, mais dans des blocs autonomes, en atelier, et qui seront ensuite placés contre les façades de la cathédrale. Sculpter à hauteur d'homme facilite grandement le travail, qui va gagner en finesse. Ceci permet aussi de choisir sa pierre et d'éviter tout accident de travail (dérapage, fissure, éclatement). Secondement, la sculpture va se libérer du code roman : elle sera de moins en moins soumise aux règles du cadre, de l'ornement végétal et du code de signification.

chperret@emaf.ch

Alors que l'art roman signifie par le respect de ces codes, la sculpture gothique les abandonne progressivement, pour devenir de plus en plus fidèle à l'imitation. C'est en particulier la lecture d'Aristote qui motive un tel changement. Le philosophe grec assigne en effet aux arts la fonction de rendre, par l'imitation, les formes, expressions et passions de la beauté du monde et des hommes. C'est donc l'apport de la philosophie antique, et donc de la culture gréco-romaine qui change le rapport de l'art médiéval à la figuration. Cet apport n'est que littéraire : c'est en lisant Aristote que les gothiques en arrivent à plus d'imitation. Ils ne connaissent pas l'art visuel gréco-romain qui est, à cette époque, en grande partie enfoui dans le sol. La seule exception étant l'Italie, où des sarcophages sculptés romains sont visibles, de - ci de là, perdus dans la campagne. Certains sculpteurs italiens (Pisano, 1300) recopieront ces sarcophages, faisant alors directement référence à l'art gréco-romain. Cette spécificité italienne sera la raison du prodigieux développement de la peinture de Florence et de Sienne, dès 1300 (Giotto, Duccio), développement qui donnera son véritable essor à l'art de la peinture.

La sculpture gothique va donc chercher à imiter les formes, les expressions et les passions de la beauté du monde, et plus particulièrement des hommes. Elle va devenir plus « réaliste », c'est à dire plus ressemblante, chercher à capter les émotions, traduire des actions, des relations, des conversations (ce qui en soit est absurde, même si ceci nous paraît naturel : si deux hommes peuvent parler ensemble, deux hommes de pierre sculptée n'échangeront jamais aucune parole ; précisément, ils sembleront se parler). La sculpture gothique est un art de la semblance, manière de faire semblant. C'est le premier art occidental de l'illusion et du mensonge. Cette illusion va devenir de plus en plus fine, charmante, séduisante : manifestement l'Eglise cherche à plaire, tel qu'en témoigne la silhouette sinueuse du corps de certaines Vierges, qui en deviennent érotiques. Ce n'est ainsi plus l'humilité qui marque la foi chrétienne, mais le désir de possession et le plaisir de posséder : avoir une belle Vierge Marie, avoir de l'argent, du pouvoir et de la gloire.

Art élégant, séduisant, érotique, excitant désir et plaisir, la sculpture est l'art de publicité de la période gothique. La nouvelle vision qu'elle met au jour passera bientôt dans l'enluminure et la peinture. La sculpture gothique est un premier humanisme, un art qui se rapproche de l'humanité, lui ressemble et lui parle ; humanisme qui se développera ensuite dans la peinture italienne (1300, Giotto, Duccio) et prendra tout son essor à la Renaissance (1450).



Roman :

Vierge à l'enfant du portail de l'église de Parme, 1190

Gothique :

Vierge à l'enfant de Notre-Dame de Paris, 1330

De la masse générée par le code de signification, immobile et muette à la fine sinuosité imitative, jouant et dialoguant avec l'enfant.

Evolution de la sculpture gothique

chperret@emaf.ch



Saints et rois, 1170, pilliers du portail d'entrée de Chartres.

La figure est encore soumise aux règles romanes, mais elle s'allonge et gagne en élégance



Christ, 1200, pillier central du portail d'entrée de Chartres.

La figure s'affranchit des règles romanes, gagne en ressemblance et en expression



Détail de la tête de St Pierre, 1220, pillier du portail d'entrée de Reims.

L'un des premiers "portraits" de l'occident chrétien ; un portrait imaginaire, l'artiste n'ayant jamais vu Pierre (mort en l'an 70) mais un visage si ressemblant que l'on dirait un portrait.



Annonciation et visitation, 1225, pilliers du portail d'entrée de Reims.

Les figures entament un dialogue, se font des gestes ; l'ange sourit à Marie





La mort de la Vierge, 1230, tympan de l'entrée du transept sud, Strasbourg.

chperret@emaf.ch

Des scènes complexes apparaissent, la sculpture se met à montrer et à raconter l'histoire. C'est la création du récit. Strasbourg occupe une position clef dans l'art gothique, puisque de là, il va passer de France en Allemagne.



Le Christ devant Pilate, se lavant les mains, 1250, tympan d'entrée de Naumbourg.

C'est en Allemagne, à Naumbourg, que le récit va prendre sa pleine place. La représentation du mouvement gagne sur la frontalité immobile des présences romanes, dont le seul souvenir est la figure la plus sacrée, le Christ. On retrouvera ce trait dans la peinture de l'italien Duccio (1300) qui, avec Giotto, est l'inventeur de la représentation peinte occidentale.



La Dame d'Uta, 1250, intérieur de Naumbourg, nef.

C'est l'un des premiers vrais portraits. La force de son expressivité est si marquante que cette figure se retrouve bien plus tard dans l'art : c'est la méchante reine dans Blanche Neige, dessin animé de Walt Disney (1937).

La Crucifixion, 1250, intérieur de Naumbourg, chœur



Le visage de Marie se déchire de douleur. L'expressionnisme allemand ne date pas du début du XXe siècle, mais du milieu du XIIIe.



chperret@emaf.ch

Gisant de Henry III, 1290, intérieur de Westminster, tombe d'Henry III.

La même expressivité atteint l'Angleterre. Les mains du roi défunt se dressent comme pour attirer le spectateur vers la mort, ou comme si le roi allait se relever, comme un mort - vivant. Là aussi, la passion anglaise pour le macabre ne date pas de la période Punk, mais de l'art gothique (auquel cette mouvance fait d'ailleurs sans cesse allusion).



St Mathieu,
1320, pillier du
portail d'entrée
de Cologne.



Vierge souriant
à l'enfant, 1330,
oeuvre de
Notre - Dame
de Paris.

Un déhanchement rend les figures d'après 1300 de plus en plus sinueuses. L'expressivité allemande prend alors plus d'élégance, conforme aux plaisirs de la beauté et du luxe d'une élite devenue richissime.

La France répond à l'expressivité allemande par la douceur du déhanchement sinueux. L'art gothique devient un art classique, qui déjà appelle des références dans la sculpture gréco-romaine. C'est la peinture qui ensuite prendra le relai, pour conduire à la Renaissance.

Allégorie, récit et théâtre

Dans sa Rhétorique, Aristote déclare que l'allégorie, en ce qu'elle montre une chose pour en signifier une autre, a un fort effet poétique : elle suscite l'imagination et la réflexion, et crée un mouvement et une tension de l'esprit, parce que ce qu'il peut voir n'est pas ce qu'il doit comprendre.

chperret@emaf.ch

Outre Aristote, les hommes cultivés du gothique prennent connaissance des premiers récits gréco-romains, par les traductions de Virgile, Ovide, Tacite, auteurs romains de l'an zéro. Les mythes qu'ils racontent, d'horreur, de lutte, de justice et d'honneur marquent les esprits, de même que leur forme, poétique, chantée, ou théâtrale, jouée.

De ces nouvelles connaissances, vont naître un art de la sculpture allégorique, un art du roman chanté (troubadours) ou écrit (romans de chevalerie) et un art du théâtre religieux (les mystères). Ces trois arts influenceront considérablement le développement de la peinture entre 1300 et 1400, dans le sens où la peinture va, elle aussi, se mettre à raconter des histoires.

L'allégorie sculptée

Les Vierges sages et les Vierges folles
(selon l'Évangile de St Matthieu, chapitre 25)



Vierges sages
et Vierges
folles du
portail
d'entrée de
Strasbourg



Vierge sage
du portail de
Magdebourg

Des vierges attendaient un soir la venue du Seigneur, les impatientes allumèrent leur lampe à huile, alors que les vertueuses mirent le feu aux leurs qu'un fois le Christ arrivé, afin de pouvoir l'éclairer. Allégorie de la virginité : celles qui ont brûlés trop tôt leur encens n'ont plus de flamme le jour des noces venu. Seules celles qui ont su attendre sont récompensées par le mariage. Il s'agit évidemment, au portail de la cathédrale, d'éduquer les jeunes filles, les vierges sages tenant leur lampe encore pleines à la verticale, alors que les folles tiennent les leurs renversées, signe qu'il n'y a plus d'huile. Le thème est repris au XXe siècle par l'artiste conceptuel Marcel Duchamp.



L'Eglise,



Salomon et



la Synagogue, portail sud de Strasbourg

Au portail sud de Strasbourg, l'allégorie du bon et du mauvais chrétien représente le premier par l'Eglise, femme droite tenant la croix et la coupe, au regard franc ; alors que l'autre prend les traits de la Synagogue, femme courbe au bandeau lui rendant les yeux aveugles.

Choisir de montrer le mauvais par une représentation de l'église hébraïque en dit long sur l'antisémitisme naissant à la période gothique.

Entre l'Eglise et la Synagogue, le bon roi, Salomon, aidé du Christ juge, départage les bons des mauvais, en une forme adoucie du jugement dernier.



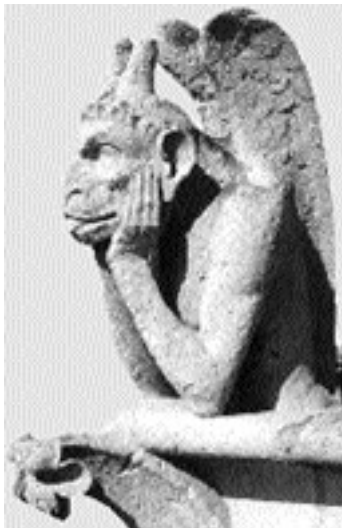
Salomon et le Christ juge sont couronnés par une sorte de cathédrale miniature, alors que sous les pieds du bon roi se trouvent des démons tordus de douleur. Cette allégorie se retrouve sur la tête ou sous les pieds de toutes les figures saintes, vertueuses, prophétiques ou évangéliques. Elles disent que le sage sera accueilli dans la Jérusalem céleste, et que sa force écrase les méfaits des puissances démoniaques.

chperret@emaf.ch

Du paradis de la Jérusalem céleste roman, qui est un jardin, l'art gothique en fait une cathédrale ou une ville de diamants : nous sommes passé d'une culture de la campagne à une culture de la riche ville.

Démons et gargouilles

La cathédrale, point culminant de la ville, est le lieu sur lequel, en cas d'orage, tombe la foudre ; le feu de Satan, accompagné de ses eaux, la pluie. Afin de purifier l'édifice, ces forces maléfiques sont renvoyées au sol par des gargouilles, toutes monstrueuses. Elles sont, au toit de la cathédrale, le relais qui reconduit Satan à sa juste place, dans les Enfers du sous-sol. La puissance allégorique des monstres de gargouille nous fascine toujours : cet imaginaire a été relayé par Dante, dans l'Enfer de la Divine Comédie (1300), on le retrouve dans les sorcières du Macbeth de Shakespeare (1500), et dans tout l'univers romantique (1800). Victor Hugo, reprenant le thème dans Notre-Dame de Paris (1831), ne pouvait se douter qu'il fabriquait ainsi tout l'univers fantastique du Xxe siècle, des châteaux hantés de conte de fée revus par Walt Disney à l'univers Punk gothique des Cure et, finalement, jusqu'au jeux informatiques et films d'images de synthèse, tel Final Fantasy.



Boucs de Notre-Dame de Paris et diverses autres gargouilles gothiques



Autres éléments de l'art poétique gothique, les romans de troubadour et de chevalerie, dont l'auteur resté le plus célèbre est Chrétien de Troyes (1135 – 1183). Ses Chevaliers de la table ronde, reprenant mythes gréco-romains antiques (l'union des chefs d'armée, la quête de l'inconnu, la rencontre du monstre, la victoire toujours repoussée), mêlés de culture chrétienne (le combat pour Dieu et la Vierge, l'honneur et la vertu), sert de fil conducteur à tous les récits médiévaux : c'est la quête du Graal.

chperret@emaf.ch

On raconte que lors de la crucifixion de Jésus, soudain un agneau apparut, qui se mit à saigner à la place du Christ (l'Agnus Dei, agneau de Dieu). Devant ce miracle, un capitaine romain sortit sa plus belle coupe en or pour recueillir le sang répandu (le Graal). Ce capitaine fut ensuite envoyé avec son armée en Bretagne, où la coupe fut conservée jusqu'à la chute de l'Empire. Ensuite, elle disparut, et l'Europe sombra dans le chaos. L'histoire dit ensuite que le royaume d'Angleterre ne connaîtra pas de paix avant que cette coupe ne soit retrouvée. Lancelot fonde alors avec Perceval et dix autres preux chevaliers la Confrérie de la Table ronde, aidé par le mage Merlin qui délivre d'un rocher une épée magique, que Lancelot s'attribue. Au nom de leurs fiancées (pucelles), chacun promet alors de se battre vertueusement pour retrouver cette coupe. Merlin sera emprisonné dans un palais de verre par la satanique Viviane, Lancelot devra combattre un dragon (relecture du mythe grec de Persée délivrant Andromède mêlé à l'Apocalypse de Saint Jean, où St Michel (St George selon les versions) combat la bête de l'Antéchrist), les amis se fâcheront, joutes et tournois se succéderont, et jamais le Graal ne sera retrouvé. Seul Perceval, dans sa sagesse, finira par comprendre que le Graal n'existe que dans le cœur.

De nombreuses trames de l'histoire sont possibles, certaines se mêlant à d'autres récits, comme celui de Tristan et Iseult. Ils voient la naissance de multiples figures allégoriques, comme les prisons enchantées, les bois hantés, les sorcières métamorphosées en pucelles ou en crapauds, les dragons ou les licornes. Ces motifs réapparaîtront dans les arts décoratifs, comme la tapisserie. A l'époque baroque, l'écrivain Cervantes (1600) se moquera de toutes ces fables dans son Don Quichotte, histoire d'un seigneur en temps de paix, mais qui a tenu de ces romans qu'il est persuadé que les moulins à vents sont des géants prêts à détruire l'Espagne.

A ces récits de chevalerie profane s'oppose le théâtre religieux, joué les jours de Fête sur le parvis des cathédrales. Ce sont les Mystères, pièces théâtrales muettes et immobiles. Une scène de l'histoire biblique est reconstituée, et tous les acteurs posent, des heures durant, élaborant un tableau vivant. On jouera alors la Nativité, les miracles, l'arrestation du Christ, la crucifixion, la descente de croix ou les Marie devant le tombeau vide du jour de la résurrection... dans la plus parfaite immobilité. Les crèches de Noël sont évidemment issues de cette tradition. Mais elle influencera surtout les arts, posant des modèles de représentation pour l'enluminure et, plus tard, la peinture : faire une image peinte, ce sera en quelque sorte recopier le tableau vivant du mystère.



Peinture du gothique tardif du Nord.

Van der Weyden, La Descente de croix, 1435.

Cette oeuvre, comme tant d'autres, en transition entre le gothique et la Renaissance, fut sans doute inspirée par les tableaux vivants des Mystères.

Le vitrail

chperret@emaf.ch

L'ouverture de grandes et hautes fenêtres dans les cathédrales va permettre le développement de l'art du vitrail. La technique du verre coloré est connue à Venise depuis le XII^e siècle, probablement importée des Indes, et se répand en Europe du Nord depuis 1150. C'est Suger de Saint Denis, théoricien et bâtisseur des premières cathédrales, qui affirmera l'art du vitrail comme le plus haut art chrétien qui soit. Si la sculpture de pierre rend hommage à Dieu à l'extérieur de la cathédrale, sa matérialité renvoyant au monde profane de la ville, les vitraux lui rendront hommage à l'intérieur de la cathédrale, leur lumière immatérielle conduisant au monde spirituel de l'Eglise.

Le vitrail est d'abord tourné vers le sacré, il est d'abord lumière colorée ; ainsi ce qu'il montre, ce sont plus des phénomènes que des sujets. Si les vitraux dépeignent des figures et des récits, leur hauteur et la taille minuscule de la figuration font qu'on ne peut pas voir les figures et récits dépeints. Etrange paradoxe à nos yeux : tant de travail précis aurait été dispensé pour, qu'au bout du compte, rien de ce travail ne soit visible ; on ne perçoit finalement que les effets globaux de la lumière colorée.

C'est que le vitrail est l'art visuel le plus religieux : il ne s'adresse pas au regard profane. Ainsi, seuls les initiés savent quels figures et récits sont représentés. Ils le savent sans le voir ; alors que les non – initiés tentent de voir, ne voient rien et ne savent pas. Le vitrail est un art ésotérique, qui ne s'adresse qu'au savoir des initiés, généralement les hommes d'église, alors que la sculpture est exotérique, elle s'adresse à tous, hors tout savoir, par sa visibilité. C'est pourquoi figures et récits des vitraux doivent rester invisibles, ésotériques. Médaillons, carrés, cercles, ogives ont manifestement un sens symbolique, des sectes actuelles (rosicruciens) prétendent connaître les sens cachés des vitraux gothiques, en particulier des grandes rosas ; ce qui est manifestement une tromperie, les significations de certains vitraux restant, actuellement, une question irrésolue.

Malgré l'invisibilité des figures et récits, l'art des vitraux produit un effet fascinant sur le fidèle. C'est l'apparition dans l'obscurité, ou l'ombre de l'intérieur du bâtiment, d'immenses écrans de lumière colorée. Suger de Saint Denis a découvert la puissance psychologique de l'image lumineuse ; en fait, il invente le cinéma. Nul besoin de grande théorie : travaillez une image sous Photoshop ; merveilleuse à l'écran, elle vous décevra à l'impression. C'est que vous passez de la couleur lumière à la couleur matière. La première a un impact optique beaucoup plus grand que la seconde : elle vous capte et semble vous entraîner ; elle est dite haptique. Le cinéma et la télévision jouent de la même force de captation : l'apparition dans une salle obscure de la lumière sur un écran produit une intense fascination ; tous les films d'effets spéciaux à explosion ou rai de lumière (Star Wars) jouent de cette fascination pour attirer et par là mieux soumettre et endoctriner le consommateur – spectateur – fidèle. L'art du vitrail a le même objectif : fasciner, attirer, soumettre et endoctriner le fidèle profane qui se rend à l'église.

On distingue deux types de vitraux : ceux des fenêtres latérales et du chœur et ceux des murs d'entrée et de transept. Le vitrail de fenêtre prend sa forme en voûte ogive. Il est constitué de deux ou quatre bandes verticales, nommées lancettes, dans lesquelles des médaillons présentent figures et histoires, invisibles pour celui qui ne sait pas. Les vitraux de mur sont ronds ; ce sont les rosas, grandes allégories mystiques et ésotériques du monde et de sa création. Bâties sur le chiffre douze et ses dérivés (3, 4, 6, 12, 24, 48...), les rosas présentent une encyclopédie sacrée du monde : les douze mois et zodiaques, douze éléments primordiaux, douze états de la matière, douze travaux principaux de l'homme ; savoirs aujourd'hui disparus et inutilisables par notre rationalité techno - scientifique, mais qui ont prévalu jusqu'à la Renaissance. On en retrouve certains dans le traité d'Hildegard von Bingen (1100), Le Livre des subtilités terrestres. L'ordre des couleurs des vitraux a aussi son importance : la plupart du temps, ils sont bleus vers l'entrée et rouges au fur et à mesure que l'on s'approche du chœur, marquant ainsi la chaleur de la foi. Certains vitraux ont aussi la propriété d'éclairer une pierre spécifique de l'intérieur de la cathédrale, les 21 juin à midi, moment du passage au solstice d'été.

C'est à Notre-Dame de Paris, à la Sainte Chapelle de Paris et à Chartres que l'on trouve les plus beaux vitraux. L'Est de la France ainsi que l'Allemagne virent leurs vitraux détruits par les guerres 14 – 18 et 39 – 45. Certaines destructions sont néanmoins plus anciennes, dues aux protestants de la Réforme (1517), en Suisse et en Allemagne, ou aux athées de la Révolution française (1789).



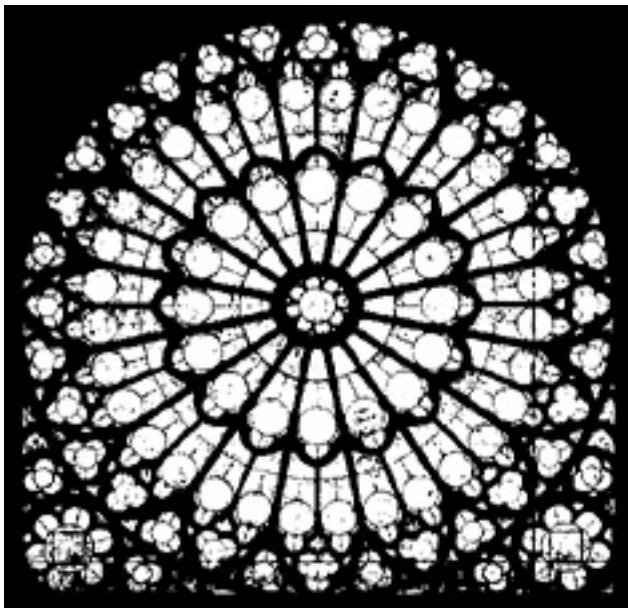
Sainte Chapelle, vitraux de nef à quatre lancettes, 1243



Chartres la lancette unique de la Vierge de la baïe verrière, 1200



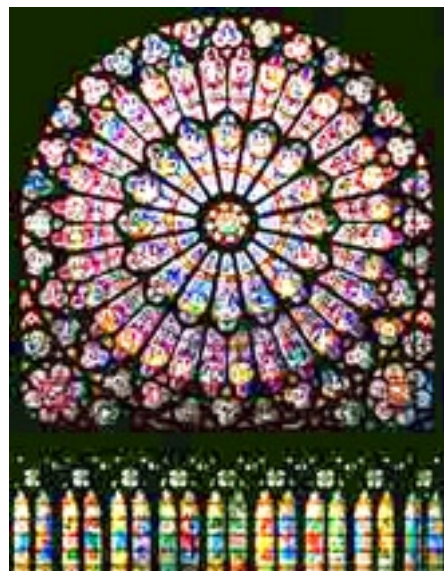
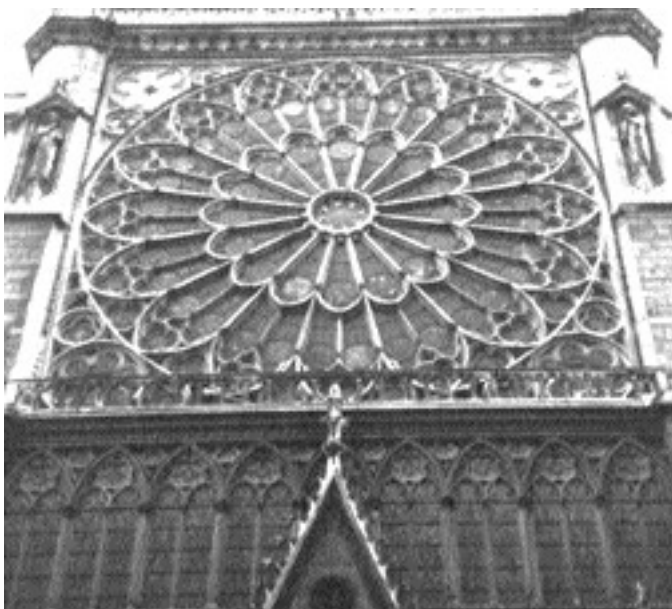
chperret@emaf.ch



Chartres, la rosas évidée (pour cause de restauration) permet de saisir la structure des motifs géométriques et symboliques la composant.

Notre-Dame de Paris, rosas du transept sud, 1245.

Vue de l'extérieur, elle est un monstre de pierre ; de l'intérieur elle devient immatérielle lumière.





Chartres, lancette du vitrail de la Passion, 1200.

L'usage d'échaffaudages (fait inconcevable dans l'église pratiquante gothique, mais toléré par l'église - musée d'aujourd'hui) et surtout celui de la photographie permet au XXe siècle de voir enfin les motifs invisibles des vitraux, celui-ci culminant à 40 mètres, avec des médaillons de 80 centimètres de diamètre.

Une lancette se lit de bas en haut et de gauche à droite ; on a donc, tout en bas à droite :



La Transfiguration du Christ en lumière, puis

La descente du Mont Tabor et le sermont

La Sainte Cène

Le lavement des pieds

La trahison de Juda

La flagellation du Christ

La Crucifixion

La descente de la croix ou déposition

La mise au tombeau

L'Ange et les femmes au tombeau vide ou la Résurrection de Pâques

L'apparition à Marie-Madeleine ou Noli me tangere

L'apparition à Marie-Magdala

La rencontre avec les disciples à Emmaüs

La Communion céleste ou fraction du pain



Chaque médaillon est fait de centaines de pièces de verre teinté, chacune ne portant qu'une et une seule couleur, liées entre elles par du plomb. La teinte de la pièce est déterminée au moment de la cuisson de verre, par l'ajout de composant chimiques qui donnent une couleur spécifique au verre. Seuls les détails des visages sont peints après-coup, sur le verre.

L'enluminure

chperret@emaf.ch

L'enluminure est, à la période gothique, le plus important des arts de l'image peinte. Oeuvre de patience et de minutie des moines copistes, elle orne les manuscrits religieux, Bible, psautiers (recueil des psaumes), cantiques (notation des chants), missels (petites messes), heures (messes rangées par heures), bréviaires (brèves et proverbes), calendriers. D'abord destinée à l'usage exclusif des gens d'Eglise, l'enluminure s'adressera vite aux nobles, devenant un objet de luxe pour gens riches. L'éclat et la beauté demandés par une telle clientèle provoquent une recherche de finesse, minutie et originalité qui verra, entre autres, l'art des décorations marginales (des marges du texte) se développer. Faite de motifs végétaux de grande complexité, parfois de motifs effrayants ou vulgaires (les monstres), les marges ont d'abord pour but de distraire et de plaire. C'est ainsi que va naître l'idée de l'art profane, art du loisir et du plaisir, art du goût. Cette conception profane de l'art influence le développement de la peinture, entre 1350 et 1450, et prépare l'idée de la Renaissance.



Crucifixion du Missel de Weingarten, 1210.

L'influence de l'art roman et des icônes est encore bien visible.



Entrée du Christ à Jérusalem, Psautier de St Louis, 1260.

Le décor devient figuratif, représentant une entrée de cathédrale, qui cadre la représentation.



Les guerres du roi Edouard, 1290.

Le sujet devient profane et historique, preuve qu'il n'est pas destiné à l'Eglise, mais à un noble. La figuration se fait de plus en plus ressemblante.



Livre d'heure du Maître de St Honoré, 1290.

Les décorations marginales apparaissent, pour le plaisir des yeux.



Jean Pucelle, Bréviaire de Belleville, 1320.

Les marges sont de plus en plus fantaisistes.



Nativité, Très belles Heures du duc de Berry, 1380.

La figuration est cette fois influencée par le développement de la peinture italienne.

La tapisserie

Si les arts médiévaux sont d'abord religieux, il existe toutefois des arts profanes, ceux-ci étant liés à l'artisanat de mobilier : on trouve des meubles sculptés, de la vaisselle peinte, de la tapisserie, etc. L'artisanat de la tapisserie connaît un fort développement, en Europe du Nord, entre 1100 et 1500. Les murs des maisons et châteaux sont froids et humides, la cheminée ne suffisant pas à combattre le climat hivernal, il s'agit dès lors, pour le noble ou le riche bourgeois, de se protéger. De grandes et épaisses pièces de tissus sont alors fixées au mur, assurant l'isolation. D'abord cousue par les femmes en l'absence du maître de maison, les tapisseries seront ensuite fabriquées dans des manufactures (Lyon, Paris, Lille, Bruxelles, Bruges, Londres). L'art de la tapisserie s'orne vite de motifs figuratifs, qui deviennent de plus en plus fins et ressemblants. L'abandon de la laine européenne pour la soie chinoise, après 1280, contribue à ce gain de précision, d'imitation et de beauté. L'art de la tapisserie gothique perdure très tardivement, jusqu'en 1500, alors fortement influencé par la peinture.

chperret@emaf.ch

La première et l'une des dernières grandes tapisseries médiévales :

La Tapisserie de Bayeux, 1064, encore romane, racontant la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Normand, faite de laine brute, tissée en un ruban de 15 m de long sur 50 cm de haut (ici un fragment).



La Tapisserie de la Dame à la licorne, 1490, faite de six pièces de 2 m sur 3 en soie fine, chacune représentant l'un des cinq sens (vue, ouïe, odorat, goût, toucher), la sixième faisant l'éloge de la vertu (A mon seul désir), est un exemple tardif d'allégorie morale (ici L'Ouïe et un détail de La Vue).



La peinture, jusqu'en 1300

L'art de la peinture connaît un développement très inégal au Nord et au Sud des Alpes. Alors qu'au Nord, elle reste un art mineur, fortement influencé par les icônes, jusqu'en 1400 environ ; la peinture devient l'art majeur en Italie (Florence et Sienne), dès 1300. C'est l'apport des artistes gothiques toscans Giotto et Duccio : ils inventent un art de l'image peinte, autonome de l'architecture et de la sculpture, et libéré des influences de l'icône ; avec eux commence l'histoire de la peinture, et c'est avec eux que nous poursuivrons l'histoire des arts médiévaux.

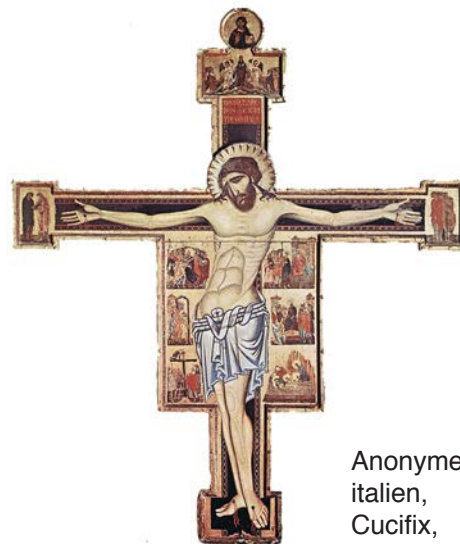
chperret@emaf.ch

Avant les toscans apparaît l'art des croix peintes, suspendues au-dessus du chœur des cathédrales, et celles des retables de bois, placés derrière les autels du chœur ou des chapelles rayonnantes. L'art de la fresque disparaît au Nord, victime de l'absence de mur, au profit des fenêtres en vitraux, des cathédrales. Ceci encourage la création d'œuvres sur bois, autonomes des cadres architecturaux et transportables. L'idée du tableau est ainsi une invention gothique ; mais celui-ci reste encore totalement influencé par les codes de l'icône et de l'art roman.

Comme pour l'icône, la technique utilisée est la tempera, peinte sur fond d'or ; à savoir une peinture faite à base d'un mélange d'œuf, d'eau et de pigment. Les codes formels et colorés sont les mêmes que ceux des icônes, souvent simplifiés. Ainsi, l'aspect rituel (peindre en méditation, verser le Bol d'Arménie) a disparu, au profit d'une image plus directe. Comme pour les icônes, la peinture gothique ignore, jusqu'en 1300, l'usage de la perspective, du volume et des ombres, et ce pour les mêmes raisons (cf : feuilles sur les icônes).



Anonyme allemand, Crucifix, 1200, et détail de l'une des scénettes. Outre, l'icône, l'influence du vitrail et de l'enluminure est remarquable.



Anonyme italien, Crucifix, 1250.

Comme pour la sculpture, la peinture va vers plus d'imitation.

Guido da Siena, Vierge à l'enfant, 1250. Elle adopte la perspective inversée de l'icône



Giunta Pisano, Crucifix, 1260. Le déhanchement sinueux est inspiré des derniers développements de la sculpture gothique, donnant plus d'humanité, d'expression et d'imitation au sujet. De là, la peinture va se constituer comme un art autonome.

Art médiéval : Giotto et Duccio (1300) La naissance de la représentation

Dès le début de la période gothique (1200), se pose la question de la représentation. La sculpture avait commencé à être fidèle à la nature, montrant gestes et expressions, et les enluminures illustraient de plus en plus les récits avec leurs actions et décors. La peinture des croix et retables, inspirée de l'icône, restait en retrait, sacrifiant au code symbolique de la présence toute représentation fidèle, tout geste ou expression, toute action ou décor. Il faut attendre 1300 pour qu'en Italie (Toscane, Florence et Sienne), sous la double influence de la sculpture et de l'enluminure, des peintres envisagent de construire un ordre non-symbolique, un ordre de la représentation. C'est probablement la courte montée en puissance des franciscains (un ordre humaniste et «socialiste»- par abus de langage), entre 1290 et 1348, qui permit une telle évolution.

chperret@emaf.ch

St François d'Assise (1181 - 1226) et les franciscains

St François, moine d'Assise, avait fait vœux de pauvreté, ce pour s'opposer à une Eglise gothique en voie d'extrême enrichissement. Comme ses sermons ne touchaient personne, chacun préférant la richesse au dénuement, il douta de sa foi. Dieu alors lui parla et lui ordonna, puisqu'il doutait de sa capacité à prêcher aux hommes, de prêcher aux oiseaux. St François quitta la ville d'Assise et vécut seul sur une colline, enseignant la foi aux oiseaux. Lorsqu'il parvint à se faire entendre d'eux, Jésus crucifié lui apparut au ciel et lui transmit ses cinq stigmates (les 4 trous laissés aux mains et pieds et la balafre de l'épée sur le torse, dus au supplice de la crucifixion). C'est ce qu'on nomme la stigmatisation de St François. Ainsi marqué de ce miracle, il redescendit à Assise et fonda un ordre monastique, les Franciscains. (cf. : Jacques de Voragine, La Légende dorée.)

Faisant vœux de pauvreté et de chasteté, les Franciscains se veulent proches des gens et de la nature. Loin des complexifications de la pensée théologique, leur doctrine est simple, naturelle, humaine. Elle repose sur le respect des valeurs disponibles sur terre (on peut la définir comme une «écologie»). Les Franciscains instaurent, en pleine période gothique, une pensée proche des réalités naturelles et humaines, que l'on nommera plus tard «Humanisme».

Ainsi, face au penseur gothique Suger de St Denis, les franciscains auront une lecture différente des écrits d'Aristote : l'art ne doit pas viser le prestige, mais simplement plus d'humanité. Cette doctrine plaît en Toscane, où la puissance industrielle des villes du Nord n'est pas dominante (il n'y a pas de cours d'eau), et où il n'y pas de grande infrastructure urbaine. A l'inverse des villes industrielles du Nord, les villes de Toscane (Florence, Sienne et Venise) sont avant tout bancaires et commerciales. C'est dire que la noblesse et la bourgeoisie se développent, indépendamment du pouvoir centralisateur de l'Eglise, et avec eux, le pouvoir profane, humain, plutôt que le pouvoir religieux. Signe de cette tendance, l'absence de grandes cathédrales gothiques, au profit d'églises romanes tardives, aux vastes murs, et d'une architecture gothique profane, tels les palais de Venise.



Venise, Palazzo d'Oro

La présence, dans le roman tardif de Toscane, de grands murs encourage le développement de la peinture à la fresque. C'est ce qui rendra possible l'œuvre de Giotto. L'idée de peindre de très grands panneaux de bois (4 m sur 2), exposés contre les murs, naîtra simultanément, avec Duccio, père de la peinture des retables, ancêtres du tableau, qui remonteront sur l'Europe du Nord entre 1300 et 1400 et envahiront l'univers gothique.

Les Franciscains sont plutôt minoritaires dans l'Eglise catholique, mais des troubles sociaux, provoqués par l'enrichissement trop manifeste de l'Eglise, portèrent un pape franciscain au pouvoir dans les années 1300. A sa mort, une querelle de succession eût lieu, et une part dissidente de l'Eglise s'installa à Avignon. Là fut nommé un nouveau pape, ce qui instaura le schisme (1348-1377) : pendant ces années, il y eût deux Eglises catholiques et deux papes, l'un résident au Vatican, l'autre au palais papal d'Avignon. Les papes d'Avignon, proches des peintres franciscains, sont le relai artistique entre l'Italie et le reste de l'Europe. Le peintre Simone Martini, né à Sienne, poursuit sa carrière en Avignon, influence les peintres de Bourgogne, de là de Flandres (Belgique et Pays-Bas), d'Allemagne et d'Angleterre.

Giotto (1226 - 1337)

Elève de Cimabue à Florence, Giotto est appelé dès 1290 sur le chantier de basilique St François à Assise. Proche des franciscains, Giotto va peindre des images religieuses plus directes, qui parlent mieux à tout à chacun, qui soient plus proches des gens. Pour se faire il abandonnera tous les codes gothiques issus de l'icône byzantine, complexes et cachés, et mettra simplement en scène, de la manière la plus naturelle qui soit, les récits religieux. Cette simplicité, qui va faire du langage visuel un langage pour tous, fera dire à Vasari (historien de l'art vivant en 1500, plus grand théoricien de la Renaissance), que Giotto, faisant passer les images de la langue grecque à la langue latine (allons plus loin, à l'italien), ouvre la Renaissance. Mais attention, Giotto, mort en 1337, est pleinement un artiste du moyen âge gothique, la Renaissance ne commençant qu'en 1450.

chperret@emaf.ch



Cimabue, Madone, 1290.

Cette peinture suit tous les codes de l'icône byzantine, tels que l'art gothique les suit jusqu'en 1300 : toutes les figures de face, posées sans profondeur les unes sur les autres, et perspective inversée du trône.



Giotto, Madone, 1310.

Les anges sont peints de profil, les uns derrière les autres. Il y a donc profondeur et perspective normale du trône.

Simplement, Giotto va faire basculer la direction de l'image. Alors que le gothique byzantin la peint de face, interpellant le fidèle, le gothique de Giotto (giottisme) va la peindre de profil, montrant une action au fidèle. C'est simple, mais c'est un immense basculement conceptuel. De là tout change et naît notre idée de la «représentation», qui s'oppose à la conception byzantine du «signe».

Signe et représentation (cf. également cours d'art contemporain cm1, cours de sémiologie cm2)

L'icône est un signe. C'est-à-dire qu'elle fonctionne comme un code que l'on doit savoir et comprendre. Par exemple, un cercle égale le sacré. Ce cercle ne représente pas le sacré ; ce cercle ne représente rien : il signifie le sacré. Signifier n'est pas représenter. Ainsi nos panneaux de circulation signifient, mais ne représentent rien (un cercle rouge traversé d'une barre horizontale blanche signifie sens interdit, et bien évidemment ne représente rien). Les panneaux de circulation sont des signes ; ils doivent être compris et surtout sus : un examen détermine qui est initié et qui ne l'est pas, qui a le droit de conduire et qui non ; ils sont ésotériques.

A l'inverse, il est des images qui sont des représentations. C'est-à-dire qu'elles montrent simplement une chose et n'ont que besoin d'être vues pour être comprises. Par exemple, un cercle montrant une assiette. Ce cercle représente l'assiette, il en est comme une copie ou une imitation. Une représentation doit d'abord être vue ; elle s'oppose ainsi au système d'un savoir délivré à des initiés, tout un chacun peut la comprendre, elle est exotérique. La représentation est le choix de la peinture occidentale dès 1300. Pour nous toute image est une représentation, ce qui doit pas nous faire oublier que certaines représentations ont aussi une part de signe en elles. Ainsi, dans la Madone de Giotto, les auréoles.

Signe et représentation s'opposent également quant à leur fonctionnement. Alors que le signe se compose d'une forme ou «signifiant» à laquelle est collé un sens ou «signifié», collage rendu strict par un code ; la représentation se compose d'une image ressemblant à une chose, ressemblance fixée par le degré d'imitation.

Icône ou signe :	cercle ----- sacré	ou	signifiant ----- signifié	code	←	Gothique byzantin	chperret@emaf.ch
Représentation :	cercle ----- assiette		image ----- modèle	imitation	←	Giotto	

Signe et représentation s'opposent finalement de par leur aspect et traitement. Le signe doit rester simple, s'adresser immédiatement au regardeur, afin que celui-ci se concentre sur sa signification et sur le savoir requis pour la décrypter. A l'inverse, la représentation trouve tout son charme dans la complexité de l'imitation d'un modèle. Le plaisir du regardeur est d'ordre visuel : il contemple le niveau d'imitation. Alors que le signe crée une relation directe entre le sens et le regardeur, la représentation crée bien plus une relation entre l'image et les objets. Le signe est dès lors frontal, la représentation étant latérale.



C'est ainsi que Giotto va faire passer les figures de la frontalité, de face, à la latéralité, de profil, comme les anges de sa Madone.

Byzantinisme

Face



L'image regarde le regardeur qui regarde l'image.

La communication à lieu entre l'image et le regardeur.

L'image domine le regardeur.

Il n'y a pas d'action hors cet échange de regard entre l'image et le regardeur qui est l'action.

Il n'y a rien d'autre que la présence de l'image, du regardeur et leur relation

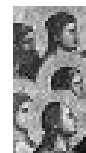
C'est pourquoi on parle d'un art de la présence.

Le lieu de l'image est sa présence réelle : son support, qui est plat.

A noter qu'au XXe s. de nombreux artistes reviendront à cette conception de la peinture comme simple présence (ce en s'opposant à la peinture comme art de la représentation). Cf : Malevitch, Mondrian, Albers, Rothko, Newman, Reinhardt, Morris, Francis, Stella, etc.

Giottisme

Profil



L'image montre une action au spectateur qui voit cette action.

L'image ne regarde plus le spectateur, elle porte ses regards en elle-même.

La communication à lieu dans l'image, le spectateur la voit mais il en est exclu.

Le spectateur domine l'image.

L'action a lieu dans l'image. Le spectateur la voit, la domine, mais il y assiste passif. L'action est spectacle.

Ce spectacle est mise en scène dans l'image comme dans une représentation de théâtre

C'est pourquoi on parle d'un art de la représentation.

Le lieu de l'image est une scène fictionnelle. Une illusion de l'espace "réel" visible sur terre.

Cette illusion de l'espace va demander un usage de la perspective, pour transformer les 3D en 2D.

L'organisation de la mise en scène dans cet espace va demander un usage de la composition, assurant une lisibilité de la scène et un sens de lecture.

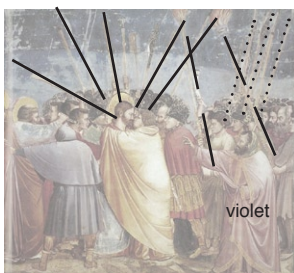
Si Giotto ne fait que peu de recherche du côté de la perspective (il faut attendre Della Francesca en 1430), il fut un grand maître de la composition. Il organise visuellement les surfaces et les lignes de son décor, afin de diriger le regard vers telle ou telle partie de l'action. Il organise visuellement les attitudes de ses personnages et la couleur de leur vêtements, afin qu'un récit ou une histoire soit racontée par le tableau.

Lignes, surfaces, couleurs et gestes sont l'organisation naturelle du tableau. C'est une organisation non codée : elle repose sur le visuel ou le «plastique». C'est ainsi que Giotto donne en 1300 naissance à notre conception moderne de la peinture. Il inaugure un art de la peinture comme langage visuel.

Etude de deux cas : Le Baiser de Juda et Les Lamentations sur le Christ mort.



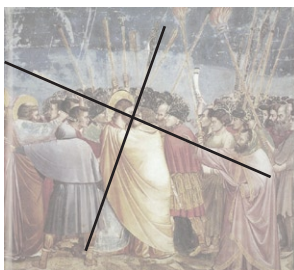
Giotto, Le Baiser de Juda, 1304-06
Fresque, 200 x 185 cm
Padoue, Chapelle Scrovegni, Arena



Lignes :

On remarque la création d'un faisceau de lances qui rayonnent vers le centre de la surface picturale, qui est aussi le centre de l'action peinte : Juda en train de trahir Jésus. Ce rayonnement attire notre regard vers le centre du tableau qui est aussi le centre de l'action.

Sur la droite, un groupe de lances obliques crée un rythme recoupé par deux lances partant dans la direction opposée, ce qui crée une tension. Notre regard est déporté à droite pour tomber sur une figure en pourpre dont le bras dressé nous ramène vers la gauche via le groupe central.



Sur la gauche, le dernier gourdin créé, avec le bras levé du personnage de droite, une ligne qui traverse centralement la scène de la trahison et fait un axe perpendiculaire à l'acte du baiser. Cet angle droit donne visuellement l'idée de la trahison.



Surfaces et couleurs :

Au centre du tableau, le vêtement de Judas se déploie, occupant une vaste surface et emballant le corps du Christ. A nouveau ceci donne visuellement l'idée de la trahison. Ce manteau est peint en jaune pâle, parce que c'est la couleur la plus claire, donc dans un climat sombre la plus visible, du spectre chromatique. Ainsi elle attire l'attention. Cette attention est renforcée par la couleur du manteau du personnage situé juste à sa gauche est qui est violette, opposée naturelle du jaune, et qui par contraste le renforce.

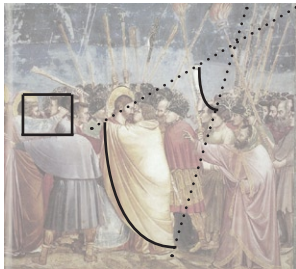
bleu vert / rouge vert
orange violet / jaune rouge pourpre

Notons de multiples autres couples de couleurs opposées : orange et bleu pâle, rouge et vert, carmin et olive, etc.

Retour sur les lignes :

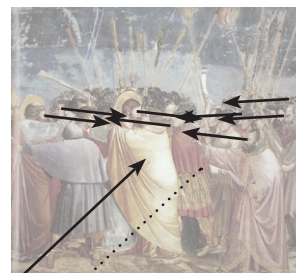


Cette opposition entre le vêtement jaune de Juda et le vêtement violet du personnage de dos (qui a été juste placé pour marquer cette opposition, le personnage de dos, anonyme, n'étant pas nécessaire au récit - puisqu'on ne sait pas qui il est ou ce qu'il fait) créé une ligne courbe. Cet arc de cercle, dont le centre est la main tendue du personnage de gauche, embrasse la trahison. Cette courbe est ensuite recoupée par une contre-courbe qui conduit au couteau dressé de St Pierre qui coupa l'oreille d'un soldat et ainsi se vengea de la trahison.



Un second récit se développe donc dans la partie droite de la scène : répondant à la trahison, le désir de vengeance de Pierre coupant une oreille, qui sera recollée par le Christ lui-même tout en lui prédisant qu'avant que le coq eût chanté trois fois, il aura déjà renié le Christ trois fois. Rappel de cette prédiction ? Peut-être la corne d'appel, où souffle le soldat romain, qui visuellement est un rappel de la grande courbe des manteaux.

Gestes et attitudes :



Tous les personnages principaux sont résolument de profil ce qui oppose ce tableau à toute la peinture gothique. Cela pose cette scène comme le manifeste d'une mise en scène destinée à un spectateur qui assiste à une représentation du drame de cette trahison. Pour que cette représentation soit crédible, il faut que les «acteurs» soient crédibles : leurs attitudes, réactions, expressions sont psychologiquement dépeintes. Ce ne sont plus juste des figures, ce sont des personnages qui sont ici peints, des personnages qu'on croirait vivants.

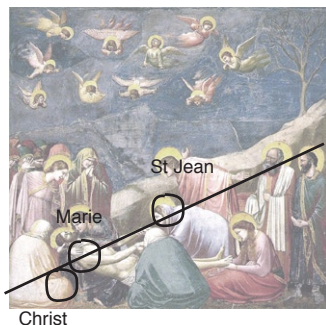
Le spectateur regarde le tableau
Aucune figure du tableau ne le regarde.





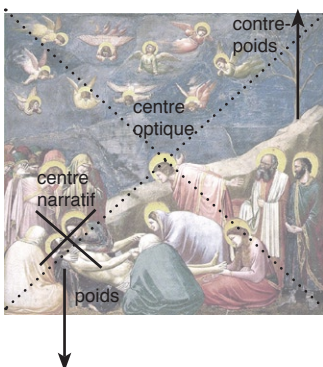
Giotto, Lamentations sur le Christ mort, 1304-06
Fresque, 200 x 185 cm
Padoue, Chapelle Scrovegni, Arena

Lignes :



Cette scène des Lamentations a un décor : une montagne en plan incliné avec tout à son bout à droite un arbre mort, ce fortement stylisé. Si le décor est stylisé, c'est bien parce que ce qui importe ce n'est pas ce qu'il représente, mais les lignes de force qu'il crée dans la composition. Le décor structure l'espace en le composant.

En effet cette ligne crée une oblique descendante, à connotation visuelle négative. Au milieu de l'oblique, qui est aussi le centre du tableau, on trouve l'auréole et le visage de profil de St Jean, plus proche ami du Christ et à l'extrémité gauche de l'oblique, la scène principale de Marie soutenant son fils mort, également de profil.

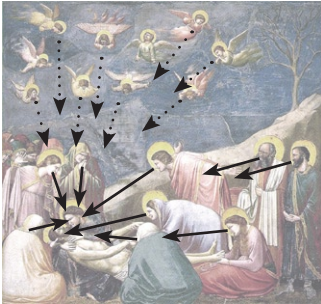


Cette scène, que l'on peut appeler la scène centrale est décentrée par rapport au centre du tableau. Ce décentrement crée un fort effet dramatique et donne visuellement une impression de lamentable tristesse. L'arbre assure le contre-poids de ce décentrement, mort il est rappel de la mort du Christ.

Surfaces et couleur :



Ici la scène centrale, déportée dans le coin inférieur gauche, est le lieu le plus sombre, le plus lourd, du tableau : le vêtement bleu foncé de Marie est surplombé du vêtement vert quasi noir de la femme debout derrière elle. Il est encadré de deux couleurs portées par les figures assises de dos, saumon et vert pâle qui sont en opposition. Le bleu sombre de Marie porte aussi le beige très pâle du corps nu du Christ mort. Un dramatique contraste de valeur noir-blanc en verticalité est cadré par un contraste de couleur saumon-vert en horizontalité. Les découpes extrêmes des surfaces contribuent au climat dramatique.



Gestes et attitudes :

Tous les regards convergent vers la scène narrative centrale, optiquement décentrée. Ceux des femmes, des apôtres, de la foule tout à gauche et des anges dans le ciel. Finalement le regard du spectateur lui-même se dirige naturellement vers ce lieu. Tous les regards dépeints et les gestes les accompagnant (bras de St Jean, gestes des anges, etc.) sont déchirés par la douleur.



Tiraillement du regard : naturellement porté vers le centre, il est contraint de se déporter vers le coin inférieur gauche

Et c'est aussi avec une certaine douleur visuelle que le spectateur doit abandonner le centre géométrique du tableau pour se concentrer sur son centre visuel. Ce «déchirement» du regard fait psychologiquement participer le spectateur aux Lamentations ici représentées.

Le Baiser de Juda et Les Lamentations sont un premier exemple de grammaire visuelle (ou plastique) : la concentration sur une action centrale ou l'effet déchirant produit par le décentrement du sujet principal. C'est par de telles dispositions que naît, vers 1300, l'art de la peinture occidentale et l'usage des images, tel que nous le pratiquons encore, qu'elles soient peintes, photographiques, cinématographiques ou numériques.

Bases du langage visuel de l'image occidentale

Notons les quelques points clefs

- Direction d'une ligne, où elle conduit notre regard.
- Surface claire ou sombre, qui attire le regard.
- Opposition de couleur, qui renforce l'attention.
- Opposition de valeur, qui crée un effet dramatique.
- Jeux de rappels, de lignes, surfaces ou couleurs-valeurs.
- Centralité ou décentrage du sujet.
- Convergence des regards et / ou gestes.
- «Réalisme» psychologique des attitudes des personnages.

Tout ces éléments visuels mis ensemble font que par miracle une peinture, qui est par essence muette, parle et puisse raconter une histoire, un récit. Ce parce que la composition visuelle assure une mise en scène de la figuration et crée ainsi une représentation.

Attention à ce terme : une peinture figurative n'est pas forcément une représentation. Ainsi une icône n'est pas une représentation (elle est une présence). Une représentation apparaît lorsque la figuration est mise en scène par la composition.

Après Giotto

Giotto meurt en 1337. Ses innovations ne seront pas tout de suite relayées : la disgrâce des franciscains en 1348, provoquera l'oubli de son œuvre au profit de celle de son contemporain Duccio. Certains artistes, tel Martini, uniront les deux visions, giottesques et ducchieques, et en suivant, lors du Schisme de 1348, l'Eglise dissidente à Avignon (dépendante de la Bourgogne), influenceront fortement la peinture gothique du Nord des Alpes, jusqu'en Flandres. Ainsi les gothiques tardifs que sont Campin ou Van Eyck, subissent la double influence de Giotto et Duccio, influence relayée par des ouvrages enluminés de Bourgogne, telle Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Ce n'est que vers 1420, près de cent ans après sa mort, que les découvertes de Giotto ressurgiront pleinement, grâce à Masaccio. Celui-ci, peignant un cycle de fresques dans l'église Santa Croce de Florence, où Giotto avait lui aussi peint des fresques, copia l'ancien maître. Geste capital qui fit, en pleine Pré-Renaissance, de Giotto le Père de la Renaissance italienne.

Duccio (1225 - 1319)

chperret@emaf.ch

Citoyen de Sienne, ville économiquement concurrente de Florence, Duccio est le contemporain et le concurrent direct de Giotto. Son œuvre majeure est la Maesta (1306), grand polyptyque de 2 mètres sur 4, constitué de 26 panneaux recto verso. Ces 52 peintures racontent la vie de la Vierge (recto) et la Passion du Christ (verso), de son entrée un Jérusalem (jeudi des Rameaux) à sa résurrection (dimanche de Pâques).



Duccio, La Maesta, 1306, verso, tempera sur bois, 214 x 412 cm, Sienne, Musée de l'Oeuvre du Dôme

Si l'œuvre est aujourd'hui moins connue que celle de Giotto, et si elle semble plus rétrograde, il ne faut pas oublier qu'elle eût à l'époque gothique plus d'impact que celle du peintre franciscain. Plus proche des conventions de l'icône byzantine et de la peinture du début du gothique, elle fut mieux acceptée. Ainsi, Duccio n'introduit pas les couleurs optiques pour composer sa représentation, préférant conserver les couleurs codées de ces prédécesseurs. De même, il ne construit pas de scène perspective, mais garde la perspective inversée, quitte à représenter les premiers plans plus petits que les arrières plans.

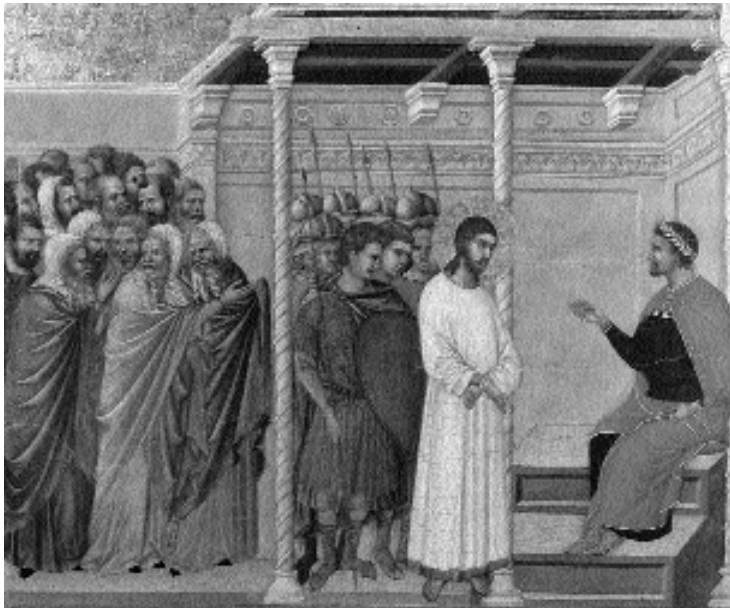
Pourtant sa vision, si elle n'est pas totalement innovante, perfectionne le système traditionnel et introduit un mode de représentation profondément original. Ainsi si Duccio n'est pas l'ancêtre de la Renaissance, il l'est paradoxalement du XXe siècle ! A savoir : il invente la vision à plusieurs angles (un objet vu à la fois de la gauche et de la droite, tel que les cubistes Picasso et Braque le feront dès 1906). Il invente la focale multiple (voir de près et de loin en zoom, et on retrouve Picasso, ainsi que tout l'art du cinéma). Il invente la mise en abîme, projetant un détail d'arrière-plan vers l'avant-plan (provoquant l'insert cinématographique, voir à nouveau Picasso, et Bacon).

Maître de Martini et de Lorenzetti, qui déménagèrent à Avignon, ses idées furent relayées dans toutes l'Europe, parfois mêlées d'influences de Giotto : de Sienne à Avignon, par Simone Martini, d'Avignon à Dijon (Bourgogne) par les enluminures Des Très Riches Heures du Duc de Berry, de Dijon aux Flandres (Belgique) par Robert Campin et Jan Van Eyck, des Flandres à Paris par Jean Fouquet, des Flandres à tout l'espace germanique jusqu'à Prague par Konrad Witz (Bâle).

Duccio est le père du style «gothique international», qui dure au Nord des Alpes jusqu'en 1550, influençant Bosch, Bruegel et Dürer, alors que l'Italie était en pleine Renaissance. A noter que le Maniérisme italien (1510-1600), qui est une crise de l'espace Renaissance, a été fortement influencé par les perspectives et proportions inversées du gothique international, et donc par Duccio.

Etude de deux cas : Le Christ devant Pilate et L'Entrée du Christ à Jérusalem
Tous deux panneaux du verso de la Maesta (N° 1 et 2 de l'ill.)

chperret@emaf.ch



Duccio, Le Christ devant Pilate, quatorzième panneau du verso de la Maesta, 1306, tempera sur bois, 50 x 57 cm.

Sienne, Musée de l'Oeuvre du Dôme

Dans cette scène du Christ présenté en jugement à Pilate, il est troublant de constater que le Christ est dans la loggia avec Pilate, son corps passe par-devant la colonne ouvrant la loggia sur l'extérieur. Ainsi, si les pieds du Christ sont à l'intérieur, en arrière-plan par rapport à la colonne, son corps vêtu de blanc passe à l'extérieur, en avant-plan. Erreur de Duccio ? Regardons la foule qui accompagne le Christ : elle est «juste», elle passe bien derrière la colonne. Pourquoi Duccio fait-il «juste» une fois et «faux» l'autre fois ? Il y a une raison à cette «erreur» : en faussant la perspective Duccio projette en avant la scène principale. Le Christ présenté est une scène détachée de la scène générale, elle est soulignée et de ce fait apparaît plus clairement, faisant thème à elle toute seule. Le Christ est ainsi projeté hors de l'image, hors de la représentation, et il est présenté tout au-devant.

Par ce phénomène d'incise ou d'encart, Duccio sort le Christ de la représentation et lui accorde une valeur de présence. C'est une mise en abîme.

Les colonnes ne jouent donc pas un rôle spatial ou perspectif : elles sont utilisées structurellement ou comme indicateurs. Ainsi celle de gauche permet de mettre en abîme le Christ et celle de droite montre la séparation du Christ, entouré de soldats, d'avec ses disciples. L'espace de la représentation n'est pas pensé en profondeur : il est un agencement de lignes et couleurs sur la surface. Et ceci est juste : il n'y a pas de profondeur en peinture, on peint sur des surfaces planes. Nous retrouverons de telles idées chez Cézanne, Picasso, Braque, Malevitch, Mondrian, Pollock, Bacon, etc. Donc dans toute la peinture du Xxe siècle. Archaïque Duccio ? ou terriblement moderne.

Pointant la relation entre le Christ accusé et Pilate accusant, la perspective du trône de Pilate est inversée, ce qui crée un faisceau optique entre les deux protagonistes. Au plus proche du Christ, sont serrés entre les colonnes, les soldats qui le gardent, donnant ainsi aux colonnes le rôle d'indicateur ou de signe disant l'emprise. La foule à l'extérieur reçoit plus d'espace ; elle est libre et argumente. L'espace qui lui est consacré est équivalent de celui donné à Pilate : dans le jugement, la foule des habitants juifs de Jérusalem aura autant à dire que le représentant de l'Empire romain qu'est Pilate.

Duccio utilise donc, outre la représentation, toutes les possibilités du signe issu de l'icône.



Duccio, L'Entrée du Christ à Jérusalem (Les Ramaux), premier panneau du verso de la Maesta, 1306, tempera sur bois, 100 x 57 cm. Sienne, Musée de l'Oeuvre du Dôme



Giotto, L'Entrée du Christ à Jérusalem, 1304 - 1306 Fresque, 200 x 185 cm, Padoue, Chapelle Scrovegni, Arena

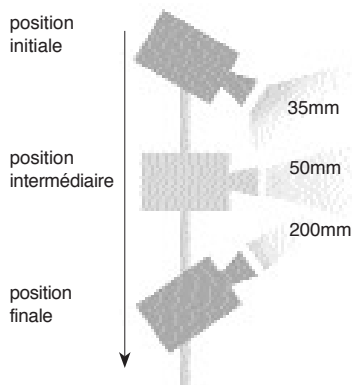
La différence entre les deux peintres est notable : l'espace de Duccio est peut-être plus archaïque et plus "faux", mais la multiplication des détails le rend plus réel. L'espace de Giotto, uniquement latéral et simplifié, rend une représentation plus "juste", mais surtout plus désincarnée, plus abstraite.

Là où Duccio veut tout peindre, Giotto ne conserve que l'essentiel, l'un est expensif, l'autre est synthétique, d'où la modernité du premier : l'objectif de l'appareil photographique ou de la caméra filme tout ; il ne simplifie rien.

L'Entrée du Christ à Jérusalem de Duccio pose le même rapport spatial ambigu. Si l'on y voit une perspective, elle peut être jugée fautive ou maladroite. Outre le fait qu'aucun bâtiment n'a la même perspective que les autres, on peut constater que les proportions ont tendance à augmenter avec l'éloignement : proches, les objets et personnages sont petits, lointains, ils s'agrandissent. Ainsi le mur du premier plan est-il minuscule par rapport aux figures qui sont derrière lui. On remarque aussi que les personnages devant la porte de la ville sont plus petits au premier plan que ce qui sont sous la porte au second plan. De même toutes les figures sont trop grandes par rapport à l'architecture.

Ce qui est par contre remarquable c'est le nombre d'éléments visibles. Duccio veut tout montrer, dans sa complexité. Une trentaine de figures, dont celles qui grimpent aux arbres ou regardent la scène depuis les murailles ou leurs fenêtres ; une ville avec ses maisons et palais, un chemin bordant un jardinet, de la terre labourée au premier plan, etc. A l'inverse, Giotto pose sa scène avec une porte stylisée mais perspectivement correcte, le Christ sur son âne vus de profil et une dizaine de figures.

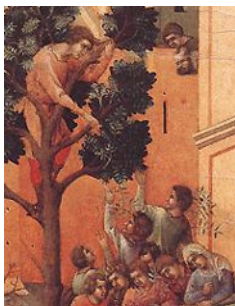
La perspective de Giotto suppose la simplification, la réduction du monde au minimum. Duccio, voulant montrer le monde dans sa richesse et sa complexité, c'est posé une question : comment bien montrer ce qui est loin ? En l'agrandissant. C'est un gros-plan. Ainsi, bien que loin, on peut en montrer les détails (le salut de l'homme sous la porte, par exemple). Et comment montrer suffisamment de ce qui est devant tout en laissant assez d'espace ? En le rapetissant. C'est un grand-angle. (Ainsi je puis voir à la fois un arbre, un portillon, un muret et de la terre labourée dans le jardinet, alors qu'une perspective correcte m'aurait placé le portillon au premier plan, immense et me bouchant la vue).



On remarquera aussi que si l'on surplombe le chemin, plongée, nous sommes en même temps dessous la muraille, la porte et la ville, contre-plongée. Comme si en balayant l'espace de bas en haut, ou du proche au lointain, Duccio avait progressivement incliné sa tête, qui semble regarder de très haut, vers le bas. Sa tête ou sa caméra ? En fait, Duccio invente le cinéma : la caméra, très haut sur son axe, surplombe le jardinet en grand-angle, elle remonte sur le chemin, puis sur la ville, tout en descendant sur son axe, au niveau du sol, et en faisant un zoom avant pour prendre la foule en gros plan. Changement d'axe, changement d'angle, de focale, zoom, cela a bien quelque chose de cinématographique.

Ce sont de tels effets visuels et la quête de cette capacité de dépeindre la diversité du monde, la multiplicité de ses détails, même au loin, qui fascineront les artistes suivant Duccio. Giotto et sa perspective simplificatrice leur sembla fade et abstraite, froide et mathématique. A l'heure de «l'image virtuelle», demandons-nous si la différence entre une prise de vue cinématographique et un effet créé sous 3D Studio Max n'est pas du même ordre.

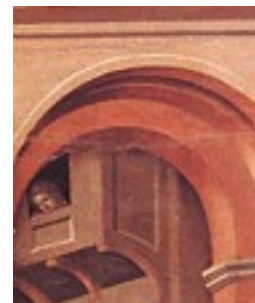
Détails de l'Entrée du Christ à Jérusalem



Les enfants cueillent des rameaux dans les arbres.



Le temple de la ville de Jérusalem.



Sous la porte, à son balcon, quelqu'un regarde.



Alors que devant la porte les enfants brandissent des rameaux.



Pour accueillir le Christ et ses disciples. Derrière lui, un arbre mort prédit sa fin.



Mais le petit portail menant au jardin est promesse de résurrection et paradis.

La peinture médiévale entre 1300 et 1400 Le gothique international sous l'influence de Duccio

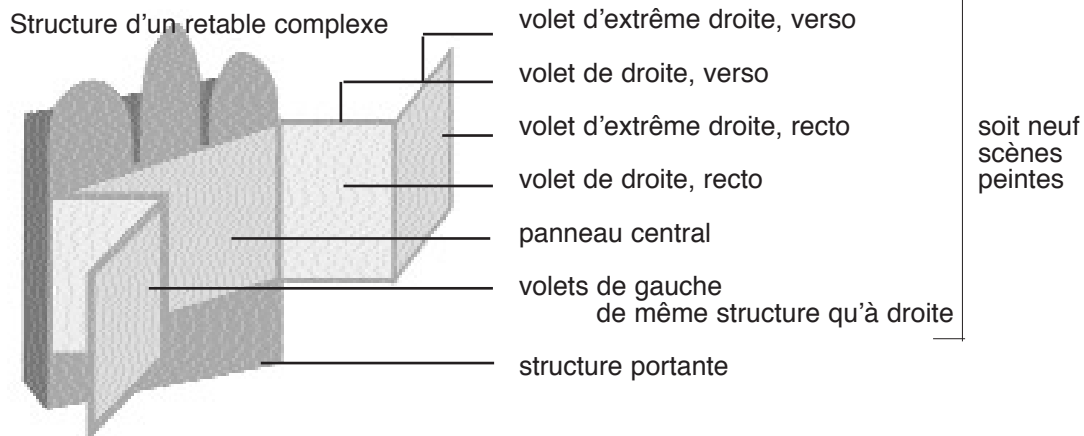
L'influence de Duccio, et dans une moindre mesure celle de Giotto, va être déterminante dans l'expansion de la peinture des retables, à travers toute l'Europe, au cours du XIV^e siècle. L'art du gothique international part en effet de Sienne pour remonter, par étapes, vers le Nord. Le climat politique de l'Europe est également important dans cette propagation de l'art de Duccio. D'abord, le Schisme d'Avignon (1348-1377) crée un exil de certains hommes d'Eglise, hostiles au pape de Rome, vers le Sud de la France. Ceux-ci emmènent avec eux de nombreux artistes. Ensuite, la puissance du Duché de Bourgogne (indépendant du royaume de France), qui étend son territoire de la Provence au Flandres, avec pour capitale Dijon, attire artistes et œuvres vers le Nord. Les alliances économiques de la Bourgogne avec des villes telles que Bruges, Bruxelles, Anvers ou Bâle, permettent au gothique international de s'établir au nord-est. De là, il ira jusqu'à Vienne ou Prague.

chperret@emaf.ch

Ainsi, contrairement aux idées reçues, la période médiévale n'est pas ce moyen âge obscur où les chemins sont si dangereux que chacun reste cloîtré dans des châteaux forts. A l'inverse, la période gothique voit hommes d'Etat ou d'Eglise, commerçants, marchands ou banquiers, artistes ou artisans, se déplacer ; répandant ainsi une culture internationale. Alors que les bâtisseurs de cathédrales tendent à aller du Nord au Sud, les peintres et les images les croiseront, dans leur parcours du Sud au Nord.

La nouvelle peinture, d'obédience siennoise et ducciesque, sera très bien reçue au Nord : les retables, ou grands panneaux de bois peints et placés derrière les autels, combleront en effet un manque dans les cathédrales. Dépourvues de mur au profit des vitraux, celles-ci n'offrent en effet guère de surfaces pour la peinture. Le retable, devenant un véritable meuble, peut dès lors se déposer partout, fixé au sol, et remplir la cathédrale d'images.

Il existe des retables simples, de panneau unique, de deux panneaux (diptyque) ou de trois (triptyque) ; mais la plupart d'entre eux sont de complexes meubles à plusieurs volets (polyptyques), qui peuvent s'ouvrir et se fermer, et montrer ou cacher ainsi les scènes qui y sont peintes. Les images visibles varient ainsi en fonction des jours, des messes et des fêtes religieuses. Dans le Nord, les retables connaissent une existence tardive, puisque l'on en trouve jusqu'en 1600.



Quelques artistes du gothique international

Les frères Lorenzetti (Sienne 1280 - 1380), élèves de Duccio

Simone Martini (Sienne 1280 - 1344 Avignon), élève de Duccio

Les frères Limbourg (Flandres 1370 - 1416), auteurs des Très riches Heures du Duc de Berry, Brödermam (actif à Dijon 1381-1409) sont passés à Avignon

Maître Bertram (Hambourg 1345 - 1415)

Maître du diptyque Wilton (actif en France et Angleterre vers 1390)

Campin, Maître de Flémalle (Tournai 1375 - 1444), qui avec Van Eyck ouvre la Pré-Renaissance

Van Eyck (Bruges, 1395 - 1441)

du nord

Van der Weyden (Tournai 1400 - 1464 Bruxelles)

Maître d'Avignon (actif en Avignon vers 1460), un exemple de gothique tardif.



Simone Martini, L'Annonciation, 1333
tempéra sur bois, 184 x 210 cm



Les Frères Limbourg, enluminures des Très riches Heures du Duc de Berry, env. 1400. Mois de février et septembre. Ces travaux sur papier qui ont beaucoup voyagés en Bourgogne, sont le relai du passage de l'image gothique du Sud au Nord.



Melchior Bröderlam, retable de Dijon, 1393
Tempéra sur bois, 167 x 249 cm
L'espace, de forte influence ducquesque, se diffracte en centaines de détails, aidé par des perspectives changeantes.



Robert Campin, Maître de Flémalle, Le Mariage de la vierge, 1428.
Tempéra sur bois, 77 x 88 cm.
Cent ans après Duccio, l'espace perspectif diffracté reste toujours utilisé en Flandres.



Van Eyck, Vierge à la cathédrale, 1425, tempéra sur bois, 32 x 14 cm.

Roger Van der Weyden, dernier peintre du gothique du Nord, La Déposition, 1435
Tempéra sur bois, 220 x 262 cm

Le retable d'Avignon, Pieta, 1460.
Tempéra sur bois, 162 x 218 cm.
Exemple de gothique tardif.

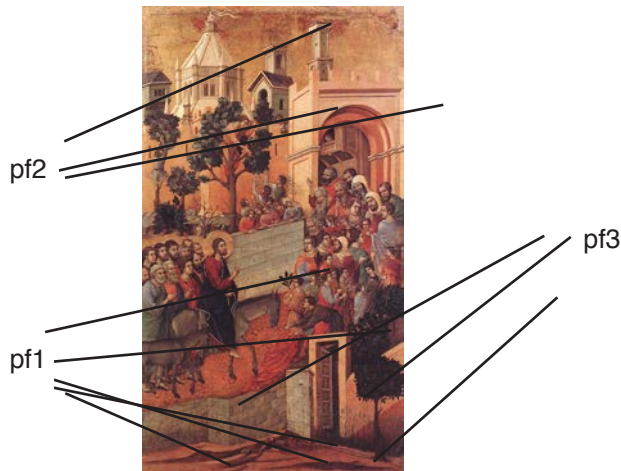


L'art médiéval entre 1400 et 1450 : Elaboration perspective (s) Les flamands (nord), les toscans (sud)

Rappelons tous d'abord que la peinture toscane avait proposé, dès 1300, deux types de perspective : la "perspective multi-focale" de Duccio et la "perspective-scène" de Giotto. Le système de Duccio connut un grand succès : relayé par Avignon, on le retrouve en Bourgogne, puis en Flandres, ainsi chez Campin. Le système de Giotto sera, lui, oublié, ne ressurgissant qu'après 1400 dans la peinture de toscans, tel Masaccio.

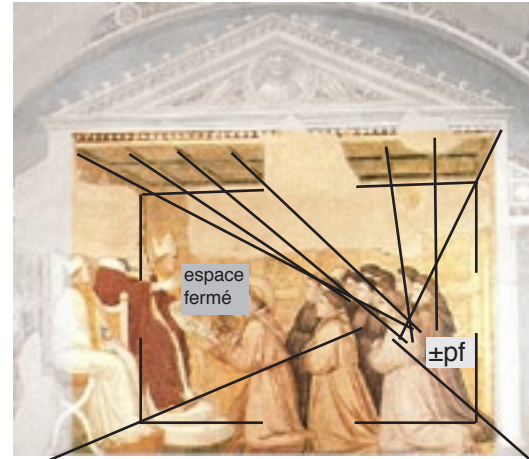
chperret@emaf.ch

Multi-focale :



Duccio, L'Entrée du Christ à Jérusalem (±1300)
Plusieurs points de fuites et des focales différentes distordent l'espace, mais le monde est montré dans sa totalité complexe.

Scène-boîte :



Giotto, St François reçoit la Règle (±1300)
Un point de fuite non calculé, approximatif, met l'espace en perspective unique; mais l'espace se résume à une boîte qui ferme un monde simplifié.

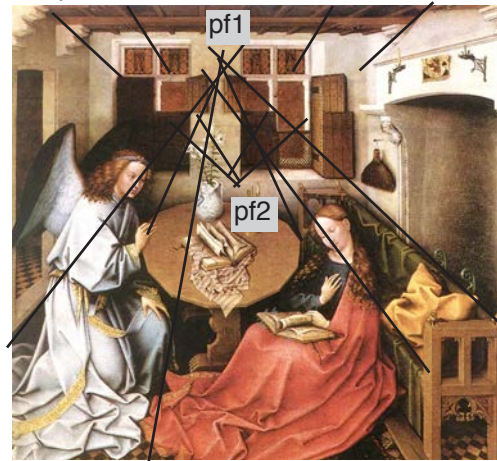
En 1400, le peintre flamand Robert Campin (dit Le Maître de Flémale) (1378 - 1444) reprend la "perspective multi-focale", mais très vite, il l'abandonnera pour une perspective autre, qui a-priori se rapproche de celle de Giotto, mais en fait n'a rien à voir avec lui : Campin ne connaissait pas l'oeuvre de Giotto. C'est la "perspective amplifiée".

Multi-focale :



Campin, Le Mariage de la Vierge (±1400)

Amplifiée :



Campin, L'Annonciation (±1430)

La "perspective amplifiée" de Campin est en fait une perspective non calculée, approximative, établie sur deux points de fuite : un pour les parties hautes (plafond de la pièce) et un pour les parties basses (sol et objets). Cela permet à Campin de "relever" les objets et de les montrer avec plus de frontalité que si ils avaient été peints selon une perspective réglée sur celle de plafond.

Table selon perspective normale
fiée

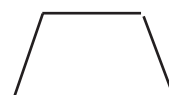
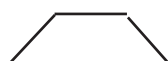


Table en perspective ampli-
fiée

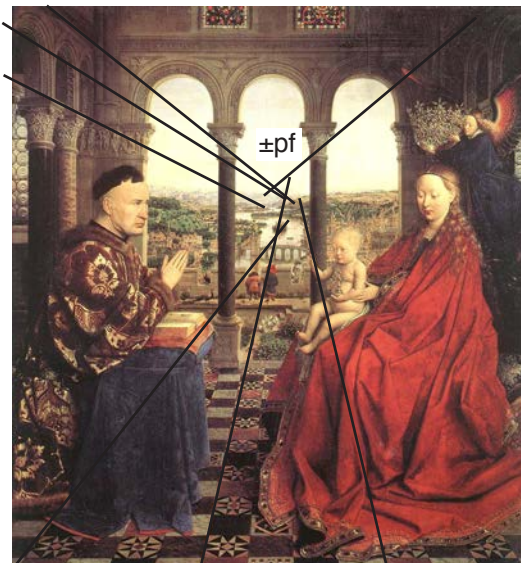
Ce relèvement des objets permet à Campin de rendre le monde plus concret : frontaux, la table ou le banc apparaissent dans leur massivité, dans leur matérialité. Il est intéressant de savoir que Campin était chef de la guilde des artisans de sa ville (Tournai) et qu'il participait aux révoltes des artisans contre la noblesse, le clergé et le monde intellectuel (troubles de Tournai, 1420). Tout à l'inverse, son contemporain Jan Van Eyck (1390 - 1441) travaillait pour le Duc de Bourgogne. Intellectuel, lettré, spécialiste de théologie, il se tourna vers la noblesse. Van Eyck fit aussi de nombreux voyages, dont probablement un en Toscane, où il a peut-être vu des Giotto. Il va mettre en place une perspective optique (non mesurée) à un point de fuite (approximatif.)



Van Eyck, La Vierge (±1420)

Le premier exemple montre bien l'influence des enluminures des Très riches Heures du Duc de Berry : si la perspective est "correcte", les proportions ne le sont pas : mise à bonne dimension Marie aurait été invisible dans l'immense cathédrale.

Le second exemple est la construction perspective la plus aboutie de Van Eyck : une perspective optique à un point de fuite central. Elle est non mesurée, non géométrique, faite à l'oeil. C'est sa grande différence avec la Renaissance italienne. Autre différence, comme il ne géométrise pas le monde, Van Eyck l'observe et le rend à l'infini, dans la

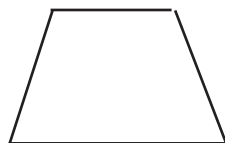


Van Eyck, Vierge au chancelier Rolin (±1430)

totalité de ce qui est visible. C'est encore l'optique Duccio, contre la synthèse simplificatrice de Giotto.

Par rapport à Campin, Van Eyck fait un autre choix perspectif, moins matérialiste, plus intellectuel. A supposer que ma table soit à la hauteur du point de fuite, elle sera dépeinte comme une simple ligne et plus rien de sa surface ne sera visible. Elle est visuellement dématérialisée, elle n'est plus du vu concret, elle devient un phénomène à comprendre intellectuellement, une abstraction.

La table selon Campin avec son point de fuite relevé



La même selon Van Eyck, si elle est à hauteur du point de fuite



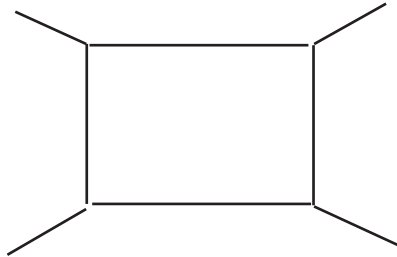
Le choix perspectif de Campin est : concrètement voir, celui de Van Eyck : abstraitement savoir. Il est important de souligner qu'il n'y a pas de progrès en art, pas de meilleure perspective. Chaque système est viable, il reflète non pas la vérité, mais une vision du monde : matérielle et concrète pour l'un, intellectuelle et abstraite pour l'autre. Ce choix reflète sans doute la personnalité des artistes et leur position sociale : Campin artisan, Van Eyck noble. C'est à dire leur éthique : croire en la matérialité frontale des choses (un artisan fait une table) ou croire à leur abstraction intellectuelle (un noble pense une table). L'éthique gouverne ainsi l'esthétique, et le système perspectif choisi est un des enjeux les plus importants, puisqu'il construit notre vision du monde. On ne voit pas la même chose lorsqu'on voit plat (un byzantin), multi-focal (Duccio), en scène-boîte simplifiée (Giotto), relevé (Campin), optiquement correct (Van Eyck), géométriquement construit (un italien de la Renaissance), ou en 3D virtuel (un étudiant de l'émaf). Chacun habite un autre monde, parce que chacun voit un monde différent. Il n'y a pas de monde juste ou vrai. La réalité est ce qui est perçu.

cf. Ervin Panovsky, La peinture flamande et La perspective comme forme symbolique.

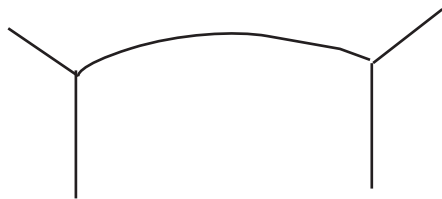
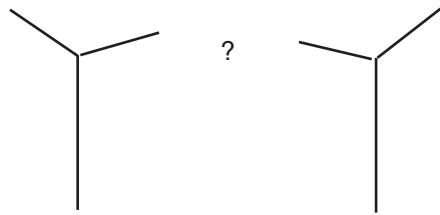
Il existe, à ce propos, une “perspective courbe”, qui correspond le plus à la réalité de notre vision. On la trouve en particulier chez le peintre d'enluminure parisien Jean Fouquet.

chperret@emaf.ch

Voici l'intérieur d'une pièce :

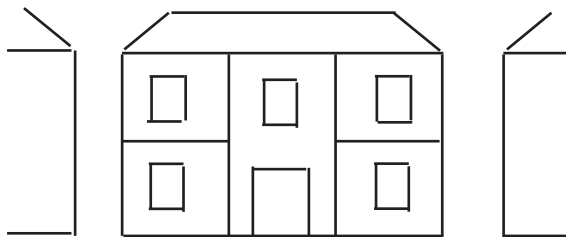


Ce dessin a-priori correct est en fait entièrement faux. Ce parce que, comme je suis près du mur du fond, je ne peux pas voir la pièce d'un seul coup d'oeil : en réalité, suivant la ligne du plafond, je tourne la tête, regardant d'abord l'angle de gauche, puis celui de droite, et je vois ceci :

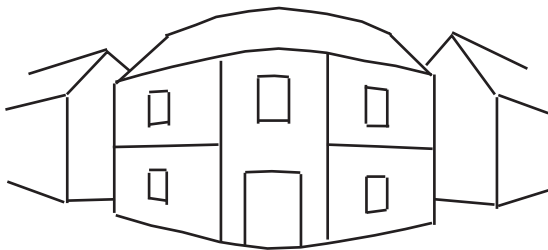


Comment unir les deux lignes divergeantes, sinon en traçant une courbe ? La ligne du plafond est bel et bien courbe, parce que je tourne la tête, parce que mon regard tourne.

De même, si je suis dans la rue face à un bâtiment :



Ceci n'est possible que si je suis loin du bâtiment, si j'en suis près, je devrai tourner la tête et c'est ceci que je verrai :



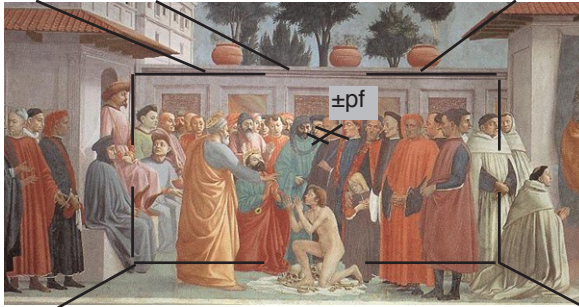
Notons que c'est exactement ce que “voit” un appareil photographique muni d'un objectif grand angle (28 mm) ou une caméra vidéo lorsqu'on lui fait faire un panoramique.

Cette perspective, développée vers 1400, sera abandonnée à la Renaissance, dès 1450. On la retrouve pourtant dans certains plafonds peints baroques (1650), puis chez Cézanne et Giacometti, qui voulaient dessiner ce qu'ils voyaient et non ce qu'ils pensaient. Si la Renaissance abandonne cette vision, c'est en effet bien à cause des idées qu'elle met en place, à cause de sa pensée : l'homme est fixe face au monde, qui se projète frontalement face à lui. Fixe, le regard ne tourne plus ; frontal, le monde regardé ne fuit plus. Fixité et frontalité permettent la maîtrise du monde ; mobile et fuyant, il se dérober. Ce sont des points sur lesquels nous reviendrons (cf : feuilles Renaissance)

cf. Maurice Merleau Ponty, L'Oeil et l'esprit.

Si le Nord flamand, ou gothique tardif, puise les origines de sa vision perspective chez Duccio, le Sud toscan va, dès 1400, retrouver la perspective de Giotto, ouvrant la Pré-Renaissance (1400-1450). La raison d'une telle redécouverte semble être les grandes commandes de décoration des murs d'églises à Florence. Les peintres d'alors, peignant sur bois, maîtrisaient mal la fresque, et ils allèrent étudier les techniques utilisées cent ans plus tôt par Giotto dans les fresques de la basilique St François à Assise. Parmi ces peintres, Masaccio (1401 - 1428).

Scène-boîte, reprise de Giotto :



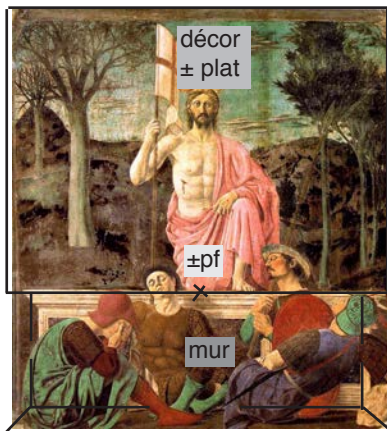
Masaccio, Le Prêche de St Pierre (±1420)

Masaccio reprend la perspective centrale de Giotto. Elle est également optique, non-mesurée et peu profonde, le fond de la boîte étant fermé par un mur qui bouche l'espace. A noter que derrière cet "écran", un paysage commence à s'ouvrir, mais il ne suit pas la perspective de la scène.

chperret@emaf.ch

On retrouve un même type d'espace, encore plus fermé, à tel point que le fond de la boîte est un décor, au début de l'oeuvre de Piero Della Francesca (1416 - 1492).

Scène-décor :



Francesca, La Résurrection (±1430)

Cette scène est si plate qu'on y voit presque une absence de perspective, Della Francesca retrouvant par ce paysage-décor la frontalité des icônes byzantines.

Pourtant il est le peintre qui entamera la grande révolution picturale de la Renaissance : dès 1435, il met au point la perspective géométrique centrale à point de fuite unique.

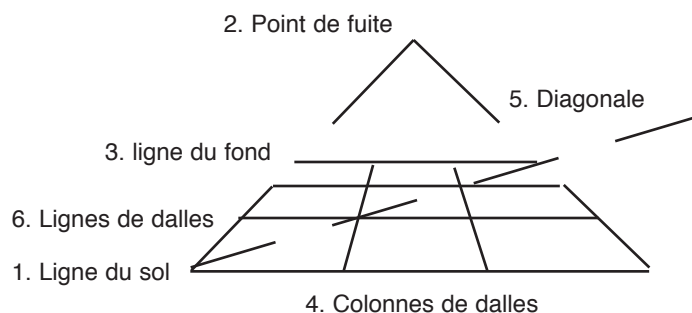
C'est une perspective géométrique calculée : elle n'est pas observée. C'est sa grande différence avec la perspective des flamands : Van Eyck est visuel, il regarde, Della Francesca est mental : il conçoit. Le clivage Nord - Sud est né : c'est le perceptuel contre le conceptuel.

Perspective centrale à un point de fuite (perspective de la Renaissance) :



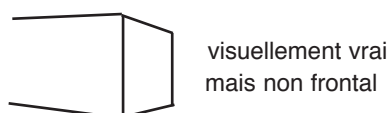
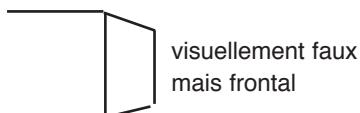
Francesca, La Flagellation (1435)

Une telle perspective se construit ainsi :



Francesca, La Cité idéale (±1450)

C'est une perspective idéale. Notons tout de suite qu'elle est visuellement fautive. En effet si je vois fuir un côté de bâtiment, le côté qui est face à moi fuit aussi. Pour qu'il soit horizontal, il faut que je sois face au bâtiment (et en ce cas je ne vois pas le côté fuyant). Cette "erreur" permet de conserver la frontalité des plans face au spectateur. (cf : feuilles Renaissance)



En conclusion : l'opposition Nord - Sud (gothique tardif - pré-renaissance)

Ou quand le Nord répond au Sud

chperret@emaf.ch

En 1450, le peintre flamand Roger Van der Weyden (1390 - 1464), formé comme maître du gothique tardif par Robert Campin, se rend en Toscane où il est confronté à l'espace pré-renaissant du peintre Fra Angelico (1400 - 1455). Face à sa perspective issue de Giotto, frontale calculée, froidement maîtrisée, simplifiant les objets par la géométrie, mentale et "inhumaine", bref, conceptuelle, Weyden répond par un remake, peint en Italie, affirmant un espace perspectif venant de Duccio, plus plongeant, avec des points de fuites multiples, éminamment visuelle et observée, plus chaude, "humaine", perceptible. C'est une vision subjective et expressive qui répond à une vision objective et distante.



Fra Angelico, La Mise au tombeau, 1430



Weyden, La Mise au tombeau, 1450

Pré-Renaissance

Frontal, horizontal
Perspective centrale à un point de fuite
Espace fermé par un plan
Objets simplifiés

Objectivité
Distance
Froideur

Un monde mental, conçu
Conceptuel
Intellectuel

La maîtrise du monde

Gothique tardif

Plongeant, relevé
Perspective oblique à multiples points de fuite
Espace ouvert à l'infini
Objets dans leur complexité

Subjectivité
Rapport au monde
Chaleur

Un monde visuel, perçu
Perceptuel
Expressif

L'expression du monde

Lorsqu'on dit que l'Italie invente la perspective, c'est faux : l'Italie invente une perspective, la perspective géométrique centrale à point de fuite unique. Lorsqu'on dit que la Pré-Renaissance invente la manière correcte de représenter le monde, c'est faux : la Pré-Renaissance invente une manière de regarder le monde : le calcul objectif et conceptuel. C'est-à-dire la manière de la rationalité scientifique. Pour un italien de la Pré-Renaissance "le beau est rationnel". Pas pour un flamand : pour lui, le beau est visuel. Il est l'entier de ce que le monde donne à voir, dans sa multiplicité infinie et dans sa diversité. Il ne saurait être simplifié, sa richesse étant dans sa complexité. L'important n'est pas de concevoir le monde, de le diriger, de le maîtriser ; il est de le percevoir, de l'écouter, avec toute sa sensibilité. C'est une différence de perspective.