

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PIETÀ DU PRADO D'ANTONELLO DA MESSINA (c.1430-1479) :
ANALYSE DU TRANSFERT CULTUREL À TRAVERS LA SINGULARITÉ
ARTISTIQUE DU MAÎTRE SICILIEN À SON RETOUR DE VENISE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

CHRISTOPHE BACZYK

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de recherche, Monsieur Itay Sapir, professeur en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, pour son soutien, ses conseils avisés et sa confiance tout au long de la réalisation de ce mémoire de maîtrise.

Je désire également remercier les professeurs du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, particulièrement Monsieur Dominic Hardy et à Mesdames Peggy Davis et Lynn Bannon, qui m'ont enseigné avec passion cette formidable discipline qu'est l'histoire de l'art.

Merci à mes ami(e)s et collègues de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université de Montréal pour nos échanges, parfois fructueux, qui ont contribué à faire avancer ce travail. Un grand merci à Nathalie et à Stéphanie pour le temps accordé à la relecture de mon travail et pour la pertinence de leurs commentaires et de leurs suggestions.

Je ne peux passer sous silence l'appui et les encouragements de ma conjointe, Nathalie, ainsi que ceux de ma mère et de ma sœur, qui m'ont accompagné dans toute cette aventure et sans lesquels ce projet n'aurait sans doute pas pu aboutir.

Pour terminer, je tiens à remercier le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada qui m'a offert une aide financière précieuse lors de la rédaction de ce mémoire de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
REPÈRES CHRONOLOGIQUES.....	xiv
RÉSUMÉ	xvi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LES CONTEXTES DE LA FORMATION ARTISTIQUE D'ANTONELLO	14
1.1. Naples, territoire convoité et capitale du royaume au XV ^e siècle.....	15
1.1.1. Contexte géopolitique et historique du royaume de Naples au cours du XV ^e siècle.....	16
1.1.1.1. Sous le règne des dynasties angevines.....	17
1.1.1.2. Sous le règne des dynasties aragonaises	18
1.1.2. Naples, capitale internationale	21
1.1.2.1. Développement urbain et population	21
1.1.2.2. Le centre maritime et son dynamisme économique.....	23
1.2. Multiculturalisme et éclectisme de la production artistique napolitaine.....	25
1.2.1. Naples, carrefour multiculturel	26
1.2.2. Les artistes et les productions picturales importées au royaume de Naples ..	29
1.2.2.1. Sous le règne des Anjou.....	30
1.2.2.2. Sous le règne des Aragon.....	32

1.2.3. La production artistique du royaume	37
1.2.3.1. En Sicile	37
1.2.3.2. À Naples	39
1.3. La formation artistique d'Antonello de Messine	42
1.3.1. Les premières années à Messine	42
1.3.2. L'apprentissage chez Niccolò Colantonio	43
1.3.3. Développement et analyse de la technique picturale d'Antonello	45
1.3.4. De l'apprentissage au voyage à Venise : les expérimentations picturales	50
 CHAPITRE II	
CONTACTS ET ÉCHANGES : LE VOYAGE À VENISE ET SES CONSÉQUENCES	57
2.1. Contacts et échanges en Europe au XV ^e siècle	58
2.1.1. La circulation des idées et des modèles	61
2.1.2. Les œuvres d'art publiques	64
2.1.3. Les collections d'œuvres d'art	65
2.1.4. La mobilité des artistes	66
2.2. Le Voyage d'Antonello à Venise	70
2.2.1. La peinture vénitienne dans la seconde moitié du XV ^e siècle	72
2.2.2. La peinture de Giovanni Bellini	75
2.2.3. Antonello et Giovanni : échanges et emprunts à Venise	79
2.3. Le retour à Messine et le début d'une nouvelle phase artistique	83
2.3.1. Les œuvres de la période post-vénitienne	84

CHAPITRE III

LA <i>PIETÀ</i> , SA PRODUCTION ET SA RÉCEPTION	88
3.1. La <i>Pietà</i> : histoire et analyse	89
3.1.1. Description de la <i>Pietà</i> d'Antonello	91
3.2. Iconographie et style de la <i>Pietà</i> : anachronisme de la représentation	93
3.2.1. La réutilisation du thème de la <i>pietà</i> et le concept de <i>substitution</i>	94
3.2.1.1. Les images vespérales dans les pays du Nord	95
3.2.1.2. L' <i>imago pietatis</i> dans les pays du Sud.....	97
3.2.1.3. Anachronisme et synchronie topographiques	100
3.2.2. Transfert culturel et singularité d'un style : la <i>performance</i> d'Antonello ..	102
3.2.2.1. Iconicité et narration	103
3.2.2.2. Ces détails qui font la différence	107
3.2.2.3. Appropriation et émulation : la manière d'Antonello.....	109
3.3. La commande de l'œuvre et sa réception : l' <i>occasion formelle</i>	114
3.3.1. La <i>devotio moderna</i>	115
3.3.2. L'image de dévotion privée	116
3.3.3. La <i>Pietà</i> d'Antonello et son modèle bourguignon.....	119
CONCLUSION	122
ANNEXE A : Figures	126
ANNEXE B : Le royaume de Naples au XVe siècle	178
ANNEXE C : Les possessions angevines au XVe siècle.....	179
ANNEXE D : Les possessions aragonaises au XVe siècle.....	180
BIBLIOGRAPHIE	181

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Antonello da Messina (c.1430-1479), <i>Pietà</i> ou <i>Le Christ mort soutenu par un ange</i> , 1477-78, huile sur panneau de bois, H 74 × L 51 cm, Museo del Prado, Madrid.....	126
2	Nicolas Froment, <i>Diptyque des Matheron</i> , Portraits de René d'Anjou et de Jeanne de Laval, c.1475, huile sur panneau de bois, H 18 x L 13 cm, Musée du Louvre, Paris.....	127
3	Juan de Juanes (c.1510-1579), <i>Retrato del monarca Alfonso V, rey de Aragón</i> , c.1557, huile sur panneau de bois, H 115 x L 91 cm, Museo de Zaragoza, Zaragoza.....	127
4	Attribué à Francesco Laurana (c.1435-1473) et Domenico Gagini (cité à partir de 1448-1492), buste de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, troisième quart du XV ^e siècle, marbre, Musée du Louvre, Paris.....	128
5	Attribué à Francesco Rosselli (1447- c.1513), <i>Tavola Strozzi</i> , c.1472, tempera sur panneaux de bois, H 82 x L 245 cm, Museo di San Martino, Naples.....	128
6	Pisanello (c.1395- c.1455), <i>Alfonso V of Aragon</i> , (1394-1458), Roi de Naples et de Sicile 1442, avers, c.1449, bronze, diam. 11 cm, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington, DC.....	129
7	Pierres funéraires en marbre à l'antique insérées dans la paroi du clocher de San Giovanni dei Pappacoda, 1415, Chapelle San Giovanni dei Pappacoda, Naples.....	129
8	<i>Monument funéraire de Ser Gianni Caracciolo</i> , avant 1432, église San Giovanni a Carbonara, Naples.....	130
9	Attribué à Barthélémy d'Eyck, <i>Chronique Cockerell</i> , c.1440, plume sur vélin, H 31,2 × L 20,2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.....	131
10	Guillem Sagrera (†1454), Arc de Triomphe de Castel Nuovo, 1452-1466, Castel Nuovo, Naples.....	132

- 11 Hans Memling (c.1430-1494), *Triptyque du Jugement dernier*, c.1467, huile sur panneau de bois, H 221 x L 161 cm (panneau central), H 223,5 x L 72,5 cm (chaque panneau latéral), Muzeum Narodowe, Gdansk.....133
- 12 Hans Memling (c.1430-1494), *Adoration de l'Enfant Jésus*, c.1470, huile sur panneau de bois, Museo Nacional del Prado, Madrid.....134
- 13 Hans Memling (c.1430-1494), *Vierge à l'Enfant entre deux anges musiciens*, c.1465-1470, huile sur panneau de bois, H 75,41 x L 52,23 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.....135
- 14 « Maître du Triomphe de la Mort », *Triomphe de la Mort*, c.1449, fresque, tempera et incrustations de métal sur enduit, H 600 x L 642 cm, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palerme.....136
- 15 Maestro di Antonio ed Onofrio Penna , *Histoire de la Passion*, 1410, Museo Civico di S. Maria della Consolazione, Cosenza.....137
- 16 Leonardo da Besozzo (†c.1481) et Perrinetto da Benevento, *Scènes de la vie de la Vierge*, c.1445, fresque, Chapelle Sergianni Caracciolo, San Giovanni a Carbonara, Naples.....137
- 17 Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460), *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail*, c.1445, technique mixte sur bois, H 151 x L 178 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples.....138
- 18 Rogier van der Weyden (1400-1464), *La Descente de Croix*, c.1435, huile sur panneau de bois, H 220 x L 262 cm, Museo del Prado, Madrid.....139
- 19 Barthélémy d'Eyck (†1469), *Triptyque de l'Annonciation*, 1444, huile sur panneaux de bois, H 155 x L 350 cm, Église de la Madeleine d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence.....140
- 20 Petrus Christus (c.1425- c.1475), *la Déploration sur Christ mort*, c.1450, huile sur panneau de bois, H 100,5 x L 192 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.....140
- 21 Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460), *Déposition*, c.1455, H 295 x 148,5 cm, médium mixte sur panneau de bois, Museo Museo Nazionale di Capodimonte, Naples.....141

- 22 Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460), *Saint-François remettant la règle à ses disciples*, c.1444-46, huile sur panneau de bois, H 176 × L 150 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples.....142
- 23 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Christ de pitié*, recto, c.1463, tempera grasse sur bois, H 15 × L 10,7 cm, Museo Regionale, Messina.....143
- 24 Antonello da Messina (c.1430-1479), *La Vierge et l'Enfant avec un franciscain en adoration*, verso, c.1463, tempera grasse sur bois, H 15 × L 10,7 cm, Museo Regionale, Messina.....143
- 25 Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460), *Saint-Vincent Ferrier avec des scènes de sa vie*, c.1455-1460, huile sur panneau de bois, H 190 x L 219 cm, église San Pietro Martire, Naples.....144
- 26 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Ecce Homo*, recto, c. 1463-1465, tempera grasse sur bois, H 19,5 × L 14,3 cm, Collection privée, New York.....145
- 27 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Saint-Jérôme Hermite*, verso, c.1463-1465, tempera grasse sur bois, H 19,5 × L 14,3 cm, Collection privée, New York.....145
- 28 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion*, c.1463-1465, tempera sur panneau de bois, H 39,4 × L 23,1 cm, Bruckenthal Museum, Sibiu.....146
- 29 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Portrait du marin inconnu*, c.1470, huile sur panneau de bois, H 30 × L 25 cm, Museo della Fondazione Mandralisca, Cefalù..... 147
- 30 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Portrait d'homme*, c.1470, tempera grasse sur panneau de bois, H 27 × L 20 cm, Pinacoteca Malaspina, Pavie..147
- 31 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Ecce Homo*, c.1470, huile sur panneau de bois, H 40 × L 33 cm, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Gênes.....148
- 32 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Ecce Homo*, c.1470, tempera et huile sur panneau de bois, H 42,5 × L 30,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....148

- 33 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Annonciation*, 1474, huile sur panneau de bois, H 180 × L 180 cm, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, Syracuse.....149
- 34 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Dix femmes drapées sur une place*, c.1478 (?), pinceau et encre brune, traits au stylet sur papier, H 21,2 x L 19,1 cm, Musée du Louvre, Paris.....150
- 35 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion* (détail1), c.1463-1465, tempera sur panneau de bois, H 39,4 x L 23,1 cm, Bruckenthal Museum, Sibiu.....150
- 36 Atelier d'Antonello da Messina, *Feuille de croquis et d'esquisses*, c.1480-1490, plume et encre brune sur papier, H 24,5 x L 12,3 cm, British Museum, Londres.....151
- 37 Atelier d'Antonello da Messina, *Feuille de croquis et d'esquisses* (détail1), c.1480-1490, plume et encre brune sur papier, British Museum, Londres...152
- 38 Petrus Christus (c.1425- c.1475), *Sainte Famille dans un intérieur domestique*, 1460-1467, huile sur panneau de bois, H 69,53 x L 50,96 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.....152
- 39 Petrus Christus (c.1425- c.1475), *L'Annonciation et la Nativité* (détail), c.1452, huile sur panneau de bois, Staatliche Museen, Berlin.....152
- 40 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Portrait de jeune homme*, c.1473-1474, huile sur panneau de bois, H 35,5 x L 25,5 cm National Gallery, Londres...153
- 41 Petrus Christus (c.1425- c.1475), *Portrait de jeune homme*, c.1465-1470, huile sur panneau de bois, H 43,82 x L 31,12 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.....153
- 42 *Marsias pendu à un arbre*, marbre, I^{er}- II^e siècle ap. J.-C., H 256 cm, Musée des Offices, Florence.....154
- 43 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion* (détail 2), c.1463-1465, tempera sur panneau de bois, H 39,4 x L 23,1 cm, Bruckenthal Museum, Sibiu.....154
- 44 Lluís Dalmau (†1461), *Vierge des conseillers*, 1443-45, tempera et huile sur panneau de bois, H 311 x L 311,5 cm, Musée national d'art de Catalogne, Barcelone.....155

- 45 Jan van Eyck (c.1395-1441), *Le retable de l'Agneau mystique*, 1432, huile sur panneaux de bois, H 350 x L 461 cm (volets ouverts), Cathédrales Saint-Bavon, Gand.....155
- 46 Antonello da Messina (c.1430-1479), *La Vierge à l'Enfant en trône, entre les saints Nicolas de Bari, Lucie, Ursule et Dominique* (fragments de la *Pala de San Cassiano*), 1475-1476, huile sur panneau de bois, H 115 x L 65 (panneau central), H 55,9 x L 35 cm (panneau latéral gauche), H 56,8 x L 35,6 cm (panneau latéral droit), Kunsthistorisches Museum, Vienne.....156
- 47 Andrea Mantegna (c.1431-1506), *Fresques de la chapelle Ovetari*, 1448, fresque, Padoue.....157
- 48 Jacopo Bellini (c.1400-1470), *Annonciation*, 1444, tempera sur panneau de bois, H 298 x L 196 cm, Chiesa Sant'Alessandro, Brescia.....157
- 49 Antonio Vivarini (c.1415- après 1476) et Giovanni d'Alemagna (?-1450), *Vierge trônant avec les quatre Pères de l'Église*, 1444, trois huiles sur toile, H 344 x L 203 cm (toile centrale), H 344 x L 137 cm (toiles latérales), Gallerie dell'Accademia, Venise.....158
- 50 Jacopo Bellini (c.1400-1470), *Vierge à l'Enfant*, c.1455, huile sur panneau de bois, transposée sur toile, H 98 x L 58 cm, Galleria Tadini, Lovere.....158
- 51 Gentile Bellini (c.1429-1507), *La Stigmatisation de Saint-François*, c.1464-1465, tempera sur toile, H 427 x L 218 cm, Basilique Saint-Marc, Venise.....159
- 52 Vittore Carpaccio (c.1460- c.1525), *Saint Georges* (à gauche de l'autel) et *Saint Tryphon* (à droite de l'autel), c.1500, huile sur toile, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venise.....159
- 53 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Le Christ au jardin des Oliviers*, c.1464-1465, tempera et huile sur panneau de bois, H 81 x L 127 cm, National Gallery, Londres.....160
- 54 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Crucifixion*, c.1464-1465, tempera sur panneau de bois, H 71 x L 63 cm, Musée du Louvre, Paris.....160
- 55 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Pietà*, c.1467, tempera sur panneau de bois, H 86 x L 107 cm, Pinacothèque de la Brera, Milan.....161

- 56 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Polyptique de Saint-Vincent-Ferrier*, c.1468, tempera sur panneau de bois, Santi Giovanni e Paolo, Venise.....161
- 57 Reproduction d'une gravure de Francesco Zanotto (1794-1863) datant du XIX^e siècle et représentant le tableau d'autel disparu, réalisé par Giovanni Bellini (c.1430-1516) vers 1470 à l'église Santi Giovanni e Paolo, Venise..162
- 58 Reproduction du montage photographique de l'œuvre (fig.57) dans son cadre architectural, issue de l'ouvrage de Peter Humfrey.....162
- 59 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Pietà*, c.1470, tempera sur panneau de bois, H 80,5 x L 120 cm, Pinacothèque communale, Rimini.....163
- 60 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion*, c.1473, tempera et huile sur panneau de bois, H 41,9 x L 25,4 cm, National Gallery, Londres.....164
- 61 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion*, 1475, huile sur panneau de bois, H 52,5 x L 42,5 cm, Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.....164
- 62 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, c.1475, huile sur panneau de bois, H 45,7 x L 36,2 cm, National Gallery, Londres.....165
- 63 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Couronnement de la Vierge*, c.1475, tempera et huile sur panneau de bois, H 260 x L 240 cm, Pesaro, Museo Civico ; *Pietà*, c. 1475, tempera et huile sur bois, H 107 x L 84 cm, Pinacothèque du Vatican. Reconstitution du retable entier à l'occasion de l'exposition *La Pala ricostruita*, 1989.....165
- 64 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Ecce Homo*, 1475, huile sur panneau de bois, H 43 x L 32,4 cm, Galleria di Collegio Alberoni, Plaisance.....166
- 65 Antonello da Messina (c.1430-1479), *La Vierge de l'Annonciation*, c.1476-1477, huile sur panneau de bois, H 42,5 x L 32,8 cm, Alte Pinakothek Munich.....166
- 66 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Le Christ mort soutenu par trois anges* appelé aussi *Pietà*, c.1476-1477, huile sur panneau de bois, H 115 x 85,5 cm, Museo Correr Venise.....167
- 67 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Le Christ à la colonne*, c.1478, huile sur panneau de bois, H 29,8 x L 21 cm, Musée du Louvre, Paris.....168

- 68 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Portrait de jeune homme*, 1478, huile sur panneau de bois, H 20,4 x L 14,5 cm, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin.....168
- 69 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Saint-Sébastien*, 1478-1479, huile sur panneau de bois transférée sur toile, H 171 x L 85 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.....169
- 70 Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Pietà*, 1499, marbre, H 174 cm x Larg. à la base 195 cm, Basilique Saint-Pierre, Vatican.....170
- 71 Nino Pisano (c.1300- c.1368) , Monument funèbre de l'archevêque Scarlatti, c.1362, Museo dell'Opera del Duomo, Pise.....170
- 72 Icône byzantine, c.1300, pierres multicolores, or et argent sur panneau de bois, H 23 × L 28 cm, Basilique Sainte-Croix-de-Jérusalem, Rome.....171
- 73 Israel van Meckenem (c.1450-c.1517), *Imago pietatis*, c. 1490, gravure, H 16,8 x L 11, 2 cm, Staatliche Museen, Berlin.....171
- 74 Diptyque du Maître de Bohême, Panneau de gauche : *Vierge à l'Enfant*, Panneau de droite : *Imago pietatis* aux bras repliés horizontalement, sur fond d'or, c.1360, H 25 x L 18,5cm pour chaque panneau, Musée Kunsthalle, Karlsruhe.....172
- 75 Tommaso da Modena (1326-1379), *Diptyque*, c.1355, tempera sur bois, H 103 x L 52 cm, Château Karlstein, République Tchèque.....172
- 76 Paolo Veneziano (c.1300- c.1360), *Pala Feriale*, 1345, tempera sur bois, deux panneaux, H 59 x L 325 cm chq., Museo Marciano, Venise.....173
- 77 Plut. XXXV.3, f 183v, (Émilie, 1293-1300), enluminure, Bibliothèque Medicis Laurenziana, Florence.....173
- 78 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail).....174
- 79 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail).....174
- 80 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail).....175

- 81 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail).....175
- 82 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail).....175
- 83 Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail).....175
- 84 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Pietà*, c.1475, tempera et huile sur panneau de bois, H 106 x L 84 cm, Pinacoteca, Vatican.....176
- 85 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par deux anges*, c.1475, huile sur panneau de bois, H 96,4 x L 71,8 cm, National Gallery, Londres.....176
- 86 Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Lamentation sur le corps du Christ*, c.1475, plume et encre brune, H 13 x L 18,4 cm, Musée du Louvre, Paris.....177
- 87 Jean Malouel (c. 1365-1415), *Grande Pietà ronde*, c.1383, peinture sur bois, Diam 64,5 cm, Musée du Louvre, Paris.....177

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

- c.1430 : Naissance d'Antonio di Giovanni de Antonio, dit « Antonello da Messina », à Messine, en Sicile. La Sicile est alors sous le contrôle du roi Alphonse I^{er} d'Aragon depuis 1416.
- 1435 : René I^{er} d'Anjou est nommé roi de Naples. C'est sa femme Isabelle I^{er} de Lorraine qui dirige le royaume, car René d'Anjou est maintenu prisonnier en Lorraine (France) depuis 1431. Le roi Alphonse V d'Aragon, dit « Alphonse le Magnanime », revendique le trône de Naples.
- 1438 : Libéré de captivité, René I^{er} d'Anjou rejoint Naples.
- c.1440 : Début probable de la formation artistique d'Antonello chez un des maîtres de la tradition picturale catalane établi à Messine.
- 1442 : René I^{er} d'Anjou est chassé du trône. Alphonse V d'Aragon, devient roi du royaume de Naples et de Sicile et prend le nom d'Alphonse I^{er} de Naples.
- c.1447 - c.1453 : Période de l'apprentissage d'Antonello à Naples, chez le maître napolitain Niccolò Colantonio.
- c.1456-1457 : Antonello possède un atelier à Messine, en Sicile.
- 1458 : Mort d'Alphonse I^{er} de Naples, son fils Ferdinand d'Aragon lui succède, sous le nom de Ferdinand I^{er} de Naples, appelé également « Ferrante I^{er} d'Aragon ».
- 1460 : Antonello rentre à Messine d'un voyage effectué en Calabre.
- c.1465-1474 : À travers ses premières expérimentations stylistiques et iconographiques, Antonello développe son langage pictural.

- c.1467-1468 : Giovanni Bellini réalise la *Pietà* de Brera et le retable de la *scuola* Saint-Vincent-Ferrier.
- fin 1474 : Antonello se rend à Venise. Au cours de ce voyage, il effectue un rapide aller-retour à Milan.
- c.1475 : Giovanni Bellini exécute le retable de Pesaro et la *pala* pour la *scuola* Santa Caterina da Siena dans l'église Santi Giovanni e Paolo, à Venise.
- 1475 : Antonello peint à Venise le *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, la *Pala de San Cassiano* et de nombreux portraits dont le *Condotierre*.
- fin 1476 : Antonello rentre à Messine.
- 1476-1477 : Antonello peint la *Vierge de l'Annonciation* de l'Alte Pinakothek de Munich et *Le Christ mort soutenu par trois anges*, appelé aussi la *Pietà* du musée Correr, situé à Venise.
- 1477-1478 : Antonello peint *Le Christ mort soutenu par un ange*, appelée aussi la *Pietà* du Prado.
- 1478 : Antonello produit *Le Christ à la colonne* du Musée du Louvres et le *Portrait de jeune homme*.
- 1478-1479 : Antonello réalise le triptyque de Saint-Roch, dont il ne reste aujourd'hui que le panneau du *Saint Sébastien*.
- 1479 : Antonello meurt le 14 février à Messine, en Sicile.

RÉSUMÉ

À partir d'une analyse approfondie menée sur la *Pietà* (c.1477-1478) d'Antonello da Messina (c.1430-1479), ce mémoire de recherche s'intéresse aux transferts culturels et à leurs impacts dans la peinture de l'artiste sicilien. Plus largement, cette recherche souligne l'apport important de courants artistiques internationaux dans le développement de la peinture italienne de la Renaissance au Quattrocento. Notre étude débute au tournant du XV^e siècle, lors des conflits qui voient s'affronter les familles d'Anjou et d'Aragon pour la conquête du royaume de Naples. Ces dynasties qui se succèdent à la tête du royaume apportent des cultures différentes et favorisent l'apparition d'un milieu artistique international dans les territoires qu'elles contrôlent. C'est ainsi que l'apprentissage et les jeunes années de peintre d'Antonello passées au royaume de Naples sont marqués par un multiculturalisme artistique empreint d'un art flamand très présent. Tout au long de sa carrière et de ses voyages, Antonello développe un style pictural particulier qui emprunte à la peinture italienne et à la peinture flamande leurs traditions iconographiques et formelles tout en les modifiant selon ses propres intérêts. Cette synthèse qui caractérise l'œuvre d'Antonello lui assurera une grande notoriété et marquera la peinture de la Renaissance. Peu étudiée, la *Pietà* choisie nous paraît non seulement révélatrice du caractère multiculturel de la peinture d'Antonello, mais également représentative d'un métissage culturel national et international très présent à l'époque.

Mots clés : ANTONELLO DA MESSINA, PEINTURE, PIETÀ, ROYAUME DE NAPLES, RENAISSANCE, ITALIE, FLANDRE, TRANSFERT CULTUREL

INTRODUCTION

Vers le milieu du XV^e siècle, la production artistique flamande qui circule dans le sud de la péninsule italienne participe à l'élaboration d'un langage pictural qui marquera l'art italien. Forte de ce brassage international, Naples, la capitale du royaume éponyme, devient un carrefour culturel important et le lieu de diffusion de la peinture flamande dans cette région méditerranéenne¹. Particulièrement appréciées, les œuvres de Jan van Eyck (c.1395-1441), de Rogier van der Weyden (1400-1464) et de Petrus Christus (1410-1475) sont très présentes au royaume de Naples². C'est dans ce milieu artistique international particulièrement empreint d'art flamand qu'Antonello da Messina (c.1430-1479), originaire de Sicile, développe sa carrière.

Dès les premières années d'apprentissage chez son maître – le peintre de cour d'origine napolitaine Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460) – Antonello est mis en contact avec des œuvres provenant majoritairement, mais pas exclusivement, des territoires flamands ou réalisées dans un style imitant celui de l'école flamande. C'est au cours de ces années d'initiation qu'il développe un style caractéristique « à la flamande », synonyme d'une parfaite maîtrise de la technique de la peinture à l'huile, mais aussi d'une recherche poussée du détail et de la profondeur des paysages, d'un naturalisme « scientifique » et d'une forte expressivité et apparence pieuse des figures. Comme Van Eyck, Antonello superpose des glacis translucides à l'huile sur des masses de couleurs afin d'accentuer les effets de lumière dans ses représentations. La notoriété qu'il en acquiert lui attire de nombreux contrats à travers l'Italie.

Antonello voyage à plusieurs reprises en Italie. Ces voyages offrent à notre

¹ Liana Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres dans la peinture du XVe siècle*, Milan, Jaca Book, 1984 [1983], p.24.

² Brigitte De Patoul et Roger Van Schoute (sous la dir.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, Belgique, La Renaissance du livre, Coll. « Références », 2000 [1998], p. 607-608.

artiste autant d'occasions de contact et d'échanges avec d'autres cultures. Vers 1474-1476, le voyage qu'il effectue à Venise marquera définitivement sa peinture et, par ricochet, la peinture vénitienne. La relation supposée, car non prouvée, avec le peintre vénitien Giovanni Bellini (c.1430-1516) n'y serait sans doute pas étrangère. À son retour de Venise, en 1476 et peu de temps avant sa mort, Antonello entame la dernière phase de sa carrière. Il exécute vers 1477-1478, parmi quelques-uns de ces derniers chefs-d'œuvre³, une huile sur panneaux de petites dimensions (74 x 51 cm), intitulée *Pietà*⁴ (fig. 1). Conservée au musée du Prado à Madrid en Espagne⁵, cette *Pietà* est au centre de notre travail. Par une analyse détaillée de cette œuvre, notre étude cherche à mieux en comprendre les traits caractéristiques et à mesurer l'importance et la nature des transferts culturels dont elle peut témoigner. Plus largement, notre étude cherche à mesurer l'impact des transferts culturels dans la peinture italienne à cette époque.

Avant tout, il nous paraît important de préciser les expressions « singularité artistique » et « transfert culturel » telles que nous les entendons dans cette étude. La singularité artistique est pour nous synonyme de style artistique, de manière qui caractérise, détermine ou singularise le travail d'un artiste et qui lui est propre. Nous employons l'expression « transfert culturel » pour désigner des interactions culturelles plutôt que celle « d'influence⁶ ». En effet, le terme « influence » peut porter à confusion et suscite des débats chez les historiens de l'art depuis la seconde

³ Des œuvres majeures de l'artiste comme *La Vierge de l'Annonciation* (vers 1476-1477), *Le Christ à la Colonne* (vers 1478) et le *Saint Sébastien* (vers 1479) peuvent être associées à cette période.

⁴ Aussi nommée *Le Christ mort soutenu par un ange* et que nous appellerons aussi parfois, par commodité et pour éviter de la confondre avec d'autres *pietà*, la *Pietà* du Prado.

⁵ En avril 2014, nous avons pu voir l'œuvre au musée du Prado, à Madrid, en Espagne. Cette rencontre avec l'œuvre nous a permis d'observer au plus près le travail de l'artiste.

⁶ Mot originaire du vocabulaire astrologique. Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), la première définition de ce mot est donnée vers 1240 et qualifie une « sorte d'écoulement, de flux censé provenir des astres et agir sur les hommes et les choses ». *La devine influence* (Épître Saint Jérôme, 1552). En d'autres termes, cette notion instaurait le rapport de cause à effet. Cf. David Young Kim, *The traveling artist in the Italian Renaissance : geography, mobility, and style*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 26.

moitié du XX^e siècle⁷. Ainsi pour Erwin Panofsky, le mot « influence » peut être utilisé pour faire référence à des échanges entre artistes ou entre traditions artistiques, à des relations entre l'Antiquité et le XV^e siècle, ou encore au dialogue entre écrivains et artistes. Cependant, Panofsky ne fait pas de liens entre le mot « influence » et l'impact que pourraient avoir les voyages d'un artiste sur son style⁸. Pour Michael Baxandall⁹, ce mot est confus et mélange le rôle de chacun des partis dans la relation que sous-entend le terme. En effet, le mot préétablit un rapport unidirectionnel de cause à effet et anticipe une conclusion¹⁰. Quand parfois nous utilisons le terme « influence », c'est selon la même définition qu'en donnent Stephen J. Campbell et Stephen J. Milner¹¹, c'est-à-dire comme « *[cultural] translation* » – signifiant à la fois transfert et traduction culturels – définissant une série de relations à travers une variété de pratiques culturelles.

L'histoire de l'art actuelle tend à écarter le terme « influence » de son discours et préfère employer le terme « intertextualité¹² » issu de la littérature comparée pour qualifier des rapports entre des œuvres. Or, bien qu'elle porte au discours, la peinture – discipline qui nous intéresse ici – est, par rigueur terminologique, un art pictural et

⁷ David Young Kim, *op.cit.*, p. 25-26.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Coll. « Collections : Rayon art », 1991, p. 106-111. David Young Kim, *ibidem.*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1108-109.

¹¹ Stephen J. Campbell et Stephen J. Milner Holmes, « Art, Identity, and Cultural Translation in Renaissance Italy », in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian renaissance city*, (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 7-8.

¹² Le terme « intertextualité » établit initialement une relation qui se fait entre des textes. Le mot « texte » en linguistique définit à la fois un texte oral, écrit, littéraire ou non littéraire. De nos jours, le terme « intertextualité » renvoie à une définition élargie du rapport des textes entre eux. Ainsi, selon Roland Barthes tout est texte, car le concept de « texte » ne peut être restreint à l'écrit et à la littérature. Pour parler des relations entre les arts verbaux (texte, discours, littérature, etc.) et non verbaux (peinture sculpture, musique, etc.), Anne Claire Gignoux utilise le terme « intersémiotique » qui qualifie des relations explicites ou implicites entre des œuvres appartenant à différents systèmes sémiotiques. Elle emprunte ce terme au linguiste et sémioticien Roman Jakobson qui le définit comme « l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'un système non linguistique ». Toutefois, Gignoux précise que l'intersémiotique, bien que de nature différente, doit être reliée à l'intertextualité et en constitue une branche, car souvent l'œuvre non verbale est verbalisée. Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, Coll. « Thèmes & études Initiation à... », 2005, p. 7-9, 97-100, 105.

non verbal. La peinture n'est pas un texte et ne relève pas de la linguistique, elle ne dit pas, mais exprime quelque chose qui est d'ordre affectif¹³. Chercheuse en littérature, Anne Claire Gignoux s'interroge d'ailleurs sur l'utilisation du mot « texte » pour parler de la peinture « [...] n'y a-t-il pas là un abus de langage, une métaphorisation un peu gênante pour la théorisation ?¹⁴ ». À ce propos, Itay Sapir constate que lorsque les textes parlent des images, ils en atténuent la portée¹⁵. L'auteur ajoute, que toute image peinte garde toujours en elle une part de mystère et que toute tentative de discours pour élucider cette part de mystère risque de supprimer la « magie de l'image¹⁶ ». Selon Georges Didi-Huberman, il ne faut pas s'en remettre uniquement aux textes, à la transmission de savoirs – visibles, lisibles, invisibles – pour comprendre « l'efficacité » des images, car cette « efficacité » se situe toujours dans la confusion « de savoir transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés¹⁷ ». En outre, au contraire de l'expression « transfert culturel » ou « *cultural translation* », le terme « intertextualité » semble s'éloigner des paradigmes locaux et spécifiques d'identités historiques centrés sur un lieu, une langue, ou sur des institutions politiques et des règles sociales qui concernent la société italienne du XV^e siècle et qui nous intéressent¹⁸.

Par « transfert culturel », nous entendons – selon la définition donnée par l'historien de la culture Michel Espagne – que « tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant

¹³ Anne Claire Gignoux, *op.cit.*, p. 98-99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵ Itay Sapir, « Images d'après textes, textes sur images : Histoires de Caravage », in Joana Barreto *et al.* (dir.), *Visible et lisible : confrontations et articulations du texte et de l'image*, Actes du colloque tenu à Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, 29 et 30 juin 2006, Paris, Nouveau monde éditions, 2007, p. 322.

¹⁶ *Ibid.*, p. 324.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1990, p. 26.

¹⁸ Stephen J. Campbell et Stephen J. Milner Holmes, *op.cit.*, p. 8.

compte des vecteurs historiques du passage¹⁹ ». Transférer, c'est métamorphoser. C'est la réinterprétation des objets culturels qui prime sur leur circulation²⁰. La notion de transfert culturel est intéressante pour notre recherche, car elle introduit l'idée d'une mobilité, d'un déplacement organisé à l'origine d'un contact ou d'un échange. Ainsi, les historiens de l'art Till-Holger Borchert²¹ et David Young Kim²² signalent que la mobilité des artistes est un des facteurs importants qui participe aux changements stylistiques de leur art. Cette approche nous permet de traiter des voyages d'Antonello de manière pertinente en reliant ses expériences de voyages à la définition de son style. L'utilisation de l'expression « transfert culturel » implique également une terminologie relative qui introduit des notions d'appropriation, d'imitation, d'émulation, d'échanges, de copies et de plagiat qui seront abordées dans notre travail.

Seuls quelques articles ont été consacrés exclusivement ou en grande partie à la *Pietà*. La plupart d'entre eux ont salué cette nouvelle découverte et son ajout au catalogue du peintre sicilien. L'article de Xavier de Salas²³, le premier à traiter de l'œuvre, discute du bon état de conservation de celle-ci et de son iconographie. Il tente également de la situer dans la production de l'artiste et la relie à la période du voyage à Venise. Publié à la même période, l'article de Rodolfo Pallucchini²⁴ reprend les principaux éléments déjà étudiés par De Salas. Il faut attendre 1980 pour voir

¹⁹ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1/2013, p. 2. En ligne. <<http://rsl.revues.org/219>>. Consulté le 09 mai 2015.

²⁰ *Ibid.*, p. 2.

²¹ Till-Holger Borchert, « La mobilité des artistes. Aspects du transfert culturel à la veille des Temps modernes », Till-Holger Borchert (dir.), *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530* (catalogue d'exposition), Gand, Ludion, 2002, p. 33-45.

²² David Young Kim, *op.cit.*, p. 24.

²³ Xavier de Salas, « Un tableau d'Antonello de Messine au Musée du Prado », *Gazette des beaux-arts*, 6 Pér. 70, 1967, p. 125-138.

²⁴ Rodolfo Pallucchini, « Due nuovi Antonello », *Arte Veneta*, Issue 21, 1967, p. 263-266.

l'article de Giovanni Previtali²⁵ traiter à nouveau de cette œuvre de manière détaillée pour conclure qu'Antonello n'est pas le seul auteur de ce panneau et que son fils Jacobello l'a aidé. Enfin, en 2006, un article de Hans Belting²⁶, qui s'intéresse à une *Annonciation* d'Antonello traite accessoirement de la *Pietà* du Prado pour discuter des techniques narratives innovantes d'Antonello.

La majorité des ouvrages et des articles scientifiques traitant d'Antonello abordent sous différents angles les transferts culturels liées à sa carrière. Ainsi, les monographies de Fiorella Sricchia Santoro²⁷, de Gioacchino Barbera²⁸ et de Mauro Lucco²⁹ dressent le bilan des recherches récentes effectuées sur la biographie et les productions de l'artiste. À propos de sa production tardive dans laquelle se situe la *Pietà*, Barbera précise qu'à partir des années 1470-1474, la peinture d'Antonello prend un visage novateur grâce à un double contact de nouveaux courants flamands et italiens. C'est alors qu'Antonello opère la synthèse entre la lumière et l'espace et parvient à l'équilibre parfait entre le réalisme de ses représentations et la recherche d'une beauté idéalisée, entre l'art nordique et l'art italien³⁰. Lucco remarque qu'à son retour de Venise, Antonello fait preuve d'une sensibilité nouvelle, d'un pathétisme accentué qui se manifeste après le mois de septembre 1476 et que l'on peut constater dans la *Pietà*³¹. L'auteur mentionne que la position de trois quarts du Christ martyrisé est innovante. Il ajoute que le thème du *Christ mort* est souvent rencontré dans la

²⁵ Giovanni Previtali, «Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello : 2. Il Cristo deposto del Museo del Prado», *Prospettiva*, no 21, 1980, p. 45-57.

²⁶ Hans Belting, « The Invisible Icon and the Icon of the Invisible: Antonello and New Paradigms in Renaissance Painting », in *Watching Art: Writings in Honor of James Beck - Studi di Storia dell'arte in onore di James Beck*, Lynn Catterson et Mark Zucker (ed.), Perugia, Todi, 2006, p. 73-83.

²⁷ Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book, 1986, 204 p.

²⁸ Gioacchino Barbera, *Antonello de Messine*, Paris, Gallimard, Coll. « Les maîtres de l'art », 1998, 155 p.

²⁹ Mauro Lucco, *Antonello de Messine*, Paris, Hazan, 2011, 319 p.

³⁰ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 25.

³¹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 218.

peinture vénitienne et qu'il est très répandu dans la peinture du Nord³².

La présence importante de la peinture flamande en Italie méridionale est relevée par André Chastel qui affirme que la région de la Campanie est une pépinière de peintres « semi-flamands³³ ». Chastel qualifie Antonello comme l'un des grands eyckiens du XV^e siècle et le compte paradoxalement aussi parmi les émules de Piero della Francesca³⁴. Raimond van Marle³⁵ mentionne la présence de la culture artistique espagnole sous le règne des Aragon. Brigitte De Patoul et Roger Van Schoute³⁶ effectuent l'analyse du caractère flamand de la peinture d'Antonello. L'examen scientifique des tableaux d'Antonello démontre une technique picturale similaire à celle de Jan van Eyck³⁷. La technique picturale nordique est évoquée dans l'ouvrage d'Erwin Panofsky *Les peintres primitifs flamands*³⁸ où il étudie quelques peintres considérés comme les plus représentatifs de l'école flamande et néerlandaise du XV^e siècle, – dont Jan van Eyck et Rogier van der Weyden. L'auteur traite aussi de la relation particulière que la Flandre et les Pays-Bas entretiennent avec l'Italie et évoque les contacts culturels et artistiques qui témoignent de transferts culturels entre ces pays.

Le rôle déterminant des voyages d'Antonello est relevé par Daniel Arasse et Liana Castelfranchi Vegas³⁹. Arasse précise que les voyages des artistes italiens à la Renaissance sont de formidables occasions d'échanges culturels⁴⁰. Ils permettent la

³² *Ibid.*, p. 218.

³³ André Chastel, *Renaissance Italienne 1460-1500*, Paris, Gallimard, Coll. « L'univers des formes », 1999 [1965], p. 157.

³⁴ *Ibid.*, p. 158.

³⁵ Raimond van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, The Hague, Nijhoff, 1923-1938, v. 8. *Gentile, Pisanello and late Gothic painting in Central and Southern Italy*, p. 468.

³⁶ Brigitte De Patoul et Roger Van Schoute (sous la dir.), *op.cit.*, 656 p.

³⁷ Joanne Wright, « Antonello da Messina : the origins of his style and technique », *Art History*, Volume 3, Issue 1, March 1980, p. 45.

³⁸ Erwin Panofsky, *Les primitifs flamands*, Coll. « Collection 35/37 », Paris, F. Hazan, 1992 [1953], 806 p.

³⁹ Liana Castelfranchi Vegas, *op.cit.*, 321 p.

⁴⁰ Daniel Arasse, *L'homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Coll. « Bibliothèque Des Arts », Hazan, Paris, 2008 [1978], p. 140.

circulation des hommes, des idées et des formes. L'auteur ajoute que le voyage effectué par Antonello à Venise vers 1475-1476 aurait marqué définitivement sa peinture. Il précise que cet événement est l'un des événements majeurs de l'histoire picturale du Quattrocento⁴¹. Ce voyage aurait joué un rôle déterminant dans la définition de l'école vénitienne, dont Giovanni Bellini aurait profité. Peter Humfrey⁴² et John Steer⁴³ confirment ce rôle primordial qu'a joué Antonello. Chastel qualifie ce voyage de « péripétie capitale⁴⁴ » pour l'école vénitienne. D'après Barbera, la *Pietà* exécutée par Antonello serait fortement teintée de l'art de Giovanni Bellini⁴⁵. L'œuvre d'Antonello dégagerait une émotion intense, auquel l'artiste ne semblait pas sensible avant son voyage à Venise et que Barbera attribue au fruit de la rencontre avec Bellini⁴⁶. Par ailleurs, cette *Pietà* par sa composition monumentale serait une réponse directe à la grandeur formelle et à l'intensité pathétique de la *Pietà* peinte par Bellini dans le retable de Pesaro⁴⁷.

Il est important de signaler qu'une grande partie des documents originaux – les sources primaires – concernant Antonello ou sa peinture ont disparu lors d'un important séisme survenu à Messine, en 1908⁴⁸, ce qui explique peut-être le manque de documentation complète et récente sur la *Pietà*. Seules quarante-quatre retranscriptions de quelques documents originaux retrouvées après la catastrophe ont pu être exploitées et fournissent encore aujourd'hui les bases de la majorité des

⁴¹ *Ibid.*, p. 140.

⁴² Peter Humfrey, *La peinture de la Renaissance à Venise*, Paris, A. Biro Paris, 1996, p. 71.

⁴³ John Steer, *La peinture vénitienne*, Thames and Hudson, Paris, 1990, p. 51.

⁴⁴ André Chastel, *op.cit.*, 1999 [1965], p.752.

⁴⁵ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p.30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸ Le 28 décembre 1908, un séisme de très forte magnitude détruisit l'ensemble de la région du détroit de Messine. Le raz de marée qui suivit le séisme rasa une grande partie de la ville de Messine, dont 90% du patrimoine bâti et la majeure partie des archives de l'Archivio Provinciale di Stato d'où provenaient les informations découvertes sur Antonello da Messina. Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 9.

hypothèses émises sur la vie et la carrière artistique d'Antonello da Messina⁴⁹. Ce manque de sources primaires accroît les difficultés rencontrées dans notre recherche d'informations au sujet de la *Pietà* dont il est question ici. Les recherches entreprises à ce jour portent plutôt sur la chronologie du parcours artistique du peintre qu'elles tentent de reconstituer. Les recherches confirment qu'Antonello maîtrise parfaitement la manière flamande et qu'il la combine avec la peinture italienne. Les chercheurs relèvent l'importance des voyages entrepris par l'artiste, surtout le voyage à Venise de 1474-1476⁵⁰. Ils les considèrent comme des moments déterminants d'échanges culturels et artistiques qui marquent non seulement la peinture d'Antonello, mais tout l'art italien du Quattrocento.

Malgré ces recherches entreprises, force est de constater qu'aucun auteur n'a accordé un intérêt particulier à la *Pietà* depuis les premiers articles parus lors de sa découverte. Pourtant, l'œuvre appartient aux quelques dernières œuvres majeures réalisées par l'artiste à l'apogée de sa carrière et peu de temps avant sa mort. Nous pensons donc qu'une réévaluation de cette *Pietà* s'avère nécessaire, car nous croyons que celle-ci reflète particulièrement un multiculturalisme pictural singulier – si souvent attribué à Antonello – qui témoigne des goûts d'une époque. C'est pourquoi, en portant notre attention sur cette *Pietà* exécutée vers 1477-1478, nous tenterons d'établir sous quelles formes le caractère pictural multiculturel peut être constaté chez Antonello à son retour de Venise. Plus largement et au-delà du caractère singulier de cette *Pietà*, nous démontrerons que celle-ci représente un métissage culturel national et international alors en vogue à l'époque au royaume de Naples et en Italie – afin de délimiter notre champ d'étude, nous nous concentrerons principalement sur l'Italie, même si nous savons que ce métissage culturel n'est pas exclusif à l'Italie à cette époque. Ainsi, cette enquête soulignera l'apport important de courants artistiques internationaux dans le développement de la peinture italienne de la Renaissance.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 153.

Nous étudierons la manière dont Antonello da Messina assimile un langage pictural d'origine flamande et italienne dans sa *Pietà*. De quelles écoles picturales proviennent les éléments formels, iconographiques et stylistiques empruntés par l'artiste ? Au contact de ce multiculturalisme artistique, Antonello donne-t-il naissance à quelque chose de nouveau dans sa peinture et dans quelle mesure ? Comment ces deux écoles cohabitent-elles dans la *Pietà* ? Cette cohabitation correspond-elle à des goûts, à des modes ou à des codes particuliers en place à l'époque ?

Pour répondre à nos questions, nous utiliserons les approches théoriques développées par les auteurs Alexander Nagel et Christopher Wood qui nous permettront de questionner l'œuvre dans son rapport au temps. Leurs concepts de *substitution* de l'œuvre et de *performance* artistique seront utilisés afin de retracer l'origine et le développement des motifs et des formes et leurs appropriations par les artistes de la Renaissance. L'iconologie panofskienne et ses variantes critiques renouvelées – telles l'iconographie analytique de Daniel Arasse et celle de Georges Didi-Huberman – seront employées pour démontrer la singularité de l'œuvre et, par conséquent, pour caractériser le style pictural d'Antonello. Nous verrons comment la *Pietà* peut être définie selon quelques-uns de leurs concepts. Nous utiliserons les concepts développés par Arasse⁵¹ concernant le détail qualifié alternativement de *particolare* et de *dettaglio* et ceux de *détail* et de *pan* tel qu'ils sont forgés par Didi-Huberman⁵². Les travaux de Hans Belting et de Sixten Ringbom nous seront utiles pour préciser le statut de l'image de culte dans la société du Moyen Âge et de la Renaissance ainsi que pour retracer le développement de l'iconographie de la *pietà* et ses modifications depuis son origine. Nous étudierons également l'œuvre en

⁵¹ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Coll. « Idées et recherche », Paris, Flammarion, 1992, 460 p.

⁵² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1990, 332 p.

considérant un concept clé développé par Otto Pächt⁵³, pour lequel les choix formels opérés par l'artiste peuvent être en grande partie déduits de l'*occasion formelle* qui est à l'origine d'une œuvre. Ce concept nous permettra d'analyser la *Pietà* en tant que résultat de circonstances liées à sa fonction – circonstances qui ont, pour beaucoup, prévalu à sa réalisation.

Notre corpus principal sera constitué d'œuvres picturales (dessins, portraits, œuvres cultuelles, œuvres destinées à la dévotion privée) exécutées par Antonello da Messina. Nous accorderons une attention particulière à la *Pietà*. Nous regarderons également les productions picturales et sculpturales de la même période et réalisées par d'autres artistes contemporains, originaires d'Italie, de Flandre et d'Espagne. Ces œuvres étaient pour la plupart d'entre elles visibles en Italie durant la période qui nous intéresse. Nos sources textuelles seront multidisciplinaires (histoire de l'art, histoire, histoire culturelle, histoire sociale) et constituées de la littérature scientifique issue de monographies, d'articles, d'études, de documents légaux, d'inventaires et de documents d'époque en lien avec notre sujet. Le corpus et les sources documentaires seront étudiés conjointement et en complémentarité. Notre enquête est une étude de cas. Par conséquent, nous privilégierons une méthode d'enquête qualitative. Notre méthode de recherche est interdisciplinaire. Elle confrontera diverses sources textuelles pour obtenir des résultats originaux. Grâce à un examen attentif de ces sources et par une observation minutieuse, nous analyserons notre corpus afin d'y déceler d'éventuelles traces de transferts culturels.

Notre travail comprend trois chapitres développés selon trois axes principaux.

⁵³ Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, Coll. « Littérature artistique », 1994, 167 p.

Le premier axe porte sur les contextes de la formation artistique d'Antonello. Le second s'intéresse aux contacts et aux échanges culturels et artistiques, en portant une attention particulière au voyage du maître sicilien à Venise et aux conséquences de ce périple sur la production de notre artiste. Enfin, le dernier axe oriente notre recherche sur la *Pietà*, sa production et sa réception.

Notre recherche débute quelques années avant la seconde moitié du XV^e siècle. Dans le premier chapitre, nous explicitons la situation géopolitique du royaume de Naples à cette période. Cette contextualisation historique permet de comprendre comment ce territoire, au centre de nombreux conflits provoqués par deux familles (Anjou et Aragon), a pu devenir le terrain propice au développement d'un milieu artistique international permettant à de nombreux styles artistiques d'entrer en contact. L'art flamand très présent y côtoie l'art espagnol, français et italien. C'est dans ce milieu particulièrement fécond qu'Antonello entame sa jeune carrière d'artiste.

Le second chapitre s'intéresse aux contacts, aux échanges artistiques et à la manière dont ils se produisent surtout à travers la mobilité des artistes. Nous déterminons et analysons les voyages d'Antonello. Nous sommes particulièrement attentifs au voyage que notre artiste effectue à Venise avant de réaliser la *Pietà* qui nous intéresse. L'étude des activités du peintre à son retour à Messine – période qui correspond à la dernière phase artistique d'Antonello et qui précède de quelques années sa mort – permet de mesurer l'impact de ce dernier voyage à Venise et des expérimentations picturales développées tout au long de sa carrière. Nous étudions pour cela les productions tardives de notre artiste.

Le troisième et dernier chapitre se concentre sur la *Pietà*. Nous nous intéressons aux caractéristiques de l'œuvre. Nous abordons l'œuvre dans son rapport au temps. Grâce à celui-ci, nous pouvons identifier l'origine de l'iconographie de la *pietà* à travers ses nombreuses répliques et confirmer que l'œuvre conserve le pouvoir

et la fonction d'un original lointain qu'elle réactualise et auquel elle est liée. Le rapport au temps permet également d'envisager le style artistique comme une performance artistique qui singularise le travail de l'artiste en faisant de son œuvre un événement ponctuel, unique, non duplicable. Enfin, nous vérifions si la *Pietà* d'Antonello est le témoignage de son temps. Au terme de cette analyse, nous pouvons valider que sa réalisation est le résultat d'une commande précise établie selon des circonstances particulières.

CHAPITRE I

LES CONTEXTES DE LA FORMATION ARTISTIQUE D'ANTONELLO

Ce premier chapitre est consacré à la description des contextes particuliers et favorables à la formation artistique d'Antonello da Messina au cours du XV^e siècle à Naples. Plus précisément, l'analyse de ces contextes permettra d'identifier et de comprendre les circonstances et les événements pertinents qui ont probablement été déterminants dans le cheminement artistique et le développement du langage pictural d'Antonello.

Dans un premier temps, nous analyserons les contextes géopolitique et historique durant les règnes des dynasties angevines et aragonaises au XV^e siècle. L'étude de ces contextes révélera – à travers les nombreuses luttes que se livrent les dynasties pour obtenir le pouvoir – la complexité des relations politiques internationales, de leurs enjeux et de leurs conséquences sur le royaume, sur le territoire et sur son identité. Nous aborderons le statut de Naples en tant que capitale internationale. Nous verrons comment le développement urbain, la population cosmopolite, le rôle essentiel du trafic maritime et de son économie sont autant d'éléments qui participent à la définition du statut de capitale de la cité, carrefour d'échanges et de circulation de toutes sortes de biens, y compris des œuvres d'art.

Ensuite, nous préciserons le rôle de Naples en tant que carrefour culturel et artistique important au XV^e siècle. Nous verrons comment les souverains cherchent à légitimer leur pouvoir en s'entourant d'intellectuels et d'artistes. Nous nous intéresserons aux productions artistiques importées par les deux dynasties. Nous verrons également quelle est la production dite « locale », réalisée sur le territoire de Naples et de Sicile, terre natale d'Antonello de Messine. L'étude de ces productions, principalement picturales, dressera un portrait des œuvres qu'Antonello aurait pu voir

et des artistes qu'il aurait pu connaître durant sa jeune carrière.

Enfin, nous aborderons la formation artistique d'Antonello à Messine, en Sicile, puis chez le peintre napolitain Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460) à Naples. Nous examinerons également la technique picturale d'Antonello. À travers l'examen de quelques productions picturales, nous tenterons de définir des éléments caractéristiques de son développement artistique jusqu'à son départ pour Venise en 1474.

1.1. Naples, territoire convoité et capitale du royaume au XV^e siècle

Le royaume de Naples (voir Annexe A), aussi appelé par son nom italien le *Regno*, est considéré comme probablement le plus puissant parmi tous les États du XV^e siècle en Italie⁵⁴. Territoire convoité par sa situation géographique et son dynamisme économique, il a également influencé la politique de la péninsule italienne et de toute la Méditerranée au cours de ce siècle. C'est pourquoi nous pensons que l'étude de certaines données en lien avec le territoire apporte des éléments importants à considérer pour tenter de mieux comprendre la peinture d'Antonello.

L'histoire du royaume est ponctuée par d'incessantes guerres de succession pour l'appropriation du pouvoir politique et territorial. Tout au long du XV^e siècle, ces conflits opposent principalement les membres des familles d'Anjou et d'Aragon⁵⁵.

⁵⁴ Jerry H. Bentley, *Politics and culture in Renaissance Naples*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1987, p. 6.

⁵⁵ Les deux familles ne ménagent pas leurs efforts et multiplient les alliances et les intrigues avec diverses parties pour arriver à leurs fins. Bien qu'ennemies farouches, ces familles sont alliées depuis plusieurs générations. En effet, des mariages entre les membres des deux dynasties sont organisés depuis la moitié du XIV^e siècle. Le premier de ces mariages fut celui de Pierre IV d'Aragon (1319-

La superficie du *Regno* représente un très vaste territoire. Il est contrôlé par un gouvernement unique sous le règne d'Alphonse I^{er} roi d'Aragon et de Sicile. Au début du XV^e siècle, le royaume de Sicile péninsulaire plus communément appelé « royaume de Naples » s'étend de la région des Abruzzes au nord, jusqu'à la côte sud de la péninsule italienne et correspond à ce que l'on nomme aujourd'hui l'Italie méridionale⁵⁶. Le terme italien de *Mezzogiorno*, déjà employé au XV^e siècle, désigne l'ensemble des territoires insulaires et péninsulaires du sud de l'Italie⁵⁷. Selon les pouvoirs politiques et les périodes qui se succèdent, le royaume comprend également la Sicile insulaire et la Sardaigne. Naples est la capitale du royaume depuis que le roi angevin Charles II d'Anjou, chassé de Sicile insulaire en 1282, s'est installé dans cette ville⁵⁸.

1.1.1. Contexte géopolitique et historique du royaume de Naples au cours du XV^e siècle

Le contexte géopolitique durant le XV^e siècle en Italie méridionale est complexe. Aussi, afin d'essayer d'offrir une analyse claire et pertinente à notre propos, nous étudierons à la fois la géopolitique externe et interne du *Regno*⁵⁹.

Nous porterons notre attention sur une période qui s'étend approximativement depuis le règne de Jeanne II d'Anjou jusqu'au règne de Ferdinand I^{er} d'Aragon, soit sur une période qui débute autour de 1414 et qui s'achève peu de temps avant la fin du XV^e siècle. Cette période, qui déborde des dates de naissance et de mort d'Antonello (c.1430-1479), nous semble appropriée pour saisir toute l'ampleur, les

1387) qui épousa en 1449 Éléonore de Sicile, petite-fille de Charles II d'Anjou (1285-1309), roi de Naples.

⁵⁶ Jean Favier, *Le roi René*, Paris, Fayard, 2008, p. 15.

⁵⁷ Jerry H. Bentley, *op.cit.*, p. 6.

⁵⁸ Jean Favier, *op.cit.*, p. 20.

⁵⁹ Nous définissons ces deux termes comme le fait Béatrice Giblin. Selon cette géopoliticienne française, la géopolitique externe traite des conflits entre différents États, alors que la géopolitique interne s'intéresse aux rivalités politiques au sein d'un même État. Voir Béatrice Giblin, « Géopolitique interne et analyse électorale », *Hérodote*, 3/ 2012, n° 146-147, p. 71.

origines et les impacts des différents événements politiques sur le territoire du royaume et sur son identité.

1.1.1.1. Sous le règne des dynasties angevines

Fruit d'une conquête armée, Naples demeure française sous le contrôle de la dynastie angevine de 1260 à 1442. La dynastie angevine est puissante grâce à ses nombreuses alliances avec les plus grandes familles royales européennes (voir Annexe B). À partir de 1414, le règne de Jeanne II de Naples (1373-1435) est marqué par de nombreux conflits avec la noblesse napolitaine⁶⁰. Il en résulte un certain chaos à travers toute la péninsule méridionale⁶¹.

À la mort de Jeanne II, en 1435, René d'Anjou et Alphonse V, qui est alors roi d'Aragon et de Sicile insulaire depuis 1416, revendiquent le trône napolitain. Toutefois, c'est René I^{er} d'Anjou (fig. 2) (1409-1480), déjà duc de Bar, de Lorraine, d'Anjou et comte de Provence, qui hérite du trône et devient roi de Naples de 1435 à 1442⁶². Pourtant, depuis 1431, René est prisonnier en Lorraine de Philippe III, dit « Philippe le Bon », duc de Bourgogne. En l'absence de René, c'est sa femme Isabelle I^{er} de Lorraine (1400-1453), nommée lieutenant-général, qui dirige le royaume⁶³. Sachant le roi René détenu loin du royaume, Alphonse tente à plusieurs reprises de prendre possession de Naples. En août 1435, les Génois, alliés de René d'Anjou et hostiles aux Aragonais, anéantissent la flotte d'Alphonse au large de Gaète, non loin de la capitale du royaume. Alphonse et son frère sont faits prisonniers⁶⁴. En 1436, Alphonse V est de retour. Il occupe la ville de Gaète, non loin de Naples. Libéré du duc de Bourgogne en 1437, René ne rejoint Naples qu'à partir

⁶⁰ Jean Favier, *op.cit.*, p. 48.

⁶¹ Jerry H. Bentley, *op.cit.*, p. 9.

⁶² Jean Favier, *op.cit.*, p. 51.

⁶³ Alain Girardot, « René d'Anjou : une vie », in *Le roi René dans tous ses États : [1409-1480]*, Jean-Michel Matz et Élisabeth Verry (dir.), Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2009, p. 28.

⁶⁴ Jerry H. Bentley, *op.cit.*, p. 12.

du mois de juin 1438⁶⁵. En juin 1437, Alphonse V occupe le Castel Nuovo et le Castel dell'Ovo, les deux forteresses situées près des murs d'enceinte de la ville qui contrôlent l'accès maritime⁶⁶. Les deux souverains se livrent à une lutte incessante et de plus en plus acharnée jusqu'en juin 1442.

1.1.1.2. Sous le règne des dynasties aragonaises

En juin 1442, après avoir assiégé Naples et chassé René d'Anjou, Alphonse V conquiert le *Regno*. Le royaume passe alors aux mains de la couronne d'Espagne représentée par les familles aragonaises (voir Annexe C). Cette dynastie règne déjà sur la Sicile insulaire depuis 1282. Le roi Alphonse V d'Aragon dit « Alphonse le Magnanime » (1394-1458) (fig. 3), qualificatif qui lui est attribué en raison de son soutien aux arts et aux lettres⁶⁷, conquiert le royaume de Naples sous le nom d'Alphonse I^{er}. Il rallie la Sicile insulaire, sur laquelle il règne depuis 1416⁶⁸ et la Sicile péninsulaire (autre nom du territoire péninsulaire attribué au royaume de Naples) et donne naissance au royaume des Deux-Siciles (insulaire et péninsulaire). Il est ainsi roi d'Aragon, de Valence, de Catalogne, de Sardaigne, de Majorque, de Sicile (insulaire) puis des Deux-Siciles⁶⁹. À son arrivée, il engage des réformes qui modernisent les structures gouvernementales⁷⁰. Afin de ramener l'ordre dans le royaume, il cherche à établir des accords avec les barons napolitains en rétablissant leurs droits et leurs propriétés. En quelques mois, le roi et les barons napolitains arrivent à des compromis sur la distribution du pouvoir qui permettent d'assurer une stabilité politique au royaume durant tout le règne d'Alphonse I^{er}⁷¹.

⁶⁵ Alain Girardot, *op.cit.* p. 28, 30.

⁶⁶ Jean Favier, *op.cit.*, p. 73.

⁶⁷ Cordelia Warr, Janis Elliott, « Introduction: Reassessing Naples 1266–1713 », *Art History*, Volume 31, Issue 4, 2008, p. 425.

⁶⁸ Jerry H. Bentley, *op.cit.*, p. 9.

⁶⁹ Jean Delumeau, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, Coll. « Collection U. Série Histoire moderne », 1991, p. 37.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁷¹ Jerry H. Bentley, *op.cit.*, p. 14.

L'affirmation de la nouvelle dynastie aragonaise au pouvoir du royaume de Naples est tributaire de sa reconnaissance par les autres États italiens. Alphonse entame alors des voyages diplomatiques en Italie. Il visite d'abord l'État voisin, celui de la papauté. La papauté entretient des relations tendues avec le *Regno*⁷². Le traité de Terracina signé en 1443 normalise les relations des deux États, chacun reconnaissant les statuts et droits de l'autre. Le roi accepte aussi d'aider la papauté à chasser le *condottiere* Francesco Sforza de la marche d'Ancône, province des États pontificaux située le long de l'Adriatique⁷³. Cette action accroît l'influence d'Alphonse dans la péninsule italienne et rétablit l'autorité du pape dans la province des Marches.

La chute de Constantinople (1453) encourage le pape Nicolas V (1447-1455), successeur d'Eugène IV, à pacifier l'Italie et à tenter d'unir les forces des États italiens contre la menace turque. Les traités de la paix de Lodi (1454) et de la Ligue italienne (1455) mettent fin aux affrontements entre les États. Profitant de ces traités signés, Alphonse renforce ses liens diplomatiques avec le duché de Milan en évitant toutefois de reconnaître tout accord concernant les Génois, ennemis de longue date des Aragon. Le pape Calixte III (1455-1456), successeur de Nicolas V, n'entretient pas de bonnes relations avec Alphonse. Chacun menace l'autre de le destituer de son titre. Mais le pape bénéficie d'un avantage, il a le pouvoir de réfuter la succession de Ferdinand au trône de Naples en 1457.

À la mort d'Alphonse I^{er} en 1458, le pape refuse d'investir Ferdinand d'Aragon et encourage les prétendants au trône napolitain à se manifester. La mort du roi entraîne le partage du royaume de Naples. La couronne d'Aragon et le royaume de

⁷² En effet, depuis plusieurs années déjà, la papauté veut faire reconnaître ses droits sur l'Italie méridionale et sur la Sicile. La bulle papale de Martin V (1417-1431) en 1419 définissait le royaume de Naples comme « fief perpétuel » du Saint-Siège. De plus, le pape Eugène IV (1431-1447) supporte les Angevins et a reconnu René d'Anjou comme le meilleur prétendant au trône de Naples au détriment d'Alphonse. C'est pourquoi, en 1439, Alphonse use de son influence sur le concile de Bâle (1431-1449) pour tenter de faire déposer Eugène IV et d'élire l'antipape Félix V (1439-1449). Voir Jean Favier, *op.cit.*, p. 52.

⁷³ Jerry H. Bentley, *op.cit.*, p. 16.

Sicile passent à son frère Jean II d'Aragon (1398-1479). Le royaume de Naples passe à son fils bâtard Ferdinand (fig. 4) (1423-1494), qui devient Ferdinand I^{er} de Naples, également appelé « Ferrante I^{er} d'Aragon », roi de la Sicile péninsulaire et roi de Naples (1458-1494)⁷⁴.

La mort d'Alphonse oblige Ferdinand à démontrer rapidement ses habiletés et ses compétences à gouverner le royaume fortement instable. La succession ne se fait pas sans problèmes. Toutefois, le pape Pie II (1458-1464), nouvellement élu, reconnaît Ferdinand comme successeur et héritier du Trône⁷⁵. En 1459, Jean d'Anjou, fils de René d'Anjou, à la tête d'une flotte et supporté par les barons, tente de prendre d'assaut le royaume de Naples⁷⁶. En 1460, Ferdinand fait appel à ses alliés le pape Pie II et Francesco Sforza pour contrer les Français et mettre un terme à la rébellion des barons. En 1462, les forces du roi et celles de ses alliés défont les Français lors de la bataille de Troia, dans la province de Foggia⁷⁷. Cette victoire met fin également à la rébellion des barons. Jean d'Anjou continue néanmoins d'exercer une pression militaire jusqu'en juillet 1465, date de la bataille navale d'Ischia (fig. 5) qui se joue au nord du golfe de Naples, où la flotte du prétendant français subit une sévère défaite face aux navires de Ferdinand aidés de ceux de son oncle le roi Jean II d'Aragon⁷⁸.

En 1464, le pape Paul II (1454-1471) succède à Pie II⁷⁹. Encore une fois, les relations sont tendues entre le nouveau pape et Ferdinand. Ferdinand refuse de verser au pape le tribut annuel traditionnellement payé par le roi de Naples, comme le faisaient les Angevins. En 1478, Florence, sous la conduite de Laurent de Médicis, entre en guerre contre le pape. Le fils aîné de Ferdinand, Alphonse, duc de Calabre et futur roi Alphonse II, conduit l'armée du royaume jusqu'en Toscane pour aider le

⁷⁴ Cordelia Warr, Janis Elliott, *loc.cit.*, p. 428.

⁷⁵ Jerry H. Bentley, *op.cit.*, p. 24.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

pape. Le jeune duc de Calabre va jusqu'à menacer Florence en 1479, forçant Laurent de Médicis à se rendre à Naples pour négocier une paix avec Ferdinand. En 1480, l'amiral turc Ahmed Pacha à la tête d'une flotte de 140 navires accoste à Otrante dans la province des Pouilles dans l'espoir d'étendre le pouvoir turc en Italie. L'armée du duc Alphonse de retour de Toscane assiège les Turcs dans la ville d'Otrante⁸⁰. En septembre 1481, les Aragonais reprennent possession de la ville. Moins d'un an plus tard, le pape signe une alliance avec Venise pour attaquer Naples, Florence, Milan et Ferrare. La paix de Bagnolo (1484) met un terme à ces conflits⁸¹.

Tout au long de son règne et au contraire de son père, Ferdinand ne revendique pas une politique d'expansion territoriale et ne souhaite pas étendre son influence sur les autres États italiens. Il développe plutôt sa politique intérieure et prend soin de ses relations diplomatiques avec les pays étrangers. En janvier 1494, Ferdinand I^{er} meurt et laisse le royaume à son héritier, le duc Alphonse de Calabre.

1.1.2. Naples, capitale internationale

Les relations politiques, les alliances avec les grandes cours européennes et les échanges commerciaux dans toute la Méditerranée donnent à Naples un statut de capitale internationale à plus d'un titre. L'urbanisation de la ville, sa population cosmopolite et le dynamisme de son économie participent eux aussi à la définition de ce statut de la métropole et de son rôle de carrefour d'échange.

1.1.2.1. Développement urbain et population

Durant le XV^e siècle, la surface de la ville s'étend pour répondre à un accroissement de la population et à de nouvelles ambitions politiques de la part des souverains successifs. La ville est divisée en trois zones. Sa construction et son développement nécessitent l'expansion de son tracé. Dans la ville antique et au Sud,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

vers la mer, la violence, l'insalubrité et la pauvreté touchent une population citadine accablée par les pénuries et les guerres incessantes⁸². En contrebas, le quartier du port est l'endroit où convergent les activités d'affaires. Dans ce secteur se succèdent quais, marchés et marchandises au milieu desquels sont installés les ateliers des artisans. À l'écart de ce quartier populaire s'établissent les communautés étrangères qui dominent le commerce et permettent aux produits napolitains d'être acheminés à travers toute la Méditerranée. Enfin, plus à l'ouest, vers la mer, la ville neuve abrite un quartier dont le développement urbain bénéficie d'une organisation spacieuse et rationnelle à l'inverse des autres parties de la ville plus chaotiques⁸³. Ce quartier est construit le long de la côte⁸⁴. C'est là que se trouvent le centre administratif du *Regno* et la résidence des classes émergentes et de la famille royale. Cette partie de la ville est aménagée de rues larges bordées de grandes demeures, des palais et des édifices du gouvernement. Au centre trône la forteresse royale, symbole de la capitale et du pouvoir : le Castel Nuovo⁸⁵. À l'arrivée d'Alphonse I^{er}, Naples a beaucoup souffert. Les conflits ont laissé des traces. La ville neuve, y compris le Castel Nuovo, est dévastée. Le nouveau roi entreprend alors de vastes opérations de restauration et de construction pour redonner à la cité le prestige d'une capitale⁸⁶.

Chaque zone de la ville est occupée par une classe sociale distincte à laquelle correspond souvent un secteur d'activités professionnelles. Chaque secteur ou presque est représenté par une communauté culturelle différente. Les Amalfitains constituent la plus ancienne et la plus nombreuse des communautés présentes au royaume. Suivent les Catalans qui importent et vendent des produits de Toscane et de Florence, de Grèce et de Calabre. D'autres communautés moins nombreuses, mais

⁸² Amadeo Feniello, « Naples dans l'aventure italienne », in *Le roi René dans tous ses États : [1409-1480]*, Jean-Michel Matz et Elisabeth Verry (dir.), Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2009, p. 104.

⁸³ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁶ Jean Delumeau, *op.cit.*, p. 37.

plus prestigieuses – car plus puissantes – viennent de Gênes et de Florence. Parmi ces dernières, on trouve principalement des marchands-banquiers. Si les Génois s'adonnent plutôt au commerce terrestre et maritime, les Florentins occupent des rôles de financiers importants au sein du royaume. On dénombre aussi des Catalans, des Pisans, des Siennois, des Lucquois, des Lombards, des Flamands et des Français⁸⁷. En 1469, Ferdinand I^{er} réorganise la politique de la cité en développant et en accordant de nombreux privilèges aux citoyens napolitains, tels des exemptions de taxes, l'accès aux tribunaux municipaux et la possibilité d'acheter des denrées à prix fixe⁸⁸. Ces privilèges attirent beaucoup de nouveaux résidents qui rejoignent la capitale et participent ainsi au développement urbain et culturel⁸⁹. Au tournant du XVI^e siècle, la population de Naples est estimée à 150 000 habitants, alors que celle de Gênes est de 62 000 et que Florence ne possède qu'environ 50 000 habitants⁹⁰.

1.1.2.2. Le centre maritime et son dynamisme économique

La capitale du royaume est l'un des grands centres d'échange de l'époque⁹¹. L'activité du port de Naples est intense grâce à de riches marchands qui dominent les activités commerciales maritimes à travers la Méditerranée. Durant le XV^e siècle, l'activité maritime dans la Méditerranée joue un rôle important en connectant différents mondes et différentes cités. Elle offre ainsi aux civilisations non seulement la possibilité de s'étendre, mais aussi de se développer économiquement, techniquement, démographiquement et culturellement⁹². Le cabotage (navigation marchande à faible distance des côtes) laisse place à un trafic maritime à longue

⁸⁷ Amadeo Feniello, *op.cit.*, p. 113.

⁸⁸ Giulio Sodano, « Governing the city », *A companion to early modern Naples*, Tommaso Astarita (dir.), Leiden, Brill, Coll. « Brill's Companions to European History », vol.2, 2013, p. 126.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁰ Jean Delumeau, *op.cit.*, p. 33, 36, 38, 39.

⁹¹ Giulio Sodano, *op.cit.*, p. 105.

⁹² Luigi De Rosa, « Mediterranean ports and trade in the XVth and XVIth centuries », *The journal of European economic history*, Vol. 36, 2/3, 2007, p. 351.

distance qui permet de commercer plus facilement avec des destinations lointaines⁹³. La position géographique du royaume de Naples – au centre de la Méditerranée – attire les marchands de tous les horizons⁹⁴. En effet, le port de Naples est situé au carrefour des routes maritimes entre les ports de Gênes, de Marseille, de Barcelone et de Valence. Durant le XV^e siècle, Naples entretient aussi des relations commerciales avec d'autres territoires, tels le Levant et l'*Ultramar*, l'outremer⁹⁵.

L'expansion de l'empire aragonais durant le XV^e siècle a pour conséquence de renforcer sa présence en Méditerranée. Cette dominance maritime de la couronne d'Aragon serait une véritable thalassocratie aragonaise sévissant dans toute la Méditerranée depuis la conquête du royaume de Naples⁹⁶. Alphonse I^{er} envoie régulièrement des navires en Flandre, territoire sous le contrôle de son parent et ami le duc de Bourgogne, Philippe III⁹⁷. En 1468, des accords commerciaux signés avec le roi Edward IV permettent à Ferdinand I^{er} d'envoyer des navires en Grande-Bretagne⁹⁸.

Ferdinand I^{er} souhaite stimuler davantage le commerce et l'industrie⁹⁹. Sa politique économique autorise le libre-échange et permet d'accueillir de nouveaux

⁹³ Jean Carpentier et François Lebrun, *Histoire de la Méditerranée*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 193.

⁹⁴ Céline Dauverd, « Mediterranean symbiotic empire: The genoese trade diaspora of spanish Naples, 1460-1640 », thèse de doctorat. En ligne, Los Angeles (CA), University of California, 2007, p.119. <<http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/304878118/fulltextPDF/523BDE1EA687410EPQ/1?accountid=14719>>. Consulté le 09 février 2015.

⁹⁵ Jacqueline Guiral, « Les relations du littoral valencien avec la Méditerranée et l'Atlantique au XVe siècle », *Anuario de Estudios Medievales*, Volume 14, Barcelona, Instituto de Historia Medieval de España, 1984, p. 518.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 522.

⁹⁷ Constantin Marinesco, « Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458) », *Revue Historique*, T. 221, Fasc. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 35.

⁹⁸ David Abulafia, « Ferrante of Naples », *History Today*, vol. 45, (Février 1995), Issue 2, p. 23. En ligne. <<http://web.a.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=981405d6-235f-475b-ae27-249ce649586d%40sessionmgr111&vid=3&hid=109>>. Consulté le 10 février 2015.

⁹⁹ Benedetto Croce, *History of the kingdom of Naples*, Chicago, University of Chicago Press, Coll. « Classic European historians », 1970 [1925], p. 80.

marchands étrangers à Naples. Une majorité des ressources naturelles produites dans le royaume transitent par le port de Naples¹⁰⁰. On échange une grande variété de produits, tels des tissus, des métaux, des denrées, des épices, du cuir, des armes et aussi des esclaves¹⁰¹. Les navires catalans, génois, vénitiens et français arrivent et partent de l'Est vers la Grèce et l'Empire byzantin, chargeant et déchargeant à Naples toutes sortes de marchandises¹⁰². Le transport des œuvres d'art s'effectue aussi par voie maritime, pas uniquement, mais en grande partie¹⁰³. Sous le règne des Aragonais, des navires proviennent régulièrement de Flandre en passant par l'Espagne et amènent des objets de luxe, de l'argenterie et des œuvres picturales¹⁰⁴. Le roi importe également une grande quantité de tapisseries des maîtres flamands¹⁰⁵. À la même période, des pierres taillées arrivent d'Espagne pour la restauration de Castel Nuovo¹⁰⁶.

1.2. Multiculturalisme et éclectisme de la production artistique napolitaine

Au XV^e siècle, la ville de Naples est l'un des plus influents centres artistiques et culturels de la Méditerranée¹⁰⁷. Ce phénomène est le résultat des différentes

¹⁰⁰ Céline Dauverd précise que la région des Abruzzes est réputée pour sa laine et son safran ; les Pouilles pour le grain et l'huile ; la Calabre pour sa soie et son vin ; et la Campanie et Naples pour leurs tissus et leurs vêtements. Céline Dauverd, *op.cit.*, p. 122.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰² Luigi De Rosa, *loc.cit.*, p. 360.

¹⁰³ Liana Castelfranchi, « La circulation de l'art dans la Méditerranée du XV^e siècle », in *L'art de la Méditerranée : Renaissances en Orient et en Occident, 1250-1490*, Tania Velmans, E. Carbonnel et Roberto Cassanelli (dir.), trad. par Fabienne Andréa-Costa et Evelyne Martin-Hernandez, Rodez-Rouergue-Arles, Actes sud, 2003, p. 182.

¹⁰⁴ Gennaro Toscano, « Naples et la cour de Bourgogne à l'époque des rois d'Aragon (1442-1494) », in Werner Paravicini et al. (dir.), *La cour de Bourgogne et l'Europe : le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Actes du colloque internationale tenu à Paris, 9, 10 et 11 octobre 2007, Ostfildern, J Thorbecke, 2013, p. 573.

¹⁰⁵ Constantin Marinesco, *loc.cit.*, p. 37.

¹⁰⁶ Roxane Chilà, « Castelnuovo, forteresse et résidence d'Alphonse le Magnanime à Naples (1442-1458) », *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial (II), 2013, p. 438.

¹⁰⁷ Aislinn Loconte, « The north looks south: Giorgio Vasari and early modern visual culture in the Kingdom of Naples », *Art History*, vol. 31, Issue 4, September 2008, p.438.

périodes de transitions successives du pouvoir durant le XV^e siècle entre les familles angevines et aragonaises¹⁰⁸. En effet, les régimes politiques différents qui se sont succédé dans l'histoire de Naples ont permis aux artistes locaux d'être en contact avec de nombreux styles artistiques issus de vastes zones géographiques internationales¹⁰⁹. Les artistes et plus particulièrement les peintres, sont très présents dans l'entourage du souverain. Les rois s'entourent également d'intellectuels dont les écrits louent la gloire des souverains pour lesquels ils travaillent.

1.2.1. Naples, carrefour multiculturel

En tant que centre artistique important, Naples attire à la fois des artistes et des architectes locaux – issus du royaume – et d'origine étrangère dont les œuvres participent au caractère international et multiculturel de la cité¹¹⁰. Durant les règnes de René d'Anjou (1435/8-1441) et d'Alphonse I^{er} (1442-1458) les commandes d'œuvres d'art se multiplient. Tous les pouvoirs utilisent l'art à des fins de propagande, afin de forger et de promouvoir l'identité de la cour napolitaine sur la scène internationale¹¹¹. Cette politique culturelle délibérée découle d'une volonté de concurrencer les cours des autres États d'Italie et d'Europe¹¹².

Deux cultures principales se rencontrent à Naples au cours du XV^e siècle. Sous les Angevins, la culture chevaleresque domine, alors que sous les Aragonais c'est la culture humaniste qui s'impose. En effet, sous leurs règnes, les Angevins introduisent majoritairement à Naples une culture de cour française¹¹³. En outre, René I^{er} d'Anjou, par ses titres et les alliances qu'il entretient avec différents royaumes

¹⁰⁸ Nicolas Bock, « Patronage, standards and transfert culturel : Naples between art history and social science theory », *Art History*, vol. 31, Issue 4, September 2008, p. 574.

¹⁰⁹ Aislinn Loconte, *op.cit.*, p. 445. Il est d'ailleurs assez curieux de constater que dans ce cas, l'instabilité politique participe, voire même favorise un développement de l'art.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 438.

¹¹¹ Cordelia Warr, Janis Elliott, *loc.cit.*, p. 428.

¹¹² Andreas Beyer, « Éclectisme des princes et des commanditaires. Naples et le Nord », in *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530* (catalogue d'exposition), Till-Holger Borchert (dir.), Gand, Ludion, 2002, p. 122.

¹¹³ Cordelia Warr, Janis Elliott, *loc.cit.*, p. 424.

européens, ajoute à cette culture d'origine française une culture provençale, bourguignonne et flamande¹¹⁴. Alphonse I^{er} conserve l'influence bourguignonne, privilégie la culture flamande et introduit la culture valencienne et catalane à Naples, entraînant une forte hispanisation culturelle de la cité¹¹⁵. Ferdinand I^{er}, à son tour, va perpétuer cet héritage bourguignon et flamand, mais délaissera progressivement la culture espagnole amenée par son père au profit d'une culture locale napolitaine, italienne et plus particulièrement toscane qui se manifestera à travers les arts¹¹⁶.

Les rois René et Alphonse disposent d'une importante bibliothèque à Castel Nuovo et d'un scriptorium¹¹⁷, symboles de leur pouvoir et de leur culture. Amateur d'art éclairé et écrivain et poète à ses heures, René d'Anjou est également féru de peinture et de littérature chevaleresque¹¹⁸. Entouré d'écrivains et de copistes, le roi suit personnellement les enlumineurs qui illustrent les livres écrits de sa main ou copiés pour lui¹¹⁹.

De son côté, Alphonse I^{er} revendique un statut de prince humaniste, lecteur de textes classiques¹²⁰. Le roi fait appel à des copistes et des enlumineurs espagnols, tel Alfonso de Cordova, ou napolitains, tels Cola Rapicano et Matteo Felice pour réaliser divers traités et livres d'heures¹²¹. L'humanisme se développe fortement sous les

¹¹⁴ Selon Françoise Robin, les Angevins, rois de Sicile péninsulaire depuis plusieurs siècles, semblent faire office de véritables porte-parole de la culture italienne auprès de leurs frères ou de leurs cousins de France. Voir Françoise Robin, *La cour d'Anjou-Provence : la vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985, p. 34.

¹¹⁵ Nicolas Bock, *loc.cit.*, p. 585.

¹¹⁶ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 577.

¹¹⁷ Gennaro Toscano précise que le *scriptorium*, salle dédiée aux travaux d'écriture, est le lieu d'activité des enlumineurs au Castel Nuovo de Naples sous le règne des Aragonais. Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 577.

¹¹⁸ Liana Castelfranchi, 2003, *op.cit.*, p. 123.

¹¹⁹ Rosanna De Gennaro, « Naples, carrefour méditerranéen de l'art flamand », in *L'art de la Méditerranée : Renaissance en Orient et en Occident, 1250-1490*, Tania Velmans, E. Carbonnel et Roberto Cassanelli (dir.), trad. par Fabienne Andréa-Costa et Evelyne Martin-Hernandez, Rodez-Rouergue-Arles, Actes sud, 2003, p. 205.

¹²⁰ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 565.

¹²¹ Rosanna de Gennaro, *op.cit.*, p. 211; Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 569.

Aragonais. En effet, dès 1442¹²² à la cour d'Alphonse I^{er}, l'humaniste Lorenzo Valla (1407-1457) rapproche la peinture, la sculpture et l'architecture des arts libéraux¹²³. À partir de 1444, l'humaniste Bartolomeo Facio (c.1404-1457) devient l'historien officiel d'Alphonse I^{er}. Facio rédige un ouvrage intitulé « *De viris illustribus* » qu'il achève en 1456 et qu'il dédie au roi. Cet ouvrage rassemble des biographies de personnages illustres associés aux professions intellectuelles et aux hommes de pouvoir. Le chapitre intitulé « *De pictoribus* » consacré aux peintres vante les mérites de quatre peintres originaires de différentes régions que Facio tient pour les plus grands de son temps : Gentile da Fabriano (c.1385-1427), Pisanello (1395-1455), Jan van Eyck (c.1395-1441) et Rogier van der Weyden (c.1399-1464)¹²⁴. L'historien de l'art Gennaro Toscano souligne que c'est la première fois que les artistes apparaissent parmi d'autres professions intellectuelles¹²⁵. L'intérêt humaniste pour les sources antiques grecques et romaines en tant que modèles éthiques, influence certains sujets représentés dans les œuvres. Les médailles que réalise Pisanello (fig.6) vers 1449 pour Alphonse I^{er} reflètent ce goût. Le roi y est représenté de profil et entouré par des inscriptions latines qui proclament ses vertus et ses possessions, à la manière des

¹²² Il faut noter que dès 1435 à Florence, l'artiste italien Leon Battista Alberti établissait déjà les bases de l'humanisme artistique en réalisant plusieurs traités théoriques sur l'art : *De pictura* (1435), *De re aedificatoria* (1452) et *De Statua* (ap. 1464).

¹²³ Joana Barreto, « Pouvoir monarchique et création artistique : deux souverainetés concurrentes au sein du Castelnuovo de Naples », *Humanistica. An international Journal of Early Renaissance Studies*, Vol.5, Issue 2, 2010, p. 15.

¹²⁴ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 565.

¹²⁵ Toscano ajoute que le choix des artistes opéré par Facio peut paraître curieux. En effet, l'humaniste génois ne cite pas d'autres artistes très actifs à l'époque. De plus, Toscano rappelle que l'activité de Facio l'avait conduit – avant son passage à Naples – à Venise et en Toscane. Par conséquent, Facio devait sans doute connaître la situation de l'art présent dans ces lieux. Pourtant, l'humaniste ne parle ni de Masaccio, ni de Piero della Francesca. Il vante plutôt les mérites d'artistes dont les œuvres reflètent le goût naturaliste du gothique tardif et de l'*ars nova* – terme qui qualifie la peinture flamande à partir de 1420 et qui est synonyme d'un langage pictural illusionniste – loin de l'art toscan de la première Renaissance. Ainsi, selon Toscano, ce traité doit être considéré comme le reflet des sensibilités artistiques présentes à la cour aragonaise de Naples vers le milieu du XV^e siècle. Ce document permet d'évaluer l'intérêt du roi pour le naturalisme des humanistes et des grands primitifs flamands. Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 566.

empereurs romains¹²⁶.

Sous le règne de Ferdinand I^{er}, les collections de livres sont caractérisées par l'italianisation des textes et plus particulièrement par le développement d'une littérature en langue vulgaire toscane¹²⁷. Afin d'expliquer cette situation, Gennaro Toscano cite l'historien Armando Petrucci qui déclare « [...] qu'à l'axe de correspondance littéraire livresque, graphique et artistique [...] »¹²⁸ qui reliait depuis plusieurs années Naples, Barcelone et Valence, « [...] un autre [axe] se substitua au niveau de la production livresque, tout italien et humaniste cette fois, entre Florence et Naples [...] »¹²⁹. Le peintre italien Angiolillo Arcuccio, se joint aux enlumineurs italiens et espagnols déjà présents au Castel Nuovo. Arcuccio travaillera également pour les grandes familles de la noblesse napolitaine¹³⁰.

1.2.2. Les artistes et les productions picturales importées au royaume de Naples

Durant la seconde moitié du XV^e siècle, Naples est un foyer de l'art européen qui joue un rôle majeur dans le développement de grandes innovations qui ont ponctué l'histoire de la peinture¹³¹. L'historien de l'art Gioacchino Barbera considère Naples, au cours de cette période, comme le plus grand centre de production des arts figuratifs du sud de l'Italie¹³². La capitale, dans le domaine de la peinture, devient la tête de pont de la culture du Nord¹³³. La peinture flamande est très présente dans les collections napolitaines sous tous les pouvoirs. Pour répondre aux multiples demandes d'œuvres qui émanent d'une capitale telle que Naples, les artistes locaux

¹²⁶ Cordelia Warr, Janis Elliott, *loc.cit.*, p. 430.

¹²⁷ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 576.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 576. Voir Armando Petrucci, « Biblioteca, libri, scritture nella Napoli aragonese », in *Le biblioteche del mondo antico e medievale*, Guglielmo Cavallo (dir.), Bari, 1988, p. 187-202.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 576.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 577.

¹³¹ Andreas Beyer, *op.cit.*, p. 119.

¹³² Gioacchino Barbera, *Antonello de Messine*, Paris, Gallimard, Coll. « Les maîtres de l'art », 1998, p. 12.

¹³³ *Ibid.*, p. 13.

ne suffisent plus. C'est pourquoi de nombreux artistes étrangers sont appelés dans la cité pour combler ses nouveaux besoins.

Nous nous intéresserons principalement ici aux artistes étrangers au service des souverains à Naples et à l'art pictural, incluant les tapisseries, produit hors du royaume et importé dans la capitale. La connaissance de ces productions est essentielle afin d'avoir un portrait fidèle de la culture artistique de Naples au cours du XV^e siècle. En effet, Antonello connaissait peut-être quelques œuvres que nous citerons ; peut-être les a-t-il même vues. Elles sont donc des sources potentielles du développement de son art. Nous ne traiterons pas ici des œuvres d'Antonello, la troisième partie de ce chapitre lui étant réservée. Outre les œuvres picturales, nous évoquerons, pour la même période, d'autres productions artistiques (sculpturales et architecturales) quand cela semblera pertinent à notre propos.

1.2.2.1. Sous le règne des Anjou

Il y a peu de traces d'œuvres picturales répertoriées durant les premières décennies du XV^e siècle. Toutefois, Nicolas Bock constate que des palais, des monuments funéraires et des églises sont à nouveau construits et richement décorés dans le style du gothique international après des périodes de troubles et de destructions au début du XV^e siècle¹³⁴. Les artistes les plus réputés de cette période sont issus de territoires situés hors du royaume¹³⁵. L'un d'entre eux, le plus populaire, est Antonio Baboccio da Piperno (1351- 1435), peintre et sculpteur originaire du nord de l'Italie. Les Angevins introduisent le style gothique français dans le royaume. Ils emploient leurs propres architectes et font venir leurs maîtres-maçons¹³⁶.

Vers 1415, l'art produit à Naples s'oriente de plus en plus vers un style classique – qui trouve son inspiration dans l'Antiquité – sans toutefois abandonner

¹³⁴ Nicolas Bock, *loc. cit.*, p. 579.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 584.

¹³⁶ Cordelia Warr, Janis Elliott, *loc. cit.*, p. 425.

l'élégance du gothique international¹³⁷. La construction et la décoration de la chapelle Pappacoda en 1415 (fig. 7) fournissent le premier exemple à travers lequel cette référence à l'art classique est visible. Citons, afin d'illustrer notre propos, les murs extérieurs du clocher où des bustes imitant le style antique sont sculptés sur des pierres funéraires en marbre insérées dans la paroi. Ces bustes ont pour but de signifier les prétendues origines anciennes des commanditaires¹³⁸.

Le monument funéraire de Ser Giani Caracciolo (fig. 8), érigé en 1420 et situé dans l'église San Giovanni a Carbonara, est un exemple révélateur de la combinaison du style gothique international et de l'art antiquisant que l'on trouve à Naples. Après 1421, des artistes toscans apportent des idées et des innovations qui sont étrangères à la tradition artistique locale napolitaine. Des œuvres de Donatello et Michelozzo sont sculptées à Pise, puis importées à Naples¹³⁹. Ces œuvres toscanes ont un impact important sur la production locale, car elles reflètent le goût florentin présent à Naples et inspirent d'autres sculptures et des monuments funéraires¹⁴⁰.

Malgré la brièveté de son règne, René I^{er} d'Anjou amène avec lui quelques-uns des premiers artistes flamands qui travaillent sur le sol italien. Nous pouvons relever la présence à la cour du peintre flamand Barthélémy d'Eyck (†1469). Le maître-brodeur et beau-père de Barthélémy, Pierre du Billant (1410-1476), est lui aussi auprès du roi depuis 1438. Artiste permanent et favori de la suite du roi, Barthélémy d'Eyck est également identifié sous le nom du Maître de l'Annonciation d'Aix ou Maître du roi René¹⁴¹. Si le séjour de Barthélémy à Naples reste encore aujourd'hui hypothétique, il est toutefois fort probable que ce dernier ait réalisé les enluminures du manuscrit appelé la *Chronique Cockerell* (fig. 9)¹⁴², inspirées par la

¹³⁷ Nicolas Bock, *loc.cit.*, p. 579.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 579.

¹³⁹ Nicolas Bock, *loc.cit.*, p. 583.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 583.

¹⁴¹ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 564.

¹⁴² Nicole Reynaud, « Barthélémy d'Eyck avant 1450 », *Revue de l'Art*, n°84, 1989, p. 22. En

Chronique Crespi réalisée par Leonardo da Besozzo (†c.1481) vers 1438, elle-même tirée des fresques de Masolino terminées en 1432 et situées dans la grande salle du palais Orsini, à Rome¹⁴³.

Il existe une œuvre produite à Naples au début de 1440 qui témoigne de la culture métissée de la capitale à cette période. Il s'agit du *Manuscrit de sainte Marthe*, manuscrit produit pour une confrérie établie à Naples depuis 1400¹⁴⁴. Le manuscrit contient des écussons des princes et des nobles appartenant à cette confrérie. Certains de ces folios traduisent une culture franço-bourguignonne de haute qualité et seraient attribués à Barthélémy d'Eyck, l'enlumineur du roi René¹⁴⁵. Excepté ces quelques indications que nous venons de donner, il n'existe que très peu d'informations au sujet des productions et des artistes présents à Naples ou au service du roi à cette époque. La brièveté du règne du roi René (de 1438 à 1442) et l'instabilité du royaume durant cette période sont, sans doute, parmi les raisons qui expliquent ce manque d'informations. La majorité des documents qui répertorient les œuvres et les artistes ayant travaillé pour le roi datent de la période qui suit le retour de René et de sa cour en Provence après la fuite de Naples¹⁴⁶.

1.2.2.2. Sous le règne des Aragon

Installé au pouvoir à Naples en 1442, Alphonse rassemble une importante collection de tableaux et de tapisseries flamands¹⁴⁷. Malheureusement, nombre de ces œuvres sont aujourd'hui perdues¹⁴⁸. L'Espagne s'intéresse très tôt à la peinture

ligne.<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1989_num_84_1_347772>. Consulté le 13 février 2015.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴⁴ Liana Castelfranchi, 2003, *op.cit.*, p. 184.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 184.

¹⁴⁶ Nicole Reynaud, *loc.cit.*, p. 187.

¹⁴⁷ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 567.

¹⁴⁸ Afin de retracer l'histoire de cette collection, Gennaro Toscano procède à une relecture des sources littéraires et des documents financiers d'époque. À partir de ces sources, il établit une liste des œuvres présentes dans la collection d'Alphonse le Magnanime.

flamande, bien avant le règne napolitain d'Alphonse¹⁴⁹. Dans la collection royale, les œuvres de Jan van Eyck occupent une place de choix. L'une des œuvres les plus remarquées est le triptyque de l'*Annonciation*, aujourd'hui perdu, peint initialement pour le Génois Giovanbattista Lomellino, mais qu'Alphonse achète autour de 1444 dans un climat politique plus favorable aux échanges avec Gênes. Cette œuvre représentait une Annonciation sur le panneau central et sur les volets un Saint-Jérôme dans son cabinet de travail et un Saint-Jean-Baptiste.

À partir de 1444, le roi achète, par l'intermédiaire de Joan Gregori, un marchand valencien installé à Bruges, la représentation d'un Saint-Georges réalisé par Jan van Eyck. Le tableau arrivera à Naples par bateau, via Valence et Barcelone en juin 1445. Bien que perdue, il existe une description très détaillée de cette œuvre que nous connaissons grâce à une copie réalisée par le peintre napolitain Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460). De plus, Toscano précise que l'historien de l'art Ferdinando Bologna a signalé l'existence d'une version très proche de l'œuvre disparue dans une enluminure du *Livre d'heures* du Magnanime conservé à la Biblioteca nazionale de Naples¹⁵⁰. Outre le *Saint-Georges*, Toscano ajoute que le roi possédait sans doute un autre panneau de Van Eyck représentant l'Adoration des Mages. Ce panneau pourrait être identifié avec celui cité par Giorgio Vasari dans la vie d'Antonello tirée de l'édition de 1550 de ses célèbres *Vite*¹⁵¹. Andréas Beyer révèle également la présence d'un portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, peint par Jan van Eyck, qu'Alphonse aurait apporté d'Aragon et que Colantonio aurait copié¹⁵².

¹⁴⁹ Liana Castelfranchi, 2003, *op.cit.*, p. 182.

¹⁵⁰ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 571.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 572. Le *Vite*, dont le titre complet est *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, retracent les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes contemporains et du passé. Deux éditions seront publiées, une en 1550 et une autre trois fois plus longue en 1568. Les informations proviennent de l'ouvrage Giorgio Vasari, *Vies des artistes*, I, Cahiers Rouges, Grasset, 2007.

¹⁵² Andreas Beyer, *op.cit.*, p. 121.

L'intérêt pour l'art flamand ne cesse de croître jusque vers 1455-1456. En 1450, Alphonse envoie trois fonctionnaires catalans de Naples à Arras, en Flandre, pour acheter une quarantaine de tapisseries et des objets de luxe. L'année suivante, le roi envoie en Flandre deux galères pour récupérer ses biens. En 1453, il achète une tapisserie en Flandre représentant l'histoire de Nabuchodonosor¹⁵³. Des tapisseries illustrant l'histoire de la reine de Saba et de Salomon ornent les murs de la grande salle de Castel Nuovo. La plus importante acquisition de tapisseries est réalisée durant les dernières années de règne d'Alphonse. Ces tapisseries, dont les cartons¹⁵⁴ proviennent de Rogier van der Weyden, sont achetées en Flandre et en Italie¹⁵⁵. Selon Toscano, ces tapisseries remarquables sont au nombre de quatre. Parmi celles-ci figurent une Vierge des douleurs et trois toiles représentant les étapes de la passion du Christ sur lesquelles figurent un *Ecce Homo*, la flagellation, le couronnement d'épines, la crucifixion et la mise au tombeau.

Le roi espagnol s'adapte au nouveau cadre international de son gouvernement et fait appel également aux artistes italiens les plus renommés du gothique international, dont Leonardo da Besozzo (†c.1481), originaire de Lombardie et Perrinetto da Benevento¹⁵⁶. On note la présence d'artistes napolitains, tels Antonello del Perrino et Francesco Alopa. La peinture ombrienne est très présente à Naples, particulièrement au travers d'œuvres religieuses très populaires. Les productions de l'atelier du Pérugin (1446-1523), les œuvres de Pinturicchio (1454-1513), de Caporali (1420-1505) et d'Eusebio da San Giorgio (c.1465- c.1550) sont bien représentées dans la capitale¹⁵⁷. La peinture vénitienne est présente dans les fresques réalisées par

¹⁵³ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 573.

¹⁵⁴ Dessin réalisé aux mêmes dimensions que l'œuvre finale.

¹⁵⁵ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 573.

¹⁵⁶ Margaret A. Skoglund, « In search of the art commissioned and collected by Alfonso I of Naples, notably painting », thèse de doctorat. En ligne, Columbia, University of Missouri-Columbia, 1989, p. 131. <<http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/303812150/fulltextPDF/81DCA86A595E41C0PQ/3?accountid=14719>>. Consulté le 09 février 2015.

¹⁵⁷ Raimond van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, The Hague, Nijhoff, 1923-1938, v. 15. *Gentile, Pisanello and late Gothic painting in Central and Southern Italy*, p. 346.

Antonio Solario (†1502-14), dit « il Zingaro ». Plusieurs œuvres de Giovanni Bellini (c.1430-1516) auraient également été connues dans la cité napolitaine¹⁵⁸. De 1448-49 à 1455, Pisanello est à Naples. Partout renommé comme peintre, pour les Aragonais, outre des peintures, il conçoit des pièces d'artillerie, des cartons pour des broderies, de l'orfèvrerie et des portraits sur médailles¹⁵⁹. Le roi s'entoure également de peintres espagnols. Jacomart Baço (c.1410-c.1461) réalise en 1444 un retable pour l'église Sta. Maria della Pace¹⁶⁰. Autour de 1450, le roi possède des œuvres des peintres catalans, valenciens et aragonais, notamment de Jacomart Baço qui réside à Naples de 1442 à 1448, de Juan Reixach (1411-1486) et de Lluís Dalmau (†1461). Dans sa thèse doctorale, l'historienne Margaret Skoglund note également la présence à la cour des peintres espagnols Luigi del Salto et Diego Serrano autour de 1450¹⁶¹.

À partir de 1456, les bonnes relations diplomatiques qu'entretient Cosme de Médicis avec Alphonse I^{er} favorisent le développement du style florentin et le goût pour l'art toscan à Naples¹⁶². Les artistes florentins envoyés à Naples adaptent l'art toscan aux exigences de la cour napolitaine. Ce dialogue artistique est aussi un outil de diplomatie florentine. C'est ainsi que le Florentin Fra Filippo Lippi peint vers 1456-1458 un retable de style gothique pour le monument funéraire du cardinal Brancaccio¹⁶³. Des élèves de Donatello participent, dès le début, à la construction de l'Arc de triomphe de la résidence royale (1452-1466) (fig. 10), le Castel Nuovo, commandé à l'atelier catalan de l'architecte et sculpteur Guillem Sagrera (†1454)¹⁶⁴. Aux Toscans se joignent des sculpteurs qui viennent de Dalmatie, de Provence, d'Espagne et de Flandre pour réaliser des œuvres d'envergure. À la réalisation de l'arc de triomphe du Castel Nuovo, s'ajoute la Porta Capouana terminée autour de

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 346.

¹⁵⁹ Cordelia Warr, Janis Elliott, *loc.cit.*, p. 429.

¹⁶⁰ Raimond van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, The Hague, Nijhoff, 1923-1938, v. 8. Gentile, Pisanello and late Gothic painting in Central and Southern Italy, p. 468.

¹⁶¹ Margaret A. Skoglund, *op.cit.*, p. 140.

¹⁶² Nicolas Bock, *loc.cit.*, p. 585.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 586.

¹⁶⁴ André Chastel, 1999 [1965], *op.cit.*, p. 156.

1490.

Sous le règne de Ferdinand 1^{er}, les goûts culturels du souverain changent et se concentrent davantage sur les productions napolitaines et italiennes¹⁶⁵. Toutefois, la manière flamande, qui a influencé la production artistique sous le règne du Magnanime, constitue un réel modèle pour les peintres et les enlumineurs locaux¹⁶⁶. De nombreux peintres viennent aussi du nord de l'Italie. Il y a Giovanni Tommaso Malvito († 1524), élève de Francesco Laurana, qui vient de Côme et plus tard Cesare da Sesto (1477-1523) qui a été formé à Milan¹⁶⁷.

En 1469, Ferrante envoie à Bruges le peintre de cour Giovanni di Giusto pour perfectionner sa formation artistique¹⁶⁸. À Bruges, le peintre a dû certainement voir quelques œuvres de l'atelier de Hans Memling (c.1430-1494), comme le *Triptyque du Jugement dernier* (fig. 11). D'ailleurs, une citation du panneau latéral de cette œuvre se retrouve dans la *pala*¹⁶⁹ provenant du monastère napolitain de Santa Maria la Nova et représente Saint-Michel terrassant le dragon entre Saint-Jérôme, Saint-Jacques de la Marche et les donateurs¹⁷⁰. Par conséquent et selon Toscano, cette *pala* pourrait être attribuée à Giusto. D'autres œuvres inspirées de l'œuvre de Memling pourraient également être attribuées à Giusto. Il s'agit de l'*Adoration de l'Enfant Jésus*, copie fidèle du panneau du même sujet (fig. 12) réalisé par Memling et la *Vierge à l'Enfant entre deux anges* inspirée elle aussi de l'artiste flamand d'origine allemande (fig. 13)¹⁷¹. Au retour de Bruges, Giusto devient un modèle privilégié du courant flamand au sein de l'école napolitaine de peinture. Pour Ferdinand I^{er}, le Toscan

¹⁶⁵ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 576.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 576.

¹⁶⁷ André Chastel, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1982 [1955], p. 439.

¹⁶⁸ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 578.

¹⁶⁹ La *Pala* (*pale* au pluriel) *d'altare* est un « tableau d'autel » en italien – plutôt que « retable », qui suggère en français l'idée de polyptyque (compartimenté, parfois articulé). Voir Johannes Wilde, *De Bellini à Titien : texture, forme, couleur dans l'art vénitien*, trad. par Ginette Morel, Paris, Macula, 1993, p. 24.

¹⁷⁰ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 578.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 578-579.

Giuliano da Maiano (1432-1490), architecte et sculpteur, réalise à partir de 1487 la villa royale de Poggio Reale¹⁷². Comme nous le voyons, la domination espagnole va jouer un rôle intéressant dans la circulation des styles en Méditerranée occidentale¹⁷³.

1.2.3. La production artistique du royaume

Dans un premier temps, nous regarderons ce qui se passe en Sicile, terre natale d'Antonello, même si celle-ci n'est rattachée au royaume de Naples qu'à partir de 1442. La Sicile appartient à Alphonse V d'Aragon depuis 1416¹⁷⁴. La culture sicilienne est, comme celle de Naples, multiple et d'origine diverse. On y rencontre des cultures d'origines arabe, normande et byzantine qui témoignent d'occupations territoriales passées¹⁷⁵. Malheureusement, il reste peu de traces d'œuvres siciliennes du début du XV^e siècle. Nombre d'entre elles encore visibles aujourd'hui, sont anonymes. Le peu de documentation précise au sujet des œuvres et des artistes rend leur attribution extrêmement difficile. En outre, ce manque d'informations ne permet la plupart du temps que d'identifier les œuvres en fonction de l'école picturale à laquelle elles semblent emprunter les principales caractéristiques.

1.2.3.1. En Sicile

Il n'y a pas de tradition artistique autochtone forte en Sicile. C'est surtout à Palerme, capitale de la Sicile d'alors, que l'on peut détecter une activité artistique¹⁷⁶. Le chercheur Raimond van Marle souligne entre 1405 et 1430 l'activité de Niccolo di Magio da Siena, peintre siennois établi en Sicile¹⁷⁷. Il cite le nom de Matteo de Perruchio pour la réalisation d'un triptyque peint en 1422 pour l'église Compagnia di

¹⁷² André Chastel, 1999 [1965], *op.cit.*, p. 126.

¹⁷³ *Id.*, 1982 [1955], *op.cit.*, p. 272.

¹⁷⁴ Margaret A. Skoglund, *op.cit.*, p. 93.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷⁶ Raimond van Marle, v. 8., *op.cit.*, p. 474.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 476.

S. Alberto de Palerme¹⁷⁸. Puis, Van Marle dresse une liste de peintres actifs à Palerme au début du XV^e siècle en précisant toutefois qu'il est souvent difficile d'établir un lien entre l'œuvre et son auteur¹⁷⁹. Van Marle rappelle que les liens politiques qui unissent la Sicile à l'Espagne facilitent la présence d'artistes espagnols. Il y a Giacomo Sanchez de Sevilla, peintre du roi de 1426 à 1431, Giovanni da Valladolid et Guereau Janer¹⁸⁰. Skoglund constate que dans ce début de siècle, l'influence espagnole et particulièrement valencienne et catalane est très présente dans les œuvres siciliennes.

À partir de la seconde moitié du XV^e siècle, on trouve en Sicile les mêmes influences picturales qu'à Naples. On y trouve principalement des productions d'influences flamandes, espagnoles, lombardes et d'autres écoles picturales du centre de l'Italie¹⁸¹. Parmi celles-ci, Van Marle mentionne des œuvres issues de l'école flamande présentes en Sicile qui lui semblent être des plus importantes. D'abord, il cite un triptyque représentant la Madone et des anges entre Sainte-Catherine et Sainte-Barbara dans l'Église de Sta. Maria del Gesù a Polizzi Generosa. Puis, trois autres triptyques. Le premier est réalisé à la manière du peintre flamand Mabuse. Le second représente une Madone à l'Enfant avec quatre Anges d'après le Maître du Saint-Sang. Le troisième est un imposant retable représentant Saint-Jean-Baptiste et huit scènes de sa vie et attribué à Herri met de Bles¹⁸². L'auteur remarque également une pietà datée de 1453 dans laquelle les figures et la composition sont inspirées de l'art de Rogier van der Weyden. Enfin, il signale un *Saint-Jérôme dans son étude* daté de 1468, réalisé dans la manière flamande et signé par un certain Marco Costanzo de Syracuse¹⁸³.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 477.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 478.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 480.

¹⁸¹ Raimond van Marle, v. 15., *op.cit.*, p. 400.

¹⁸² *Ibid.*, p. 400.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 402.

Les courants artistiques espagnols sont présents dans une série de fresques réalisées dans l'église Sta. Maria di Gesù, près de Palerme. Toutefois, Van Marle y décèle la présence de quelques éléments flamands¹⁸⁴. Dans ce brassage culturel, un grand maître anonyme témoigne de la complexité des styles et des influences présents en Méditerranée occidentale et plus particulièrement en Sicile. Son œuvre de style gothique international tardif, intitulée le *Triomphe de la Mort* (fig. 14) et réalisée vers 1449 pour le palais Sclafani à Palerme, révèle la présence des influences catalanes, valenciennes, parisiennes, lombardes et flamandes¹⁸⁵. Van Marle attribue le triptyque italien de style espagnol de Sta. Maria della Misericordia situé à Termini Imerese, proche de Palerme et daté de 1453, à Gaspare da Pesaro, peintre palermitain, originaire de la région des Marches. Il nomme les peintres siciliens Tommaso de Vigilia (1435-1495), Riccardo Quartararo (1443-1506) et Antoenllo Palermitano, tous actifs à Palerme. Plusieurs retables et triptyques témoignent d'une forte influence hispano-sicilienne. À Messine, la présence de presque tous les styles de l'Occident rend difficile la détermination d'une école stylistique sicilienne¹⁸⁶.

1.2.3.2. À Naples

À Naples, durant les premières années du XV^e siècle, le style qui prévaut est celui issu de la tradition giottesque ou de la tradition siennoise combinée l'un ou l'autre avec les traditions locales et le gothique international. Le triptyque du Maestro di Antonio ed Onofrio Penna (fig. 15) réalisé en 1410 dans l'église Sta. Monica est un exemple qui témoigne de ce style éclectique. L'historienne de l'art Rosanna De Gennaro constate que dans les années 1430 sous le règne de Jeanne II d'Anjou, la culture picturale correspond au style du gothique tardif promu par les monarques

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 406.

¹⁸⁵ André Chastel, 1982 [1955], *op.cit.*, p. 274. Dans sa thèse de doctorat, Joana Barreto attribue cette œuvre au peintre Gaspare da Pesaro. Voir Joana Barreto, « La Majesté en Images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon », thèse de doctorat, Rome, École française de Rome, 2013, p. 30-34.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 274.

angevins¹⁸⁷. La fresque (fig. 16) réalisée par le Lombard Leonardo da Besozzo, fils de Michelino (c.1388- ap.1450) et par Perrinetto da Benevento pour la chapelle de Sergiani Caracciolo à San Giovanni à Carbonara et terminée en 1427, est un bel exemple du gothique tardif présent à Naples¹⁸⁸. Van Marle signale une fresque dans la chapelle Brancaccio dans l'église S. Domenico attribuée à Agnolo Franco, peintre actif au milieu du XV^e siècle¹⁸⁹. Si plusieurs œuvres réalisées dans un style gothique sont présentes dans l'église Sta. Chiara à Naples, en revanche aucune d'entre elles n'est attribuée à un artiste spécifique.

Un cas particulier est celui du peintre napolitain Niccolò Colantonio (c.1420-après 1460). Colantonio réalise des œuvres qui témoignent d'une double source d'inspiration. En effet, le *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail* (c.1445) (fig. 17) qu'il peint illustre parfaitement les origines multiples de son style : d'une part, la culture franco-flamande introduite sous le règne de René d'Anjou, d'autre part, la connaissance d'œuvres flamandes de Jan van Eyck et de Rogier van der Weyden issues des collections de peintures et de tapisseries d'Alphonse I^{er}. Nous reviendrons un peu plus bas sur le cas de ce peintre.

En constatant l'éclectisme de la production picturale napolitaine, Van Marle soutient que les peintres napolitains semblent avoir la « manie » de combiner dans leurs œuvres toutes les tendances ou styles artistiques étrangers qu'ils peuvent rencontrer¹⁹⁰. L'auteur ajoute que la plupart des œuvres napolitaines sont anonymes. En effet, il existe de nombreux noms d'artistes napolitains pour lesquels il n'y a pas d'œuvres authentiques ni d'œuvres probables¹⁹¹. Plutôt que des noms d'artistes, Van Marle repère des groupes de peintres napolitains dont les influences diverses se manifestent dans leurs œuvres. Il repère ainsi des influences hispano-flamandes et

¹⁸⁷ Rosanna De Gennaro, *op.cit.*, p. 205.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹⁸⁹ Raimond van Marle, v. 8., *op.cit.*, p. 468.

¹⁹⁰ Raimond van Marle, v. 15., *op.cit.*, p. 346.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 347.

italo-hispano-flamandes, dont les éléments italiens proviennent de l'Ombrie, de la Lombardie, de la Toscane ou de la Vénétie.

À propos de la manière flamande, Van Marle explique qu'il existe à Naples plusieurs peintures qui imitent ce style à un point tel qu'il est difficile de savoir si les elles ont été produites en Flandre ou à Naples, c'est-à-dire par un artiste Napolitain qui a appris cet art en Flandre ou par un artiste Flamand qui est venu à Naples et dont la manière s'est quelque peu altérée¹⁹². En outre, l'historien de l'art André Chastel ajoute que la Campanie est un territoire propice au développement d'artistes qui réinterprètent sur un mode méridional le style flamand des artistes tels Jan van Eyck et Rogier van der Weyden et de leur école¹⁹³.

Sous le règne de Ferrante, le peintre Angiolillo Arcuccio réalise entre 1464 et 1492 les plus grandes commandes pour la cour et pour les églises de Naples et des autres villes du royaume¹⁹⁴. Deux *Annonciations* qu'il peint vers 1470 et 1483 témoignent de l'intérêt porté par l'artiste aux arts flamands et ibériques¹⁹⁵. Trois retables du monastère napolitain de Santa Maria de Monteoliveto sont inspirés de modèles nordiques. Le premier représente une *pietà* au centre et, sur les volets, les deux Marie, Joseph d'Arimathie et Nicodème. La figure de Marie l'Égyptienne du volet gauche ainsi que le Saint-Jean du panneau central du retable s'inspirent fidèlement de la *Descente de Croix* (fig. 18) de Rogier van der Weyden pour les arbalétriers de Louvain. Le second retable est une *Adoration des mages* inspirée des compositions de Van der Weyden et des gravures de Martin Schongauer (c.1430/50-1491). La scène de la Nativité de cet artiste datée entre 1471 et 1473 est d'ailleurs fidèlement traduite dans le panneau central du troisième retable napolitain¹⁹⁶.

¹⁹² *Ibid.*, p. 350.

¹⁹³ André Chastel, 1999 [1965], *op.cit.*, p. 157.

¹⁹⁴ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 577.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 577.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 578.

1.3. La formation artistique d'Antonello de Messine

Nous allons aborder maintenant un volet essentiel à notre étude : la formation artistique d'Antonello et le développement de son style. Il est important de noter que cette formation s'effectue à l'intérieur des contextes que nous avons décrits plus haut et dont nous devons tenir compte. Ainsi, l'analyse que nous proposons de réaliser, mettra en valeur des éléments qui caractérisent la peinture d'Antonello et qui permettront ultérieurement de mieux comprendre la *Pietà* qui est au centre de notre étude. Nous tenterons, malgré le peu de documents disponibles, d'identifier les moments qui selon nous, semblent être les plus déterminants de sa jeune carrière jusqu'à son départ pour Venise en 1474. Notre intention n'est pas de dresser un inventaire des œuvres d'Antonello, mais de signaler celles qui à notre avis méritent que l'on s'y attarde afin de mieux comprendre son parcours artistique jusqu'en 1474.

1.3.1. Les premières années à Messine

Nous ne savons pas grand-chose des premières années d'Antonello à Messine, en Sicile. La période de sa formation n'est pas documentée et la connaissance de son parcours en début de carrière résulte de déductions faites à partir de documents de l'époque, telles des factures et des lettres de commandes. Antonio di Giovanni de Antonio, dit Antonello de Messine, est né autour de 1430 à Messine, en Sicile, au sein d'une famille aisée qui vit du négoce et de l'artisanat. Antonello commence à travailler à Messine vers 1440¹⁹⁷. Un des spécialistes d'Antonello, Mauro Lucco¹⁹⁸, soutient que c'est sur sa terre natale que l'artiste a acquis les rudiments du métier de peintre. C'est sans doute auprès de l'un des maîtres de la tradition catalane de la fin

¹⁹⁷ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 11.

¹⁹⁸ Mauro Lucco a rédigé ou participé à plusieurs ouvrages sur la carrière d'Antonello da Messina et sur sa production picturale. Il a également organisé une grande exposition sur Antonello qui s'est tenue à Rome en 2006. Sa plus récente monographie dédiée à Antonello et publiée en 2011, fournit une grande partie de nos informations sur l'artiste. L'argumentation déployée par Lucco s'appuie essentiellement sur des données factuelles et des documents d'archives (actes notariés, commandes, actes de mariage, contrats d'apprentissage, factures) et assure de ce fait une plus grande fiabilité des informations que nous utilisons.

de l'époque gothique qui y étaient actifs qu'il a appris à préparer les couleurs et les panneaux, à fabriquer les pinceaux, à broyer les pigments et à varier l'intensité des tons chromatiques¹⁹⁹. L'étude de deux factures émises au début de 1457 permet à Lucco de conclure qu'à cette époque Antonello dispose de son propre atelier. L'auteur en déduit qu'il devait par conséquent, dès 1456, avoir au moins vingt-cinq ans révolus, âge de la majorité et âge légal pour signer des contrats. En outre, en qualité de maître reconnu, il devait forcément avoir déjà achevé sa formation artistique depuis quelque temps²⁰⁰. Les durées d'apprentissage à Messine ne sont pas connues. Toutefois, Lucco estime qu'en se basant sur des pratiques en cours à l'époque, il est possible d'envisager qu'une période s'étalant de ses dix ans (autour de 1441) jusqu'à ses vingt-deux ou vingt-trois ans environ (vers 1453-54) pouvait permettre à Antonello d'acquérir le statut d'un maître aguerri²⁰¹. Lucco envisage aussi que cette période d'apprentissage aurait pu débiter plus tard après une période de scolarisation.

1.3.2. L'apprentissage chez Niccolò Colantonio

Il n'y a qu'un seul témoignage fondamental qui précise l'endroit où s'est déroulée la formation d'Antonello. Il s'agit d'une lettre datée de 1524, soit quelque temps après la mort de l'artiste en 1479²⁰². Dans cette lettre adressée à son ami vénitien Marcantonio Michiel, l'humaniste napolitain Pietro Summonte décrit la situation des arts dans la Naples du XV^e siècle. Il explique qu'Antonello aurait fait son apprentissage à Naples auprès du maître napolitain Colantonio, au moment de l'accession au trône d'Alphonse I^{er}²⁰³. Summonte ajoute que Colantonio voulait se rendre en Flandre pour y apprendre l'art flamand, mais que le roi René d'Anjou, pour lequel il travaillait, l'avait retenu et lui avait appris lui-même cette pratique²⁰⁴. Cette

¹⁹⁹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 28

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 27.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰² Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 28.

²⁰³ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 12.

²⁰⁴ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 30.

idée d'apprentissage par le roi est aujourd'hui abandonnée par les chercheurs²⁰⁵.

Toutefois, ces informations permettent de dater l'apprentissage de Colantonio autour de la période du règne angevin, soit de 1438 à 1442. Par conséquent, il ne pouvait enseigner sa pratique que dans les années postérieures à cette période, soit sous le règne aragonais. Pour qu'Antonello choisisse d'apprendre le métier de peintre chez un maître aussi éloigné, il fallait que Colantonio jouisse d'une réputation certaine. La première œuvre de Colantonio, le *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail* (fig. 17), est réalisée vers 1444. En se basant sur cette date et en considérant le laps de temps qu'il a fallu pour que la reconnaissance du talent de l'artiste atteigne la Sicile, Lucco estime qu'Antonello a dû entrer dans l'atelier de Colantonio à partir de 1447-1448²⁰⁶.

Pendant sa période d'apprentissage, Antonello a très bien pu connaître ou même voir nombre d'œuvres qui témoignent du climat multiculturel présent à Naples. Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460) est un peintre de cour, successivement au service des Angevins et des Aragons. Ses œuvres témoignent des influences artistiques flamandes, espagnoles et provençales présentes dans le royaume. Colantonio fait preuve d'une grande faculté d'adaptation, sa flexibilité artistique et son pluralisme stylistique ne semblent pas avoir de limite²⁰⁷. L'historien de l'art Andreas Beyer ajoute que Colantonio copie les œuvres flamandes avec zèle, essayant d'en imiter le style. À ce propos, le chercheur Till-Holger Borchert précise que le *Triptyque de l'Annonciation* (fig. 19) d'Aix-en-Provence réalisé en 1444 par Barthélémy d'Eyck et le *Saint-Jérôme* (fig. 17) de Colantonio sont d'un point de vue stylistique très proches²⁰⁸. De même, la *Déploration sur le Christ mort* (fig. 20),

²⁰⁵ En effet, les quelques peintures et enluminures attribuées autrefois au roi René et qui auraient pu valider une telle hypothèse, ont été depuis reconnues unanimement de la main de Barthélémy d'Eyck, peintre au service du roi René. *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁷ Andreas Beyer, *op.cit.*, p. 121.

²⁰⁸ Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 33-45.

réalisée vers 1450 par le peintre flamand Petrus Christus (c.1425- c.1475), suiveur de Jan van Eyck, aura une influence sur la *Déposition* (fig. 21) réalisée vers 1455 par le peintre napolitain. Un grand retable franciscain nommé *Saint-François remettant la règle à ses disciples* (fig. 22) et daté de 1444-1446 révèle quelques accents franco-bourguignons mais surtout une influence « jacomartienne » ou hispano-flamande. Lucco ajoute que l'influence du peintre espagnol Jacomart devait alors être forte dans le milieu napolitain. Originellement, le retable de Colantonio était complété sur les côtés par une série de dix *Bienheureux franciscains* disposés verticalement de part et d'autre du panneau. Ces figures, maintenant dispersées dans plusieurs collections, obéissent à une construction spatiale plus mesurée, franchement italianisante, qui rappelle les œuvres du peintre Jean Fouquet (c.1420- c.1480), dont la présence est attestée à Rome avant 1450²⁰⁹.

Nous ne savons rien de la production d'Antonello dans ces premières années. Les œuvres citées dans les documents d'époque ont été perdues et les archives n'ont donné aucune autre information. Les attributions des œuvres de jeunesse de l'artiste qui sont aujourd'hui répertoriées dans les catalogues ne sont basées que sur des hypothèses et certaines d'entre elles sont encore remises en question de nos jours.

1.3.3. Développement et analyse de la technique picturale d'Antonello

Si la documentation sur la formation d'Antonello ne nous apprend pas grand-chose, l'analyse de sa technique picturale apporte, par contre quelques réponses. Ainsi, Joanne Wright examine le développement artistique d'Antonello avant 1465 en tenant compte de sa technique²¹⁰. Elle constate que celle-ci n'a rien à voir avec celle de Colantonio (décrite plus bas) ou d'autres peintres français et espagnols, tel Jacomart²¹¹. En effet, bien que ces derniers utilisent la peinture à l'huile, aucun d'eux

²⁰⁹ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 14.

²¹⁰ Joanne Wright, « Antonello da Messina : the origins of his style and technique », *Art History*, Volume 3, Issue 1, March 1980, p. 45.

²¹¹ L'étude de Joanne Wright est basée sur un examen d'œuvres communément attribuées à Antonello.

n'est capable de reproduire le scintillement des surfaces, les effets de lumière, la continuité du modelé et la luminescence des couleurs saturées comme on les trouve dans les œuvres de Jan van Eyck et chez Antonello très tôt dans sa carrière²¹². Wright explique que ces variations dans les effets visuels résultent de la façon dont ces artistes utilisent l'huile. Ainsi, elle relève des similitudes entre la technique d'Antonello et celle de Jan van Eyck dans la manière d'appliquer l'huile et de modeler les formes. Elle confirme qu'Antonello procède de la même façon que l'artiste flamand par une superposition de fines couches translucides de couleurs et de glacis²¹³. En outre, l'étude du dessin préparatoire chez Antonello révèle que celui-ci est délicat et raffiné comme chez Jan van Eyck et Petrus Christus.

Bien différente est la manière de procéder de Colantonio, comme le confirme Claire Challéat qui analyse la technique picturale du peintre dans la *Déposition* réalisée vers 1455²¹⁴. Même si cette œuvre est fortement inspirée d'une œuvre de Petrus Christus, Challéat constate que la technique employée par Colantonio se distingue nettement de celle des Flamands par le type de préparation qui correspond à la tradition technique en usage dans l'Italie du XV^e siècle²¹⁵ : par un dessin préparatoire sommaire, moins abouti et l'utilisation de la *tempera* comme liant au lieu de l'huile. Cette technique s'apparente à une technique mixte comme celle employée par les artistes espagnols Jacomart et Dalmau²¹⁶. Elle est caractérisée par l'emploi de l'huile comme *médium* sur une base à *tempera*, mais sans aucune maîtrise des procédés de glacis eyckiens. Wright ajoute que Colantonio semble totalement ignorer

Ces œuvres sont analysées à l'aide de photographies techniques (rayons X et infrarouges). Les résultats scientifiques obtenus sont étudiés conjointement avec un certain nombre de documents et d'observations stylistiques.

²¹² Joanne Wright, *loc.cit.*, p. 45.

²¹³ *Ibid.*, p. 46.

²¹⁴ Claire Challéat, « Du style à la technique : à propos de la diffusion des modèles flamands à Naples à l'époque d'Alphonse d'Aragon », in *Ve journée d'étude sur l'actualité de la recherche en histoire de l'art italien*, Paris, Association des Historiens de l'Art Italien 2007, p. 86-93.

²¹⁵ Claire Challéat apporte des précisions à ce sujet et mentionne que la préparation de tonalité claire à base de *gesso* et de colle reprend une technique typiquement italienne, distincte de la pratique flamande qui emploie constamment le carbonate de calcium au lieu de *gesso*. *Ibid.*, p. 91.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

les possibilités qu'offre l'huile pour les glacis. Par conséquent, elle déclare qu'Antonello n'a pas pu acquérir cette technique chez Colantonio, mais plutôt chez un artiste au courant de la méthode eyckienne comme pouvait l'être Petrus Christus²¹⁷.

Si ces informations sur la technique d'Antonello au début de sa carrière sont essentielles pour tenter d'identifier l'origine de son art, il est tout aussi important de s'attarder aux dernières années de sa carrière, période durant laquelle est réalisée la *Pietà* qui nous intéresse. Dans un ouvrage traitant des échanges culturels entre les Pays-Bas et l'Italie, Maria Clelia Galassi se concentre sur les dix dernières années de la carrière de l'artiste²¹⁸. L'auteure souhaite mettre à jour les connaissances scientifiques de la technique et de la méthode picturale d'Antonello en se basant sur quelques-unes de ses œuvres signées ou dont l'attribution est irréfutable²¹⁹. Elle étudie les dessins préparatoires et les méthodes d'application des pigments chez Antonello pour distinguer les éléments techniques qui appartiennent à la tradition picturale italienne de ceux qu'Antonello aurait pu acquérir par l'étude d'œuvres flamandes ou peut-être par des contacts personnels, voire une formation, avec des peintres flamands. Pour Galassi, Antonello est le seul peintre italien du XV^e siècle qui possède une aussi grande connaissance des techniques picturales flamandes²²⁰. Antonello interprète librement les modèles flamands – ne les utilisant que partiellement ou en les réinterprétant selon ses expérimentations picturales personnelles. Galassi ajoute que l'artiste peint parfois sur des panneaux déjà encadrés suivant une pratique flamande commune. Par conséquent, Antonello n'imiterait pas uniquement les effets visuels de la peinture flamande, mais utiliserait également les

²¹⁷ Joanne Wright, *loc. cit.*, p. 51.

²¹⁸ Maria Clelia Galassi, « Aspects of Antonello da Messina's technique and working method in the 1470s: between Italian and Flemish tradition », in *Cultural exchange between the Low Countries and Italy*, Turnhout, Brepols Publishers, 2007, p. 63.

²¹⁹ L'étude de Maria Galassi se penche sur la technique d'Antonello en utilisant des technologies de pointe en matière d'imagerie telle la réflectographie infrarouge, la photographie digitale infra-rouge, la macrophotographie et les radiographies et microphotographie aux rayons X.

²²⁰ *Ibid.*, p. 79.

mêmes techniques de préparation des supports, à l'instar de Jan van Eyck²²¹.

L'analyse des dessins préparatoires d'Antonello ne permet pas de statuer si l'artiste possède des connaissances approfondies des dessins préparatoires flamands. Toutefois, Galassi souligne que les dessins d'Antonello rendent compte de l'utilisation d'un pigment brun pour délimiter les contours, accompagné parfois par des hachures diagonales et parallèles pour produire les premiers effets des principales zones d'ombrage²²². Le dessin est généralement exécuté à main levée, comme le prouvent les traces de modifications et les *pentimenti*²²³. Cependant, l'utilisation de gabarits, ou de modèles communs servant à positionner la première forme de la figure dans les portraits et dans la série des *Ecce Homo*, peut être envisagée. Le chercheur Gianluca Poldi pense que l'artiste se sert également de poncifs²²⁴ pour transférer ses compositions sur les panneaux²²⁵. Galassi mentionne que les recherches récentes de Maryan Ainsworth révèlent la même utilisation de tels gabarits chez Hans Memling²²⁶. Galassi ajoute que Petrus Christus utilise lui aussi un pigment brun pour ses dessins préparatoires, sans prétendre pour autant l'existence d'une quelconque relation entre les deux artistes. Elle précise malgré tout qu'il existe certaines similitudes entre leurs dessins comme dans la précision du coup de brosse diagonal. Ces éléments particuliers relevés dans les dessins d'Antonello permettent à Galassi d'envisager la possibilité que l'artiste possède des gabarits ou des modèles venant

²²¹ *Ibid.*, p. 79.

²²² *Ibid.*, p. 79.

²²³ Appelés aussi des repentirs. Ce sont des changements apportés à une œuvre picturale par son auteur au cours de l'exécution.

²²⁴ Un poncif est un dessin ou une esquisse exécuté sur une feuille, piqué de petits trous sur ses lignes principales et destiné à être reporté sur un autre support, celui de l'œuvre à exécuter, au moyen d'une ponce, petit sac d'étoffe peu serrée contenant une poudre colorante. La poudre, en passant par les trous, reproduisait en pointillé les contours du dessin.

²²⁵ Gianluca Poldi et Giovanni Carlo Federico Villa, « Antonello da Messina between Sicily and Venice: The San Cassiano Altarpiece. Technical examinations and comparisons », *Technologische Studien: Konservierung, Restaurierung, Forschung, Technologie, / Kunsthistorisches Museum*, 6, 2009, p. 95.

²²⁶ Galassi ne donne pas d'autres informations à ce sujet et renvoie au texte d'Ainsworth. Voir Ainsworth, 2005, p.93, 97.

directement d'ateliers flamands, peut-être celui de Petrus Christus, à partir desquels il aurait pu construire ses compositions et également définir sa manière toute personnelle de dessiner²²⁷.

Deux facettes de la technique d'Antonello sont reliées à la tradition picturale italienne : l'utilisation de gypse pour préparer le fond du support et une large quantité de blanc de plomb dans la sous-couche. La principale différence entre les méthodes picturales d'Antonello et celles des Flamands réside dans les propriétés de la sous-couche elle-même. Cette sous-couche est le plus souvent plate et fine selon les pratiques nordiques, modulée dans le clair-obscur et presque épaisse dans les œuvres des peintres italiens. Durant la dernière décennie de sa carrière, Antonello semble avoir délibérément intensifié la fonction volumétrique de sa sous-couche, grâce à laquelle il était capable de réaliser les éléments sculpturaux de ses figures²²⁸.

Par contraste, la méthode d'application des glacis d'Antonello semble très proche de celle introduite par Jan van Eyck et ses prédécesseurs flamands. Ces artistes, comme Antonello, créent les effets de lumière et obtiennent les couleurs finales en appliquant des couches de glacis transparents de différentes épaisseurs sur des couches opaques²²⁹. Non seulement Antonello comprend la méthode d'application des glacis flamands, mais il est également capable de contrôler et de doser les matériaux appropriés pour pouvoir les réaliser. Aussi, il utilise une huile très fluide qui lui permet de créer les volumes par couches transparentes et par couches de couleurs saturées²³⁰.

Toutefois, Poldi précise que son degré de finition n'est pas le même suivant les dimensions des œuvres qu'il réalise²³¹. Sur les œuvres de petites dimensions, tels

²²⁷ Maria Clelia Galassi, *op.cit.*, p. 80. Gianluca Poldi et Giovanni Carlo Federico Villa, *loc.cit.*, p. 99.

²²⁸ Maria Clelia Galassi, *op.cit.*, p. 80.

²²⁹ *Ibid.*, p. 80.

²³⁰ *Ibid.*, p. 80.

²³¹ Gianluca Poldi et Giovanni Carlo Federico Villa, *loc.cit.*, p. 89.

les portraits et les œuvres de dévotion privée, la finition est minutieuse, alors que sur les formats plus grands certaines zones picturales représentant des textiles ou des objets possèdent des finis différents. Dans ces zones, plutôt que d'utiliser des séquences de fines couches et de glacis comme le font les Flamands, Antonello préfère les coups de brosse courts et parfois plus épais²³². Cette technique donne l'impression de représenter des détails lorsque l'on observe l'œuvre à une certaine distance et permet de gagner du temps d'exécution et de séchage.

Pour atteindre un résultat qui fusionne les techniques flamandes et italiennes, la formation artistique d'Antonello et la fréquentation du milieu artistique qui régnait à la cour d'Alphonse ne peuvent, à elles seules, expliquer une telle réussite. En effet, Galassi pense que, de surcroît, Antonello a cultivé un intérêt pour les techniques picturales flamandes tout au long de sa carrière et qu'à partir des années 1470, il a su enrichir cette compréhension à l'exemple de l'artiste flamand originaire d'Allemagne Hans Memling (c.1435-1494). Il n'est donc pas impossible que de 1465 à 1471, alors qu'aucune activité d'Antonello n'est documentée à Messine, l'artiste ait profité de ce moment pour développer sa technique lors d'un voyage ou d'une rencontre, par exemple²³³. Antonello semble avoir été fortement attiré par les méthodes picturales flamandes, mais sans réellement les respecter à la lettre. L'artiste se démarque ainsi en développant une technique picturale flamande qu'il renouvelle, qu'il enrichit et qui lui est propre²³⁴.

1.3.4. De l'apprentissage au voyage à Venise : les expérimentations picturales

Vers 1460 ou un peu avant, comme nous l'avons vu plus haut, Antonello est un maître établi, il possède d'ailleurs son propre atelier à Messine depuis 1457. Peu

²³² *Ibid.*, p. 89.

²³³ Maria Clelia Galassi, *op.cit.*, p. 81.

²³⁴ *Ibid.*, p. 81.

d'œuvres attestent des premières expérimentations picturales d'Antonello. Toutefois, selon nous, trois périodes qui précèdent son départ pour Venise laissent transparaître, à travers les expérimentations auxquelles se livre Antonello, l'affirmation d'un langage pictural de plus en plus confiant.

La première période se situe autour de 1465. Selon Lucco, trois œuvres semblent annoncer des thèmes iconographiques ou des traitements picturaux qui feront l'objet de développements majeurs au cours de la carrière d'Antonello. D'abord, l'auteur note la réalisation de deux panneaux produits à peu d'intervalles qui témoignent des premières leçons apprises dans l'atelier de Colantonio et des expériences assimilées dans ce centre culturel et artistique qu'est Naples à cette époque. Le premier panneau²³⁵, réalisé vers 1463, est de petit format et a été peint sur les deux côtés. Sur une face figure un *Christ de pitié* (fig. 23) et sur l'autre figure *La Vierge et l'Enfant avec un franciscain en adoration* (fig. 22)²³⁶. Les deux figures sont inspirées des cultures franco-ibériques. Ainsi, la rigidité des plis du manteau rouge de la Vierge rappellent l'art ibérique des peintres Jacomart et Reixbach. Le visage de la Vierge fait référence, du côté français, à celui de l'*Annonciation* (fig. 19) de Barthélémy d'Eyck à Aix-en-Provence. La figure du Christ du recto est parmi les figures les plus caractéristiques de Colantonio que réalise Antonello. Elle semble faire référence directement au *Polyptyque de Saint-Vincent Ferrier* (fig. 25) de Colantonio réalisé vers 1455-1460. Cette figure constitue la première apparition d'un motif qui connaîtra un développement majeur dans l'art d'Antonello²³⁷.

Le deuxième panneau à deux faces est réalisé vers 1463-1465. Il représente,

²³⁵ Dans *Antonello da Messina, Sicily's Renaissance Master*, Gioacchino Barbera signale que l'attribution, plus que probable, de ce panneau à Antonello a été faite récemment par Everett Fahy en 2002. Voir Gioacchino Barbera, Keith Christiansen et Andrea Bayer, *Antonello da Messina, Sicily's Renaissance Master*, Catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art de décembre 2005 à mars 2006, The Metropolitan Museum of New York, 2005, p.33. Mauro Lucco précise que ce panneau a été acheté depuis par le Museo Regionale de Messine en 2003. Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 60.

²³⁶ *Ibid.*, p. 60.

²³⁷ *Ibid.*, p. 60.

au recto, un *Ecce Homo* (fig. 26) et au verso un *Saint-Jérôme Hermite* (fig. 27). Ce panneau semble avoir été destiné à la dévotion privée. La figure de Saint-Jérôme presque totalement usée témoigne des gestes de dévotion répétés directement sur l'image. La réalisation de ce panneau pourrait s'inscrire dans le mouvement religieux de la *devotio moderna* fortement diffusé à l'époque²³⁸. La figure du Christ recherche l'implication émotive du spectateur et acquiert un aspect pathétique tout à fait inhabituel dans la peinture italienne du XV^e siècle. La réalité et l'humanité qui se dégagent dans cet instant fixé semblent conférer à l'image une ambiguïté voulue telle que le ferait une icône²³⁹. Ce thème iconographique de l'*Ecce Homo* connaîtra lui aussi des développements importants plus tard. Sur l'autre face du panneau, Gioacchino relève des éléments iconographiques qui rappellent des œuvres de Jan van Eyck et Petrus Christus²⁴⁰.

La *Crucifixion* dite « de Sibiu » (fig. 28) réalisée en 1465 boucle cette première période. Les modèles de cette représentation sont flamands et mélangent aussi tous les apports de l'Europe du Nord comme on pouvait le faire dans le syncrétisme napolitain des années 1450. L'attention apportée à la précision de la représentation des lieux a pour but d'actualiser la scène ancienne et de lui donner un cadre identifiable dans l'expérience quotidienne afin que la méditation sur la Passion se fasse plus intense et plus individuelle²⁴¹. Cette œuvre offre de surcroît un savant mélange entre une synthèse puissante et des détails minutieux qui rendent l'image extraordinairement réelle aux yeux du spectateur, l'incitant ainsi à un engagement

²³⁸ Le mouvement spirituel de la *devotio moderna* est issu des Pays-Bas. Son fondateur est Gerard Groote (1340-1384). Ce mouvement connaît sa plus grande expansion au XV^e siècle. Il s'étend depuis le nord de l'Europe jusqu'au sud sous l'influence des écrits du mystique Thomas à Kempis (1380-1471). Synonyme d'une ferveur religieuse individuelle, la *devotio moderna* prône la prière et la piété personnelles grâce à une ascèse psychologique et intérieure. Voir Paul Jensen, « Devotio Moderna », *The Encyclopedia of Christian Civilization*, First Edition, Edited by George Thomas Kurian, 2011.

²³⁹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 64.

²⁴⁰ Gioacchino Barbera, Keith Christiansen et Andrea Bayer, *op.cit.*, p. 27.

²⁴¹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 64.

plus actif²⁴².

La deuxième période de l'affirmation du langage pictural d'Antonello se situe autour des années 1470. Antonello aborde l'une des thématiques les plus caractéristiques de son œuvre : les portraits. L'artiste s'inspire des modèles flamands qui à leur manière révolutionnent l'art du portrait. En effet, ceux-ci, à l'initiative de Jan van Eyck, représentent les personnages de trois quarts et non plus de profil comme c'était l'usage généralement²⁴³. De plus, le modèle flamand n'offre plus l'exclusivité du portrait aux nobles et aux régnants, mais se tourne également vers les membres de la cour, les fonctionnaires et les bourgeois. Le portrait entre dans la sphère privée. Les noms et les rôles des portraiturés ne sont plus si clairement définis. L'accent est mis sur les détails physiques, les gestes, les expressions de la bouche et des yeux garants de l'identité du personnage et de sa ressemblance (fig. 29)²⁴⁴. La formule du portrait eyckien permet une plus grande liberté d'expression. Par l'attitude qu'il affiche, le modèle peut se raconter, faire deviner son histoire. C'est pourquoi Antonello met l'accent sur les yeux. En déplaçant les pupilles du centre vers le coin des yeux, l'artiste attire et retient le regard du spectateur. L'ajout d'un parapet à l'avant-plan dans un espace fermé par un fond noir, comme si le modèle se trouvait derrière une vitre, dans un lieu indéfini, accroît l'intensité qui se dégage des portraits antonelliens. Un portrait, le plus ancien de tous ceux qui subsistent, nommé *Portrait d'homme* (fig. 30), sera à l'origine d'une typologie appelée à une immense fortune dans la production de l'artiste²⁴⁵. Selon Barbera, les portraits de l'artiste ont eu un très gros impact à Venise et ont pu influencer la peinture de Giovanni Bellini au cours des décennies suivantes²⁴⁶. Lucco déclare que « [...] les portraits d'Antonello réussissent à la fois à rapprocher la personne dont on veut se souvenir et à l'éloigner dans un

²⁴² *Ibid.*, p. 65.

²⁴³ *Ibid.*, p. 84.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

²⁴⁶ Gioacchino Barbera, Keith Christiansen et Andrea Bayer, *op.cit.*, p. 44.

instant d'éternité [...] »²⁴⁷.

À la même période, Antonello entreprend une série de panneaux dont le motif, déjà utilisé par l'artiste, est clairement originaire de la culture flamande. Il s'agit de du thème iconographique de l'Ecce Homo (fig. 31)²⁴⁸. Ce motif est peu connu à l'époque. Il allie à la fois la tradition du *Voile de Véronique*, c'est-à-dire le visage du Christ imprimé sur le linge avec lequel une femme l'avait essuyé lors de la montée au Calvaire et celle de *l'Homme de douleur*. Selon Lucco, la synthèse qu'opère Antonello dans les représentations de ce motif est totalement personnelle et permet « [...] une intensité jamais ressentie jusque-là par le spectateur au XV^e siècle [...] »²⁴⁹. Dans ces représentations, l'artiste isole un moment singulier de l'histoire de la passion qu'il met en valeur. Par un cadrage resserré, il porte notre attention sur le visage du Christ. Le contexte environnant est abstrait et permet ainsi de laisser la place aux résonnances personnelles du spectateur et aux méditations propres à la pratique religieuse de la *devotio moderna*²⁵⁰. Dans ces peintures l'espace figuratif est plus structuré qu'il ne l'était auparavant dans les œuvres d'Antonello. La représentation de la souffrance est plus aboutie. Le cadrage serré offre une plus grande présence à la figure du Christ dont la bouche entr'ouverte exprime et communique sa douleur (fig. 32). Antonello multiplie les effets (gouttes de sueur ou larmes qui perlent sur la joue, cheveux collés sur le front et les épaules en sueur et des gouttes de sang qui coulent) pour simuler la présence et la douleur physique afin d'interpeller et d'associer plus intensément le spectateur²⁵¹.

La troisième période qui témoigne d'une nouvelle phase du langage artistique d'Antonello précède de peu le départ pour Venise et se situe au début de 1474. C'est à ce moment qu'Antonello entreprend *l'Annonciation* (fig. 33), un retable de grande

²⁴⁷ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 88.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 92.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 100.

ampleur. Selon Lucco, cette œuvre rassemble toutes les connaissances acquises par Antonello dans le bassin méditerranéen²⁵². Alors que traditionnellement les artistes réalisent des polyptyques pour ce type de production, Antonello réalise un retable unifié. C'est le premier de la sorte en Sicile. En outre, chose inhabituelle, il situe l'action de cette scène dans un cadre défini, parfaitement architecturé, celui de l'intérieur d'une demeure. Il supprime la figure de Dieu le Père et ne montre que les effets de sa présence dans le rayon rouge. Antonello bouscule les conventions iconographiques pour une telle scène. Malgré les éventuelles incohérences de la représentation, comme l'absence de rigueur dans le point de fuite des lignes perspectives ou dans la pluralité de l'origine des sources de lumières illusoires, rien ne trouble la tranquillité qui émane de la scène²⁵³. Dans cet espace pictural unifié, les objets sont représentés avec minutie. La lumière est l'élément qui unifie la scène. En s'accrochant aux objets et aux figures, la lumière module la profondeur, accentuée par les lignes perspectives. La représentation de l'espace est ici plus crédible et plus réelle, plus « à l'italienne » malgré un horizon très haut²⁵⁴. L'intérieur sombre, les fenêtres à petits carreaux et le paysage que l'on aperçoit au-delà renvoient à l'art flamand et à l'*Annonciation* de Petrus Christus²⁵⁵. La relation entre l'ange et la Vierge est italienne – puisqu'ils se font face sur une même ligne parallèle au premier plan – plutôt que flamande – où la Vierge serait en position frontale et l'ange arriverait du fond de la scène²⁵⁶. Toutefois, la puissante masse colorée des figures rappelle celles du peintre allemand Konrad Witz (1400- c.1445) qui exerçait en Suisse. Selon Lucco, avec cette *Annonciation*, Antonello acquiert la stature d'un grand peintre moderne. Il est prêt à entamer une nouvelle étape de sa carrière sur la scène internationale, celle de Venise.

²⁵² *Ibid.*, p. 148.

²⁵³ *Ibid.*, p. 150.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁵⁵ Liana Castelfranchi Vegas, 1984 [1983], *op.cit.*, p. 123.

²⁵⁶ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 152.

Dans ce premier chapitre, nous avons mis en valeur différents éléments qui ont forgé l'identité de Naples et qui ont pu jouer un rôle dans la jeune carrière artistique d'Antonello. Les événements géopolitiques ont démontré comment le royaume de Naples a fait l'objet de luttes incessantes entre les dynasties angevines et aragonaises. Ces luttes internationales ont marqué le royaume et défini son identité et ses cultures. En outre, l'accroissement de la population et l'urbanisation des quartiers de Naples, sa société cosmopolite et sa forte activité économique et maritime font de la cité napolitaine un carrefour d'échange et une capitale prospère et multiculturelle.

Les souverains introduisent leurs cultures par goût, mais également à des fins de propagande. La richesse et la diversité de ces cultures importées et locales participent à l'éclectisme des styles artistiques que l'on rencontre en peinture, en sculpture et en architecture. L'art produit à Naples est majoritairement issu d'influences étrangères. Bien que les influences bourguignonnes, provençales, flamandes, valenciennes et catalanes, toscanes, lombardes et vénitiennes soient présentes sous toutes les dynasties au pouvoir, la culture flamande prédomine.

La formation artistique d'Antonello dans l'atelier du peintre de cour napolitain Niccolò Colantonio s'avère déterminante dans les premières années du jeune artiste. En effet, c'est sans doute là qu'il a pu profiter du dynamisme culturel et artistique de la capitale et prendre connaissance d'œuvres qui orienteront son art. Sa technique picturale possède des caractéristiques communes avec beaucoup d'artistes flamands. Toutefois, Antonello réinterprète ces procédés techniques et les enrichit à sa manière, définissant ainsi son propre style. Les diverses expérimentations picturales, iconographiques et stylistiques qu'il effectue jusqu'en 1474 lui permettront d'exercer et d'affirmer son langage pictural jusqu'à son départ pour Venise.

CHAPITRE II

CONTACTS ET ÉCHANGES : LE VOYAGE À VENISE ET SES CONSÉQUENCES

Le second chapitre porte sur les phénomènes de la circulation des idées, des artistes et des œuvres dans l'Italie du Quattrocento. L'analyse de ces phénomènes est importante pour notre étude, car elle a pour conséquence de mettre en lumière les moyens par lesquels Antonello aurait pu avoir connaissance d'idées et de modèles artistiques d'origines diverses, qui ont fort probablement caractérisé son art et dont le mélange a créé un style unique.

D'abord, en étudiant la mobilité des artistes, nous nous intéresserons aux points de contact et à la nature des échanges artistiques en Europe, en nous concentrant plus particulièrement sur les territoires, les pouvoirs et les artistes en relation avec le royaume de Naples. Nous étudierons la circulation des idées artistiques et celle des artistes. Nous déterminerons quelles sont les principales motivations de ces derniers pour entreprendre parfois de longs voyages. Nous nous intéresserons également à la transmission des modèles flamands. Nous préciserons les formes sous lesquelles s'établissent les points de contact, de rencontre et d'échanges et quels sont ceux dont Antonello aurait pu être témoin ou même acteur.

Ensuite, nous aborderons une étape incontournable de notre démonstration, celle du voyage d'Antonello à Venise. En effet, le séjour vénitien est l'élément essentiel à la suite duquel nous proposons d'analyser le transfert culturel dans la *Pietà* que l'artiste peindra vers 1477-1478. Pour tenter de mieux connaître la peinture vénitienne autour de la période qui couvre le séjour de notre artiste sicilien sur la lagune, nous dresserons – dans les grandes lignes – un portrait de la production picturale vénitienne à partir de la seconde moitié du XV^e siècle. Puis, nous nous attarderons sur la production de Giovanni Bellini, car selon plusieurs historiens de

l'art, la peinture de Bellini et celle d'Antonello posséderaient des traits communs. Pour mieux comprendre leurs traits communs, nous évoquerons quelques œuvres marquantes d'Antonello et de Giovanni Bellini réalisées durant le séjour à Venise du maître sicilien.

Enfin, par l'étude de quelques œuvres post-vénitiennes réalisées par Antonello à son retour à Messine et peu avant sa mort (février 1479), nous vérifierons l'existence de développements artistiques particuliers dans la pratique d'Antonello, que nous pouvons attribuer au voyage à Venise et peut-être même au contact de la peinture de Giovanni Bellini. Les constats que nous dresserons de nos observations seront utilisés pour mieux comprendre la *Pietà* d'Antonello réalisée, elle aussi, après le séjour vénitien.

2.1. Contacts et échanges en Europe au XV^e siècle

Dans le premier chapitre, nous avons vu comment Naples – en tant que carrefour culturel important – est caractérisé par un milieu artistique international particulièrement empreint d'une influence flamande. Nous pensons que l'éclectisme des styles artistiques, qui résulte du multiculturalisme présent dans la cité napolitaine, offre à Antonello, dans ses premières années d'activité, un environnement propice à un apprentissage artistique riche d'expériences. Nous avons vu que la technique d'Antonello s'apparente à celle des peintres flamands, comme Jan van Eyck et Petrus Christus, avec laquelle elle partage plusieurs points. Enfin, nous avons constaté que Colantonio et Antonello semblent utiliser certains modèles flamands qu'ils copient ou réinterprètent avec plus ou moins de fidélité.

Plusieurs chercheurs pensent que la manière, le style d'Antonello ne peuvent s'expliquer uniquement par son apprentissage napolitain, mais plutôt par des contacts,

des échanges et des voyages entrepris par l'artiste après sa formation²⁵⁷. Pour appuyer leurs propos et selon les analyses menées sur les œuvres d'Antonello réalisées après son apprentissage (soit à partir de 1456²⁵⁸), des chercheurs croient reconnaître des motifs (drapés, figures, paysage) ou des styles caractéristiques (construction spatiale, couleurs, coups de brosse) provenant d'œuvres et d'artistes contemporains²⁵⁹. Les modèles empruntés par Antonello sont attribués tantôt à des peintres flamands, italiens, français et espagnols²⁶⁰.

Ces emprunts seraient donc de sérieux indices à considérer pour comprendre le langage pictural d'Antonello. En outre, ils ne pourraient s'expliquer, pour la plus grande partie d'entre eux, que par des rencontres possibles entre Antonello et des artistes étrangers et/ou par des contacts directs, *in situ*, avec leurs productions picturales. Conséquemment, ces rencontres et ces contacts *in situ* n'auraient pu avoir lieu que dans le cadre de voyages entrepris par notre artiste. Plusieurs chercheurs ont alors avancé de nombreuses hypothèses sur les parcours d'Antonello²⁶¹. D'ailleurs,

²⁵⁷ Liana Castelfranchi Vegas, 1984 [1983], *op.cit.*, p. 121-122. Albert Châtelet, « I viaggi di Antonello da Messina », *Arte Veneta*, Issue 64, 2007, p. 152-163.

²⁵⁸ Voir Chapitre I, 1.3.2, p. 43.

²⁵⁹ Les informations fragmentaires disponibles au sujet de la carrière et du cheminement artistique d'Antonello suscitent encore aujourd'hui de nombreux débats au sein de la communauté scientifique. Ce sont souvent les mêmes chercheurs (voir Note 261) qui effectuent ces rapprochements artistiques et qui évoquent les voyages d'Antonello. Voir également Chapitre I, 1.3.3, p. 44-50.

²⁶⁰ Les artistes les plus souvent nommés sont Jan van Eyck, Barthélémy d'Eyck, Enguerrand Querton, Robert Campin, Petrus Christus, Lluís Dalmau, Piero della Francesca, ou encore Giovanni Bellini.

²⁶¹ Les hypothèses émises à propos d'éventuels voyages effectués par Antonello ne sont pas nouvelles. Le premier à émettre une telle hypothèse est sans doute Giorgio Vasari qui, dès le XVI^e siècle, prétend qu'Antonello est parti à Bruges, en Flandre, pour apprendre de Jan van Eyck le secret de la peinture à l'huile. Voir Giorgio Vasari, *Vies des artistes*, trad. par Léopold Leclanché et Charles Weiss, Pref. de Véronique Gerard Powell, Paris, Grasset, Coll. « Les Cahiers Rouges », 2007, p. 132. Plus récemment, Joanne Wright envisage, elle aussi, un voyage d'Antonello vers la Flandre afin d'expliquer sa maîtrise de la technique flamande. Voir Joanne Wright, *loc.cit.*, p. 48. Liana Castelfranchi Vegas reprend cet argument pour justifier la technique et les motifs iconographiques utilisés par Antonello. Voir Liana Castelfranchi Vegas, 1984 [1983], *op.cit.*, p. 121-122. Pour expliquer le parcours artistique d'Antonello, Albert Châtelet propose plutôt un passage de l'artiste par Naples, Rome, Venise et Milan avant de se rendre aux Pays-Bas. Voir Albert Châtelet, *loc.cit.*, p. 152-163. Gioacchino Barbera envisage d'abord un détour vers l'Europe du Nord, mais en précisant que cette hypothèse est peu probable. Puis, il propose Urbino, Ferrare, Padoue et un premier voyage à Venise vers les années 1470. Voir Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 19, 25. Maria Clelia Galassi évoque la possibilité de voyages à destination de Rome, d'Urbino, de Padoue, du sud de la France et de la Flandre. Voir Maria Clelia

on recense plusieurs périodes de la vie de l'artiste pour lesquelles il existe peu ou pas d'informations. La plus longue période non documentée, qui s'étend de 1465 à 1471, donne lieu, encore aujourd'hui, à toutes sortes de spéculations. En effet, ces vides biographiques offrent aux chercheurs autant de possibilités pour essayer de reconstruire l'itinéraire artistique du peintre sicilien. Certains d'entre eux ont envisagé qu'Antonello aurait pu partir en voyage à plusieurs reprises afin d'enrichir sa formation et développer son langage pictural. Si peu de chercheurs s'entendent sur la ou les destinations de tels voyages, tous, en revanche, s'accordent pour identifier quatre périodes au cours desquelles l'artiste s'est déplacé hors de Messine²⁶². Excepté sa formation initiale à Naples, le retour en 1460 depuis Amatea, en Calabre vers Messine, le voyage à Venise à la fin de 1474 – seul voyage à être un tant soit peu documenté – et un rapide aller-retour à Milan pendant celui-ci, aucun autre déplacement n'est prouvé à ce jour.

En dépit de ces quelques voyages reconnus qui attestent des déplacements de notre artiste, il n'en demeure pas moins que les questions qui portent sur les contacts et les voyages potentiels d'Antonello restent pertinentes. Aussi, pour tenter de proposer des réponses à ces questions, nous allons aborder maintenant les procédés par lesquels s'effectuent les échanges de connaissances entre les artistes, c'est-à-dire

Galassi, *op.cit.*, p. 81.

²⁶² Outre la période de formation d'Antonello à Naples, les documents recensés par Lucco révèlent un autre voyage au début de janvier 1460. C'est alors que le père d'Antonello affrète un bateau amarré dans le port de Messine pour que celui-ci se rende à Amatea, en Calabre et attende Antonello et sa famille durant huit jours avant de les ramener à Messine, ville natale de l'artiste. Au lieu de voir dans ce document – connu de la plupart des chercheurs, si ce n'est de tous – la preuve d'un voyage plus ou moins lointain, Lucco en fait une nouvelle lecture. Il envisage plutôt que l'artiste devait être installé depuis quelque temps en Calabre. En effet, des documents reproduits dans l'annexe de l'ouvrage de Lucco viendraient créditer son hypothèse. D'abord, Lucco révèle des origines familiales calabraises à Antonello, ce qui aurait pu faciliter son introduction au sein de cette société. Il ajoute que la plupart des œuvres perdues de l'artiste mentionnées dans les documents proviennent de Calabre. En outre, le premier apprenti d'Antonello, Paolo di Ciacio, est Calabrais. Enfin, Lucco rappelle qu'un document du 30 janvier 1461 parle de la réalisation d'une œuvre qu'Antonello s'engage à peindre, à Messine, pour le compte de Giovanni Murilla – gentilhomme, membre d'un des groupes financiers les plus puissants de la ville, en rapport avec la banque médicéenne de Bruges et aussi, par liens familiaux, avec la Calabre. Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 54.

ce que Till-Holger Borchert appelle les transferts culturels. Nous proposons de recenser quelques-unes de ces occasions d'échange, ces transferts culturels, afin d'essayer de mettre en lumière les motivations des artistes et les conditions qui permettent l'appropriation et la diffusion des idées et des modèles artistiques en Europe au XV^e siècle²⁶³. Toutefois, dans le cadre de notre étude, nous nous concentrerons principalement sur les artistes liés à la couronne aragonaise et à sa cour. Cet exercice permettra d'envisager quelques aspects potentiels des transferts culturels reconnaissables dans la peinture d'Antonello et nous donnera des indices sur quelques sources de son inspiration artistique pour interpréter la *Pietà* réalisée autour de 1477-1478.

2.1.1. La circulation des idées et des modèles

Au Quattrocento, l'intensification du commerce international, le développement du collectionnisme et les relations dynastiques sont quelques-uns des facteurs qui permettent la circulation des idées et des modèles artistiques. Ces activités s'inscrivent dans un vaste réseau d'interactions et de points de contact prenant la forme d'échanges de toutes sortes²⁶⁴. Cette circulation favorise l'accessibilité des artistes à un large répertoire d'idées et de modèles étrangers et nouveaux. Au contact de ces innovations artistiques, les artistes développent leurs connaissances théoriques, stylistiques et iconographiques. Ils reproduisent et réinterprètent ce qu'ils observent procédant ainsi à de nouvelles expérimentations picturales dans leurs disciplines respectives. Les échanges artistiques prennent des formes variées qui vont de l'inspiration et/ou de l'adaptation plus ou moins fidèle des modèles, jusqu'au plagiat pur et simple²⁶⁵. La relation entre l'art du nord de l'Europe

²⁶³ Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 33-45.

²⁶⁴ Comme nous l'avons vu dans le chapitre premier, la situation artistique à Naples à partir de la seconde moitié du XV^e siècle est, de ce point de vue, exemplaire.

²⁶⁵ Dans son article Amy Golahny traite des diverses formes d'échanges entre les artistes peintres issus des pays situés au nord (territoires flamands, hollandais et allemands) et au sud des Alpes entre 1400 et 1700. En observant l'interaction entre ces artistes provenant de différentes régions, l'auteure détermine

et l'Italie est souvent perçue comme un dialogue impliquant non seulement des phénomènes comme l'appropriation, l'imitation et l'émulation des idées et des modèles, mais établissant également des contacts entre les personnes à travers les relations entretenues avec les clients, lors de transactions commerciales et à travers la rivalité artistique²⁶⁶.

Nous savons qu'Antonello dispose de dessins et de modèles qu'il réalise (fig. 34) et qui ont peut-être servi à représenter des personnages dans la *Crucifixion* de Sibiu (fig. 35), ou des éléments architecturaux dans le *Saint-Sébastien* de Dresde (fig. 69). Ces modèles ont, par ailleurs, sans doute été forts utiles pour son atelier, notamment après la mort de l'artiste en 1479 (fig. 36). Nous pouvons penser que ceux-ci ont pu être rassemblés sous la forme d'un livre servant aux peintres de son atelier pour conserver les idées du maître, comme il est courant de le faire à cette époque²⁶⁷. En outre, certaines des œuvres d'Antonello révèlent la présence de poncifs qui attesteraient de l'existence de cartons servant à répliquer des modèles issus de son propre atelier – comme dans la série des *Ecce Homo* – ou de modèles flamands²⁶⁸. La chercheuse Maria Clelia Galassi envisage la possibilité que l'atelier possède des patrons venant de l'atelier de Petrus Christus, disciple de Jan van Eyck²⁶⁹. Effectivement, à titre d'exemple, nous pouvons voir dans un dessin (fig. 37) une réinterprétation du motif de la vierge et du drapé de son manteau, inspirés de deux œuvres de Petrus Christus²⁷⁰ (fig. 38 et 39). Une autre œuvre d'Antonello, intitulée *Portrait de jeune homme* (fig. 40), s'inspire d'un portrait réalisé par Christus (fig. 41). Si certains motifs semblent effectivement provenir de modèles flamands, d'autres semblent être issus de la sculpture classique (fig. 42) et adaptés selon les

les principales caractéristiques des peintures italiennes et nord-européenne. Voir Amy Golahny, « Italian Art and the North », *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, A, Oxford, B. Bohn and J. M. Saslow, 2013, p. 106.

²⁶⁶ Amy Golahny, *op.cit.*, p. 109.

²⁶⁷ Maria Clelia Galassi, *op.cit.*, p. 67.

²⁶⁸ Voir également Chapitre I, p. 45-50.

²⁶⁹ Maria Clelia Galassi, *op.cit.*, p. 80.

²⁷⁰ Joanne Wright, *loc.cit.*, p. 49-50.

intérêts d'Antonello (fig. 43). Ces quelques cas sont représentatifs des phénomènes d'appropriation, d'imitation et d'émulation que nous pouvons constater dans la peinture d'Antonello.

L'appropriation des modèles flamands par les peintres italiens coïncide avec l'apparition – dès la première moitié du XV^e siècle – des premières peintures flamandes en Italie²⁷¹. Les peintres italiens témoignent d'un vif intérêt pour ces nouveaux motifs qu'ils introduisent dans leurs compositions en les adaptant parfois selon leurs propres intérêts. Ils recopient ou réinventent de nombreux éléments comme les éléments architecturaux, les décorations, les paysages, les textures des matières et des matériaux, les postures des personnages ou les éléments en trompe-l'œil, comme les *cartellini*²⁷². Cette assimilation des modèles flamands est formatrice et participe à l'élaboration d'un langage pictural propre à chaque artiste²⁷³.

Outre cette circulation de motifs iconographiques, à la même période, les artistes italiens commencent à utiliser l'huile plus fréquemment. À l'instar des peintres flamands, les peintres italiens commencent à manifester de l'intérêt pour les effets de lumière, pour les vastes paysages et les couleurs saturées²⁷⁴. Toutefois, si les idées et les modèles circulent et attestent de transferts culturels, il n'en est pas de même pour d'autres éléments formels. Ainsi, les artistes du Nord et ceux du Sud se différencient dans leur conception de la représentation du monde visible en peinture. Chacun propose sa propre solution suivant deux principes que nous pouvons réduire

²⁷¹ Amy Golahny, *op.cit.*, p. 119. Maria Clelia Galassi ajoute que la copie de modèles – généralement à partir de sculptures antiques – est aussi un élément essentiel dans la formation artistique. Elle permet aux artistes d'exercer leur talent en reproduisant des modèles qu'ils observent et en les adaptant parfois selon leurs propres intérêts. Voir Maria Clelia Galassi, *op.cit.*, p. 113.

²⁷² Le *cartellino*, ou *cartellini* au pluriel, est un motif iconographique imitant une feuille de papier, une tablette ou un cartouche de marbre figuré en trompe-l'œil dans une peinture et sur lequel est inscrite la signature du peintre et parfois la date de l'œuvre. À la fois support et encadrement de la signature, le *cartellino* fait partie intégrante de la composition.

²⁷³ Amy Golahny, *op.cit.*, p. 120-121.

²⁷⁴ *Ibid.* p. 109.

de la sorte : naturalisme au Nord, « idéal » au Sud²⁷⁵. Si les Italiens respectent généralement les principes albertiens, les peintres flamands semblent moins adeptes de cette conception italienne et illusionniste de l'espace et la transgressent très souvent²⁷⁶.

2.1.2. Les œuvres d'art publiques

Généralement faciles d'accès et visibles par tous, les œuvres d'art publiques offrent la solution la plus commode aux artistes pour prendre connaissance des productions artistiques concurrentes. En effet, ce contact direct leur permet de contempler et d'étudier toutes sortes d'œuvres d'art comme des peintures, des sculptures, des mosaïques et des œuvres d'architecture réalisées par leurs contemporains ou leurs prédécesseurs selon un large éventail de goûts et de styles. Les œuvres sont situées dans des lieux publics ou semi-publics, des bâtiments civils ou religieux, comme des églises et des chapelles, des monastères, ou encore à l'intérieur de bâtiments occupés par des confréries et des guildes dont l'accès est relativement aisé. Les œuvres publiques permettent aux commanditaires d'afficher et de revendiquer aux yeux de tous, leur pouvoir, leur richesse et leur statut social. Par conséquent, les œuvres commandées sont souvent le résultat de projets artistiques

²⁷⁵ Nous n'entrons pas ici dans les vastes discussions qui entourent ces sujets et qui font encore débat aujourd'hui. Nous préférons plutôt donner les éléments fondamentaux des solutions proposées à la fois au nord et au sud de l'Europe. Ces deux concepts d'organisation de l'espace visible se définissent différemment. Au Nord, les artistes reproduisent de nombreux détails fidèles à la nature et selon l'observation qu'ils en font. L'image est considérée comme une surface plane présentée au regard du spectateur. L'œil du spectateur circule sur la surface de l'œuvre et observe toutes les parties de l'image séparément. Chaque détail retient une attention égale. En considérant la position de chaque élément par rapport aux autres, les artistes forment des liens symboliques entre les figures et les objets représentés. Ces liens favorisent une lecture sémiotique produisant un symbolisme religieux et iconologique à travers l'organisation spatiale. Par contraste, au Sud, les artistes italiens s'appuient sur une construction schématique de l'espace, une vision du monde idéalisée. Ils conçoivent la surface peinte comme une fenêtre au travers de laquelle la scène peinte apparaît. Le point de vue est fixe. La taille régressive des formes crée un espace organisé et illusionniste. Cette construction de l'espace par l'utilisation de la perspective linéaire permet de représenter des motifs simulant la tridimensionnalité. Les figures sont formées par l'utilisation d'ombres et de lumières. Les détails sont subordonnés au tout. Cette organisation de l'espace découle des théories artistiques développées en 1435 par l'artiste italien Leon Battista Alberti. Voir *Ibid.*, p. 110.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 110.

ambitieux. Si certains programmes artistiques développés dans ces projets sont plutôt conservateurs – reproduisant les mêmes thèmes iconographiques dans un style semblable – d’autres font preuve d’innovation et d’originalité, apportant des solutions iconographiques et stylistiques différentes, parfois tout à fait audacieuses.

2.1.3. Les collections d’œuvres d’art

Les collections d’œuvres d’art amassées par les rois, les aristocrates et les membres les plus riches de la société participent elles aussi à la circulation des modèles et des idées. Ces collections comportent souvent des œuvres d’artistes prestigieux de l’époque et répondent aux motivations esthétiques, sociales et politiques de leurs propriétaires. Pour les artistes ayant la chance d’accéder à ces collections, les œuvres présentées proposent des solutions stylistiques et iconographiques souvent innovatrices. Elles permettent aussi de prendre contact avec ce qui se fait ailleurs et avec de nouvelles tendances artistiques. Ainsi, à Naples, le roi Alphonse I^{er} a rassemblé l’une des plus importantes collections de tableaux et de tapisseries flamands. Cette collection a sans doute été la plus riche de son époque²⁷⁷. La présence de nombreuses œuvres flamandes permet à des artistes évoluant à la cour napolitaine, comme Colantonio et Antonello, d’étudier à loisir des productions d’artistes parmi les plus célèbres en Europe, tels Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus et d’autres artistes italiens et espagnols²⁷⁸. Beaucoup d’œuvres de la collection royale d’Alphonse I^{er} sont même copiées par Colantonio²⁷⁹. Il n’est donc pas étonnant de retrouver des idées et des modèles iconographiques et stylistiques communs entre tous ces artistes²⁸⁰.

²⁷⁷ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 565.

²⁷⁸ Brigitte de Patoul et Roger van Schoute (dir.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, Belgique, La Renaissance du livre, Coll. « Références », 2000 [1998], p. 606, 608. Voir également David Young Kim, *The traveling artist in the Italian Renaissance : geography, mobility, and style*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 33, 109.

²⁷⁹ Voir Chapitre I, p. 33, 44-45.

²⁸⁰ Claire Challéat, *op.cit.*, p. 86.

2.1.4. La mobilité des artistes

Au XV^e siècle, trois groupes favorisent la circulation européenne de la peinture flamande : les marchands, les cours princières européennes et les artistes eux-mêmes²⁸¹. Les marchands assurent la diffusion de l'art flamand par l'achat de peintures sur panneaux, pour leur usage personnel ou à des fins commerciales. Les cours princières européennes possèdent des artistes attitrés, qui, dans le cadre de missions diplomatiques et de leurs relations dynastiques, sillonnent l'Europe participant de manière différente à cette diffusion²⁸². Enfin, les artistes eux-mêmes s'installent à l'étranger ou voyagent d'un lieu à un autre de leur propre initiative. Parmi ces trois groupes, la mobilité des artistes est le facteur déterminant dans le transfert culturel européen, notamment dans la diffusion de la peinture flamande au XV^e et au début du XVI^e siècle en Europe. La mobilité des artistes est un phénomène constant de la vie artistique italienne entre le Trecento et le Quattrocento²⁸³. Parmi les artistes-voyageurs, deux profils se dessinent : l'artiste œuvrant au sein d'une corporation et l'artiste de cour.

En Italie et en Espagne, il est courant de voir des peintres ou des sculpteurs provenant des Pays-Bas bourguignons et de France. Ils travaillent dans divers lieux à la recherche de sources de revenus et s'établissent dans des villes étrangères ou offrent leurs services aux différentes cours. Cette mobilité leur permet de constituer un réseau international de clients²⁸⁴. D'ailleurs, les multiples chantiers de reconstruction et de rénovation qui ont eu lieu à Naples durant le XV^e siècle sont autant d'occasions pour les artistes de se trouver du travail en abondance. Pour les peintres actifs dans le contexte corporatif, les motivations à l'immigration sont multiples : trouver des sources supplémentaires de revenus, profiter des dispenses ou

²⁸¹ Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 33.

²⁸² *Ibid.*, p. 33.

²⁸³ Daniel Arasse, *L'homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Coll. « Bibliothèque Des Arts », Hazan, Paris, 2008 [1978], p. 140.

²⁸⁴ Amy Golahny, *op.cit.*, p. 115.

des allègements fiscaux, ou encore l'application de règles corporatives moins contraignantes pour les artistes immigrés. Les artistes sont attirés par les grandes villes et les capitales à l'intérieur desquelles sont concentrés les ateliers spécialisés qui recrutent de la main-d'œuvre. Nous pensons que l'instauration de nouvelles lois sociales et économiques sous les régimes successifs des Aragonais a sans doute joué un rôle décisif dans l'établissement d'artistes étrangers sur le sol napolitain. En Italie, un grand nombre d'entre eux semble avoir constitué une source importante de main-d'œuvre mobile, permettant aux ateliers de répondre adéquatement aux fluctuations de la demande²⁸⁵.

Au milieu du XV^e siècle, des artistes originaires des Pays-Bas et du nord de l'Europe – ou formés dans ces territoires – arrivent en Espagne. En effet, dès 1430, la ville de Valence, grand port de la Méditerranée, devient une des têtes de pont pour la diffusion de l'art du Nord dans tout le bassin méditerranéen²⁸⁶. Avant l'épisode napolitain, les Aragonais sont déjà admirateurs de l'art flamand. Le peintre brugeois, Loedewijk Allynbrood (c.1400-c.1460) connu sous le nom espagnol de Luís Alimbrot arrive à Valence en 1439²⁸⁷. Alimbrot travaille pour Alphonse dès 1431, son travail pictural est en lien avec celui de Robert Campin (c.1378-1444), connu sous le nom du Maître de Flémalle²⁸⁸. Alimbrot est déjà un peintre reconnu lorsqu'il arrive en Espagne. En effet, dès le début des années 1430, il est membre du conseil de la guilde de Bruges et appartient donc aux membres établis de la profession en Flandre²⁸⁹. Le triptyque de la Passion qu'il réalise pour le couvent de l'Incarnation sera à la base du développement de l'art flamand à Valence et au royaume d'Aragon²⁹⁰. En outre, il faut se rappeler que dès 1442, le règne napolitain des Aragonais participe grandement à cette mobilité des artistes. Les rois s'entourent en

²⁸⁵ Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 33.

²⁸⁶ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 567.

²⁸⁷ Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 34.

²⁸⁸ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 567.

²⁸⁹ Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 34.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 34.

permanence de peintres espagnols, flamands et italiens²⁹¹. En 1472, le peintre napolitain Francesco Pagano et le Sicilien Riccardo Quartararo (c.1443- c.1506) iront s'établir à Valence²⁹².

Bien que souvent longues et périlleuses, les pérégrinations des artistes vers l'Italie ou l'Espagne profitent malgré tout d'un réseau de voies terrestres et maritimes efficaces sur lesquelles s'effectuent déjà les échanges de marchandises et d'informations européennes. Il existe des infrastructures qui facilitent les pèlerinages à Saint-Jacques de Compostelle, en Terre-Sainte, ou à Rome. Même si ces voyages sont réservés aux plus riches des bourgeois et des aristocrates, il arrive que, dans ce pèlerinage, des artistes accompagnent ou remplacent parfois le prince pour lequel ils travaillent. Certains récits mentionnent que depuis les Pays-Bas, la route terrestre vers la Terre Sainte passe par Gênes ou Milan, puis par Venise ou Naples, où se fait l'embarquement. Ces points de passage et de contact offrent par conséquent l'occasion aux peintres du Nord et aux peintres italiens de se familiariser avec d'autres cultures picturales²⁹³. Ainsi, Jean Fouquet (c.1420- c.1480) est signalé à Rome avant 1450, en passant au préalable par Florence et sans doute par Ferrare. En 1450, année jubilaire, André d'Ypres et Rogier van der Weyden sont eux aussi à Rome. Nous savons que le passage de Van der Weyden est attesté à Ferrare et à Florence²⁹⁴. En 1469, c'est l'Anversois Joos van Wassenhove (c.1435- c.1480), plus connu sous le nom de Juste de Gand, qui est à Rome.

Les cours ou les résidences des rois, des ducs ou des princes de l'Église, plus que les institutions ou les bourgeois, offrent aux artistes qu'elles emploient de formidables occasions d'accroître leur fortune par le biais de commandes dynastiques ambitieuses. Les artistes accourent de partout en Europe. Ils viennent suppléer le

²⁹¹ Voir Chapitre I, p. 32-37.

²⁹² Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 35.

²⁹³ *Ibid.*, p. 38. Voir également David Young Kim, *op.cit.*, p. 211.

²⁹⁴ Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 38.

manque de main-d'œuvre locale qualifiée. Ils contribuent ainsi à stimuler la création artistique du lieu qui les accueille²⁹⁵. Les cours princières permanentes ou itinérantes du Quattrocento, ainsi que leur entourage, sont sûrement une des principales causes de la mobilité des artistes et des transferts culturels en Europe²⁹⁶. Un emploi stable à la cour détermine souvent la durée du séjour en Italie ou ailleurs en Europe²⁹⁷. Les cours s'échangent et se prêtent des artistes. Certains artistes du Nord sont invités et appréciés en fonction de leur spécialité (paysages, nature morte, portrait). Le cas de Jan van Eyck, envoyé avec une délégation bourguignonne à Barcelone et à Valence en 1427 par le duc de Bourgogne pour tenter de préparer un mariage avec Isabel d'Urgel, la nièce du futur Alphonse I^{er}, est un des exemples de contact qui interviennent entre des cultures différentes. En effet, à cette occasion Van Eyck apportait sans doute avec lui des portraits de son prince en cadeau et réalisait sur place des portraits de la promise afin que chacun des éventuels époux puisse se faire une idée de l'autre. C'est d'ailleurs un de ces portraits du duc de Bourgogne qu'Alphonse amènera à Naples et dont Colantonio fera une copie²⁹⁸.

À cette époque, les artistes italiens sont beaucoup moins nombreux que leurs confrères nordiques à entreprendre de tels voyages. Généralement, les artistes italiens voyagent vers le nord de l'Europe dans un but précis : soit pour réaliser des commandes particulières, soit pour rencontrer des clients²⁹⁹. En Espagne, si les voyages des artistes de cour répondent à des motivations semblables, ils permettent également à ces derniers de parfaire leur formation artistique. Ainsi, Alphonse I^{er}, voulant fonder une manufacture de tapisseries, envoie en 1431 le peintre espagnol Lluís Dalmau (c.1400-1460) aux Pays-Bas pour qu'il étudie la peinture auprès des maîtres flamands et pour qu'il acquière auprès des maîtres tapissiers le savoir-faire

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁹⁷ Amy Golahny, *op.cit.*, p. 115.

²⁹⁸ Voir Chapitre I, p. 33.

²⁹⁹ Amy Golahny, *op.cit.*, p. 117.

adéquat³⁰⁰. À son retour, Dalmau réalise entre 1443-1445 sa *Vierge des conseillers* (fig. 44) pour les conseillers de Barcelone. Cette œuvre fait directement référence au *Retable de l'Agneau mystique* (fig. 45) et à la *Vierge au chanoine van der Paele* de Jan van Eyck³⁰¹. En 1469, Ferdinand I^{er} envoie le peintre italien Giovanni di Giusto à Bruges pour y apprendre le métier de peintre. Ferdinand, comme beaucoup de régnants d'Europe méridionale, estime que le séjour en Flandre est un élément indispensable dans la formation artistique. De la même façon, le séjour en Italie d'un peintre flamand offre souvent, à son retour, un emploi stable au sein des cours d'Europe du Nord³⁰².

2.2. Le Voyage d'Antonello à Venise

Selon les documents d'archives, Antonello part pour Venise après avoir réalisé le retable intitulé l'*Annonciation* (fig. 33)³⁰³, soit vers la fin de 1474, sans doute au mois de novembre³⁰⁴. L'artiste a dû embarquer sur un bateau en partance pour Venise, moyen plus pratique, moins risqué et moins coûteux qu'un transport par voie terrestre. Il est plus que probable que le patricien Pietro Bon, consul des Vénitiens à Tunis, ait été l'instigateur du voyage à Venise. En effet, vers 1475-1476, c'est pour la chapelle privée de Pietro Bon, située dans l'église San Cassiano à Venise, qu'Antonello exécute le tableau d'autel appelé la *Pala de San Cassiano*³⁰⁵ (fig. 46). Selon Gioacchino Barbera, le séjour vénitien d'Antonello est sans doute également le résultat de la notoriété croissante de l'artiste pour ses portraits réalisés dans le « pur

³⁰⁰ Till-Holger Borchert, *op.cit.*, p. 43.

³⁰¹ Brigitte de Patoul et Roger van Schoute, *op.cit.*, p. 587.

³⁰² Amy Golahny, *op.cit.*, p. 116.

³⁰³ Voir également chapitre I, p. 54-55.

³⁰⁴ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 159.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 159. Le tableau d'autel est communément appelé la *Pala de San Cassiano*. Le tableau a été découpé au XVII^e siècle. Il reste, à ce jour, trois fragments contigus de la partie centrale de cette *pala* conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

style flamand³⁰⁶ ». En effet, ces portraits peuvent avoir été connus dans la Cité des Doges grâce aux relations étroites entretenues par la Sérénissime avec Messine. En outre, la présence de marchands vénitiens est attestée à cette période à Messine, tout comme celle de marchands siciliens sur la lagune³⁰⁷. Malgré la brièveté de ce séjour sur la lagune, les productions et les expérimentations picturales d'Antonello à Venise ont été nombreuses³⁰⁸.

Comme nous l'avons décrit plus haut, les voyages des artistes à cette époque offrent de formidables occasions d'échanges culturels³⁰⁹. Ils permettent la circulation des hommes, des idées et des formes qui assurent « la véritable unité des recherches artistiques de l'époque³¹⁰ ». À ce propos, Daniel Arasse affirme que le voyage effectué par Antonello à Venise vers 1475-1476 aurait marqué définitivement sa peinture. Il précise que cet événement est l'un des événements majeurs de l'histoire picturale du Quattrocento³¹¹. En effet, d'après Arasse, Antonello transporte avec lui la technique de l'huile, technique flamande que les Italiens connaissent encore mal³¹². En outre, ce voyage aurait joué un rôle majeur dans la définition de l'école vénitienne, dont Giovanni Bellini aurait profité³¹³. André Chastel qualifie d'ailleurs ce voyage de « péripétie capitale³¹⁴ » pour l'école vénitienne. À l'envers, d'après Gioacchino Barbera, la *Pietà* exécutée par Antonello à son retour de Venise serait fortement teintée de l'art de Giovanni Bellini³¹⁵. Celle-ci dégagerait « [...] une

³⁰⁶ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 25.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁰⁹ Daniel Arasse, 2008 [1978], *op.cit.*, p. 140.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

³¹¹ *Ibid.*, p. 140.

³¹² *Ibid.*, p. 141. Déjà Vasari, au XVI^e siècle, amenait cette information, en prétendant, injustement, qu'Antonello détenait le « secret » de la peinture à l'huile du peintre flamand Jan van Eyck lors d'un voyage que l'artiste sicilien aurait effectué à Bruges. Nous savons aujourd'hui que cet événement est fort peu probable, pour ne pas dire impossible, car non seulement il n'existe aucune trace d'un tel voyage, mais surtout parce que Jan Van Eyck mourut autour de 1441, alors qu'Antonello – si l'on se fie à sa date de naissance, même approximative – n'avait qu'environ onze ans à cette époque.

³¹³ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 71.

³¹⁴ André Chastel, 1985 [1965], *op.cit.*, p. 752.

³¹⁵ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 30.

intensité du contenu humain [...] ³¹⁶», auquel Antonello ne semblait pas sensible avant son voyage à Venise et que l’auteur attribue au fruit de la rencontre avec Bellini. Par ailleurs, cette *Pietà* par sa composition monumentale serait une réponse directe à la grandeur formelle et à l’intensité pathétique de la *Pietà* peinte par Bellini vers 1470-1475 dans le retable de Pesaro ³¹⁷.

Ainsi, de nombreux historiens de l’art s’accordent pour déclarer que le voyage d’Antonello à Venise est un événement majeur non seulement pour la carrière de l’artiste, mais également pour la peinture vénitienne de la Renaissance. Afin d’essayer de mesurer l’impact de ce voyage et ses conséquences éventuelles sur la *Pietà*, il nous paraît essentiel, dans un premier temps, de décrire ce qu’est – dans ses lignes principales – la peinture vénitienne à partir de la deuxième moitié du XV^e siècle ³¹⁸. Puis, nous nous concentrerons sur le peintre vénitien Giovanni Bellini – dont l’art semble jouer un rôle important durant le séjour vénitien d’Antonello – et tenterons de définir les caractéristiques principales de sa peinture. Nous étudierons conjointement les productions picturales réalisées par Bellini et par Antonello durant le séjour vénitien du peintre sicilien. Cet exercice permettra de mettre en lumière l’existence et la nature des liens éventuels entre l’art des deux artistes. Ce faisant, nous pourrions également constater si de nouveaux développements artistiques ont lieu dans la peinture d’Antonello à cette période et si ceux-ci auraient pu teinter la *Pietà* réalisée ultérieurement, au retour de l’artiste à Messine.

2.2.1. La peinture vénitienne dans la seconde moitié du XV^e siècle

Malgré la présence importante d’artistes toscans dès le début du XV^e siècle, les traditions byzantines et le style gothique restent solidement ancrés dans la peinture

³¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

³¹⁸ La période étudiée s’étendra majoritairement jusqu’en 1476, date qui marque la fin du séjour vénitien d’Antonello. Toutefois, nous pourrions mentionner des événements ayant eu lieu ultérieurement lorsque ceux-ci témoignent de développements picturaux impliquant l’art d’Antonello.

vénitienne. Peu avant le milieu du XV^e siècle, Venise se tourne vers un art continental grâce à ses possessions terrestres, afin de renouveler son art qui s'épuise³¹⁹. Autour de 1440-1460, c'est à Padoue, située non loin de Venise, que se produisent des développements artistiques déterminants dans l'art de la Renaissance. En effet, à Padoue, l'art de Donatello (1386-1466) et sa passion pour l'Antiquité classique, inspireront le peintre et sculpteur padouan Nicolò Pizzolo (1421-1453) et Andrea Mantegna (c.1431-1506), dans les fresques qu'il réalise pour la chapelle Ovetari (1448)³²⁰ (fig. 47). À partir de la rigueur plastique de l'art florentin transmis par Mantegna, le peintre Carlo Crivelli (c.1435- c. 1495) développe dans ses représentations une ornementation poussée, voire exacerbée et des architectures détaillées dans un agencement fantastique³²¹.

Deux familles d'artistes dominent la peinture vénitienne du Quattrocento : les Bellini et les Vivarini³²². En 1444, le retable de l'*Annonciation* (fig. 48), que réalise Jacopo Bellini (c.1400- c.1470), bien que teinté de la peinture de Gentile da Fabriano (c.1385-1427) – considéré comme l'un des plus grands représentants italiens du gothique international – innove en utilisant pour la première fois à Venise la perspective florentine à point de vue unique³²³. À la même période, Antonio Vivarini (c.1415- après 1476), aidé de Giovanni d'Alemagna (?-1450), tente de s'éloigner du style gothique et développe une vision des espaces et des volumes plus cohérente dans son triptyque de la *Vierge trônant avec les quatre Pères de l'Église* (1444)³²⁴ (fig. 49).

Après la prise de Constantinople par les Turcs en 1453, Venise entre en

³¹⁹ André Chastel, 1999 [1965], *op.cit.*, p. 185.

³²⁰ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 53.

³²¹ André Chastel, 1982 [1955], *op.cit.*, p. 296.

³²² Chez les Bellini, il y a Jacopo (c.1400- c.1470), le père et ses deux fils Gentile (c.1429-1507) et Giovanni (c.1430-1516). Chez les Vivarini, il y a Antonio (c.1415- après 1476) et son frère Bartolomeo (c.1430- c.1490) et Alvise (1442/53- c.1503), le fils d'Antonio. Voir John Steer, *La peinture vénitienne*, Thames and Hudson, Paris, 1990, p. 37.

³²³ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 44.

³²⁴ *Ibid.*, p. 52.

contact avec le monde musulman ; en témoignent les nombreux costumes, édifices et motifs orientaux ou pseudo-orientaux que l'on rencontre dans la peinture vénitienne après cette date³²⁵. En 1455, d'autres réponses à l'art d'inspiration florentine qui se réalise à Padoue sont données par Jacopo Bellini dans sa *Vierge à l'Enfant* (fig. 50). Cette œuvre cède encore une large place à la dorure, mais l'espace et les volumes sont plus naturels et les figures sont empreintes d'humanité et de gravité spirituelle³²⁶. Vers 1460, Gentile Bellini (c.1429-1507) et Bartolomeo Vivarini (c.1440- c.1499) s'inscrivent dans la même démarche artistique. Toutefois, Gentile porte une attention plus soutenue à la perspective et tente d'unifier l'espace pictural qu'il crée dans *La Stigmatisation de saint François* (1464-65)³²⁷ (fig. 51).

Parallèlement aux retables et aux tableaux religieux, il existe une autre tradition picturale, celle de la peinture historiée de vastes proportions³²⁸. En 1475, les Bellini prennent en charge la réfection de la décoration de la salle du Conseil au palais des Doges et proposent un ensemble de peintures à l'huile sur toiles au lieu du bois pour un cycle narratif représentant l'*Histoire d'Alexandre III* initialement réalisé selon les techniques de la fresque³²⁹. Cet événement sera à l'origine d'une tendance qui confirmera que les grands cycles peints à Venise pour les *scuole*³³⁰ soient dorénavant représentés sur toile et non plus sur bois ou en fresque. Vittore Carpaccio (c.1460- c.1525) (fig. 52) et Giovanni Mansueti (1485-1526), élèves des Bellini,

³²⁵ *Ibid.*, p. 9.

³²⁶ *Ibid.*, p. 55.

³²⁷ *Ibid.*, p. 63.

³²⁸ John Steer, *op.cit.*, p. 63.

³²⁹ Le climat humide et salin de la cité des Doges estompe et dégrade rapidement les fresques. Ce climat particulier nuit non seulement à la production, mais surtout à la conservation de grands cycles de fresques comme on peut en voir ailleurs en Italie. Voir Peter Humfrey, *op.cit.*, p.15, 82.

³³⁰ Les *scuole* sont des institutions à caractères social et caritatif souvent très riches. Bien que d'inspiration religieuse, les *scuole* relèvent de l'État vénitien. Les édifices qui les abritent sont décorés de cycles de peintures narratives dont les modèles sont issus principalement du cycle de l'*Histoire d'Alexandre III* qui orne la Sala del Maggior Consiglio du palais des Doges. Vers la fin du XV^e siècle à Venise, l'apparition de cycles de peintures de grandes dimensions à l'intérieur des édifices des *scuole* est un des événements majeurs en peinture. Parmi les sujets religieux qui y sont représentés, les programmes iconographiques accordent une place importante aux valeurs séculières et patriotiques. Voir *Ibid.*, p. 28.

poursuivront cette tradition de compositions narratives et spectaculaires, remplies de personnages et de détails, qui donnent l'illusion de constituer de véritables chroniques visuelles³³¹.

Si l'art du portrait masculin existe à Venise depuis les années 1360, le portrait individuel et privé qui apparaît vers 1470 est réalisé uniquement pour promouvoir le statut social et politique des portraturés. Dans ce domaine, Gentile Bellini jouit d'une grande notoriété. Les portraits d'Antonello, tel le *Condottiere* réalisé en 1475, suscitent également l'admiration des Vénitiens par la forte personnalité exprimée et par l'exactitude des traits des personnages représentés³³². D'ailleurs, plusieurs portraits d'Antonello peints à Messine ont pour sujet des personnages vêtus « à la vénitienne », ou peut-être même des Vénitiens issus de la communauté de marchands établis à Messine³³³. Alvise Vivarini (1442/53- c.1503) et Vittore Carpaccio s'inspirent du réalisme d'Antonello dans leurs portraits. Giovanni Bellini aussi, mais la gamme des expressions de ses personnages est plus réduite et plus détachée³³⁴.

2.2.2. La peinture de Giovanni Bellini

Giovanni Bellini (c.1430-1516) est formé durant ce qui peut être appelé la période padouane de la peinture vénitienne – soit autour de 1450. En effet, l'influence du peintre Andrea Mantegna est très marquée dans les premières œuvres de Giovanni³³⁵. Celui-ci développe beaucoup d'habileté dans la création de paysages, comme on peut le voir dans *Le Christ au jardin des Oliviers* (fig. 53) ou dans la *Crucifixion* (fig. 54), réalisés vers 1464-1465, au début de sa carrière³³⁶. Pour Giovanni, le rôle de la lumière ne peut être séparé du lyrisme émouvant de l'œuvre. La lumière est l'élément divin qui unit les personnages et les espaces dans « un climat

³³¹ *Ibid.*, p. 85.

³³² *Ibid.*, p. 103.

³³³ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 90.

³³⁴ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 107.

³³⁵ John Steer, *op.cit.*, p. 51.

³³⁶ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 63.

sentimental unique »³³⁷. En outre, les figures et les éléments du décor peint s'intègrent et se fondent naturellement au paysage, assurant ainsi une continuité entre le plan et l'espace qui garantit l'unité du paysage³³⁸. La vue des panneaux de dévotion importés des Pays-Bas a certainement contribué à sensibiliser Giovanni aux phénomènes naturels et à la profonde émotion religieuse qu'ils peuvent susciter³³⁹.

À la même période, l'artiste traite sous de multiples variations deux thèmes iconographiques qui lui permettent d'explorer l'étendue des émotions humaines empreintes de compassion : la Vierge à l'Enfant et la douleur causée par la mort du Christ³⁴⁰. La *Pietà* de Brera (fig. 55), qu'il réalise en 1467, témoigne de cette expression de la souffrance et de cette communication des émotions³⁴¹. Dans sa peinture, Giovanni accorde à la couleur une fonction qui va au-delà de sa fonction décorative. La couleur participe au langage expressif de l'œuvre. Ainsi, dans la *Pietà*, les tons purpurins froids et les bleu acier unissent les personnages à l'aube glacée du paysage, créant une atmosphère de désolation³⁴². Des éléments de type

³³⁷ Liana Castelfranchi Vegas, 1984 [1983], *op.cit.*, p. 155.

³³⁸ Johannes Wilde, *op.cit.*, p. 17.

³³⁹ Grâce aux relations commerciales et diplomatiques tissées avec les villes de Bruges, Gand ou Bruxelles, Venise devient au XV^e siècle l'un des principaux ports d'entrée pour la peinture flamande. Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 11. Liana Castelfranchi ajoute qu'en Vénétie, la présence d'œuvres flamandes et les nombreux échos de ce style débutent aux environs de 1430. Ces œuvres constituaient les primeurs absolues de la peinture flamande en Italie, avant même celles de Naples. L'auteure pense que Giovanni aurait pu voir ces innovations picturales flamandes soit directement, soit filtrées – car une grande partie de ce qui est innovateur dans l'art flamand n'est que difficilement visible dans des dessins – dans les dessins de son père, Jacopo, issus des livres de dessins qu'il effectua et qui sont conservés au British Museum de Londres et au Louvre à Paris. Liana Castelfranchi, 1984 [1983], *op.cit.*, p. 151, 153. Voir également Brigitte de Patoul et Roger van Schoute, *op.cit.*, p. 610.

³⁴⁰ John Steer, *op.cit.*, p. 52-53. Le thème de la Vierge à l'Enfant exploité par Giovanni Bellini pourrait être issu d'une œuvre du peintre flamand Dirk Bouts (c.1410-1475) intitulée la *Vierge et l'Enfant*, réalisée vers 1465 et conservée aujourd'hui à la National Gallery de Londres. Brigitte de Patoul et Roger van Schoute, *op.cit.*, p. 610. Au Quattrocento, l'iconographie de la Vierge et l'Enfant est un thème largement copié à travers l'Italie, notamment à partir de l'utilisation de cartons disponibles dans les ateliers. Voir Megan Holmes, « Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop », in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian renaissance city*, Stephen J. Campbell et Stephen J. Milner (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 59-60.

³⁴¹ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 65.

³⁴² John Steer, *op.cit.*, p. 54.

« ponentino³⁴³ », tel le parapet – déjà utilisé chez Giovanni – et le *cartellino* issus de la tradition picturale flamande seront, eux aussi, destinés à de nombreuses répliques. Comme chez Jan van Eyck, le parapet sert ici de « diaphragme » entre l'espace pictural et l'espace réel, entre le spectateur et le modèle³⁴⁴. Ce type de composition qui introduit un rapport entre premier plan et fond avec un paysage lointain rappelle également l'art flamand. Ce schéma de composition sera utilisé à plusieurs reprises dans les Madones de Bellini³⁴⁵.

Réalisé autour de 1468, le retable de la *scuola* Saint-Vincent-Ferrier (fig. 56) de l'église Santi Giovanni e Paolo située à Venise, constitue une œuvre majeure de l'artiste. Dans ce polyptyque, l'unité de la composition est non seulement assurée par les regards des figures tournés vers le panneau – aujourd'hui disparu – positionné en haut du retable et représentant Dieu le Père, mais également grâce à la manière dont la couleur et la lumière sont utilisées par Giovanni³⁴⁶. La distribution des panneaux sombres et clairs équilibre les scènes. L'intense expressivité dévotionnelle des personnages constitue une sorte de déclinaison d'un thème commun à l'ensemble de l'œuvre. Quelques années plus tard, Giovanni réalise le tableau d'autel de la *scuola* Santa Caterina da Siena (fig. 57 et 58), destiné à la même église vénitienne³⁴⁷. Cette

³⁴³ Cet adjectif « ponentino » est utilisé par Marcantonio Michiel, humaniste napolitain et collectionneur d'œuvres d'art du XVI^e siècle, pour désigner des « choses de goût nordique » et donc assimilable à l'art flamand selon Castelfranchi. Voir Liana Castelfranchi Vegas, 1984 [1983], *op.cit.*, p. 151. Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 12. En langue italienne, le nom « ponente » indique une direction, l'Ouest, l'Occident, le couchant (par opposition au levant), là où le soleil se couche. Il est utilisé aussi pour évoquer l'idée de naviguer en direction ou en provenance de l'Ouest. L'adjectif italien « ponentino » et sa traduction française « ponantais » ont sensiblement le même sens. L'adjectif italien détermine quelque chose ou quelqu'un originaire ou résidant dans l'Ouest. L'adjectif français semble légèrement différent et signifie quelque chose qui vient de l'océan Atlantique, des côtes occidentales de l'Europe – y compris celles du nord de l'Europe – évoquant une idée de navigation maritime. Par conséquent, nous pouvons penser que peut-être et au-delà du sens attribué par Michiel à l'adjectif « ponentino », pour qualifier une œuvre d'art originaire du nord de l'Europe, cet adjectif indiquait aussi, originalement, le moyen par lequel l'objet en question était arrivé en Italie, soit par bateaux.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 156.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 156.

³⁴⁶ John Steer, *op.cit.*, p. 54.

³⁴⁷ Il existe deux copies (une gravure et une aquarelle) de cette œuvre réalisées au XIX^e siècle. Voir Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 67. La reproduction du montage photographique de l'œuvre dans son cadre

œuvre monumentale – détruite dans un incendie en 1867 – est le premier exemple de retable à Venise dont la composition unifiée en hauteur abandonne le compartimentage traditionnel du polyptyque³⁴⁸. Cette scène représentait une *sacra conversazione*, thème pictural figurant la Vierge et l'Enfant installés sur un trône et entourés de plusieurs saints semblant communiquer en esprit plutôt qu'en paroles dans une atmosphère de recueillement et dans un espace unifié. L'architecture fictive du cadre en pierre qui entourait la peinture prolongeait l'architecture réelle de la chapelle et l'architecture peinte dans le tableau, participant ainsi à un effet esthétique d'ensemble³⁴⁹. Ce type de cadre donnait l'impression au spectateur de regarder à travers une fenêtre par laquelle la scène peinte semblait exister. Ce schéma de représentation servira au cours des décennies suivantes de modèle pour les tableaux d'autel vénitiens³⁵⁰.

À partir des années 1470, Giovanni s'intéresse à la peinture à l'huile qu'il a découverte dans les panneaux provenant d'Europe du Nord. Ce médium, plus malléable que la *tempera* utilisée traditionnellement, lui permet de donner aux surfaces peintes un aspect plus souple et plus naturel³⁵¹. L'huile lui offre la possibilité également de travailler sur la gradation des effets de lumière, sur les transitions tonales et la profondeur des couleurs³⁵². Dans la *Pietà* de Rimini (fig. 59) qu'il réalise à la même période, la composition est répartie en zones parallèles avec des figures superposées les unes aux autres. Les couleurs et la lumière différencient ces zones et accentuent l'impression de profondeur. Les figures occupent harmonieusement l'espace de la représentation. L'atmosphère qui se dégage de la scène est une atmosphère de méditation, pleine de compassion. Cette *Pietà* fusionne la forme et le

architectural, présentée en fig. 60, est issue de l'ouvrage de Peter Humfrey.

³⁴⁸ Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini : catalogue complet des peintures*, trad. par Odile Menegaux, Coll. « Les fleurons de l'art 18/19 », Paris, Bordas, 1993, p. 78.

³⁴⁹ Johannes Wilde, *op.cit.*, p. 24.

³⁵⁰ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 67.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

³⁵² Liana Castelfranchi Vegas, 1984 [1983], *op.cit.*, p. 157.

contenu pour créer une totale harmonie de la composition et illustre ainsi la maîtrise du langage pictural de Giovanni³⁵³. La présence d'Antonello à Venise vers 1474-76 va intensifier les recherches entreprises dès les années 1470 par Giovanni dans le domaine de la peinture à l'huile et marquera la peinture vénitienne³⁵⁴.

2.2.3. Antonello et Giovanni : échanges et emprunts à Venise

Nous savons qu'Antonello arrive probablement à Venise vers la fin de 1474³⁵⁵. La Sérénissime est à cette époque un des États les plus puissants et le plus prospère de la péninsule italienne : « destination finale et cœur des échanges entre l'Orient et l'Occident »³⁵⁶. Outre le caractère palpitant de la ville et l'excellente réputation dont jouissait la peinture vénitienne, Antonello a certainement vu dans ce séjour à Venise l'opportunité qu'offrait un tel lieu pour une consécration publique de son art.

Aucun document n'atteste d'une éventuelle rencontre entre Antonello da Messina et Giovanni Bellini à Venise, ni même d'un contact direct de l'un des deux artistes avec les œuvres de l'autre. Toutefois, nous savons que des œuvres de Giovanni étaient visibles dans de nombreux édifices ouverts au public. Antonello pouvait donc les voir s'il le désirait.

Un premier écho de la peinture de Giovanni pourrait être perceptible dans le passage de la tête baissée du Christ, dans la *Crucifixion* de Londres (c.1473) (fig. 60) – réalisée avant le séjour vénitien – à la tête levée dans le panneau d'Anvers (1475) (fig. 61), selon le modèle le plus caractéristique de Giovanni Bellini³⁵⁷.

³⁵³ Johannes Wilde, *op.cit.*, p. 30.

³⁵⁴ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 71.

³⁵⁵ Voir Chapitre II, 2.2, p. 70-71.

³⁵⁶ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 160. Lucco rapporte qu'on dénombre environ cent vingt mille habitants à Venise à cette époque. Cette cité cosmopolite donnait asile à de nombreux individus d'ethnies, de langues et de coutumes différentes. La population cohabitait de manière pacifique et tolérante.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 161, 162

À Venise, Antonello peint des portraits comme le *Portrait de jeune homme* (1474) vêtu à la manière vénitienne, *Le Condottiere* (1475), le *Portrait d'homme* (1475) de Turin et celui de la Galerie Borghèse en 1476³⁵⁸. L'impression qui se dégage de ces portraits est celle d'une « vérité visuelle », une parfaite reproduction du réel³⁵⁹. La lumière construit et modèle les volumes. La facture picturale est fluide et minutieuse. Antonello est admiré par les commanditaires vénitiens pour sa maîtrise de la technique de la peinture à l'huile et pour sa production d'œuvres qui comme celles des Flamands témoignent d'un certain réalisme³⁶⁰. Les textures variées des matériaux représentés et les couleurs utilisées par Antonello participent de ce réalisme³⁶¹. Comme nous l'avons écrit un peu plus haut, il est fort probable que Giovanni se soit inspiré des portraits d'Antonello, sans doute déjà présents dans la cité vénitienne, pour ses propres compositions, notamment dans *Le portrait de Jörg Fugger* que le Vénitien réalise en 1474.

Le Saint Jérôme dans son cabinet de travail (fig. 62) (c.1475) est l'une des œuvres remarquables de l'artiste sicilien réalisée pendant son séjour à Venise. Cette œuvre propose une synthèse équilibrée entre des éléments eyckiens typiques de la culture flamande – telle la minutie descriptive des formes et des lumières – et une

³⁵⁸ Lucco précise que malgré la date de 1474 figurant sur l'œuvre, le portrait a été exécuté vraisemblablement à Venise. En effet, pour un Vénitien de l'époque, l'année commençait « *ab Incarnazione Domini* », soit le 25 mars 1475. Donc, ce que nous considérons aujourd'hui comme le premier trimestre de l'année 1475, était à l'époque, le dernier trimestre de l'année 1474. De plus, le panneau est fait de bois de peuplier, ce qui est typiquement vénitien. Voir *Ibid.*, p. 161. À propos du nombre de portraits peints par Antonello, selon Rosella Lauber, sur les treize portraits connus de la main d'Antonello, neuf ont été peints à Venise ou pour des commanditaires vénitiens. Sur les quelques quarante œuvres qui composent aujourd'hui le catalogue d'Antonello, une vingtaine d'entre elles ont été réalisées à Venise. Parmi celles-ci, seule la *Pietà* conservée au musée Correr est restée dans la cité. Voir Rosella Lauber, « A Venezia ne dipinge almeno 20; però oggi di Antonello, un solo quadro rimane in città; At least 20 paintings while in Venice; but only one Antonello remains in the city », *Venezia Altrove, Almanacco della presenza veneziana nel mondo*, Veneziaaltrove / Fondazione Venezia, 4, 2005, p. 63. En ligne. <http://www.fondazionevenezia2000.org/IMG/pdf/ve2000_2005_5_1.pdf>. Consulté le 24 juin 2014.

³⁵⁹ *Ibid.* p. 162. Dès le XVI^e siècle, Giorgio Vasari dans ses *Vite* et Marcantonio Michiel dans son manuscrit intitulé *Notizia d'opere di disegno*, vanteront la qualité des portraits vénitiens d'Antonello. Rosella Lauber, *loc.cit.*, p. 67.

³⁶⁰ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 25.

³⁶¹ Peter Humfrey, *op.cit.*, p. 71.

vision italienne plus synthétique, selon les principes perspectifs recommandés par le traité d'Alberti. Cependant, dans son œuvre, Antonello réinterprète différemment les principes de la « fenêtre » albertienne³⁶². En effet, la représentation n'établit pas clairement de limites précises entre deux mondes, réel et fictif, mais se présente plutôt comme une continuité de l'espace réel dans l'espace fictif. Le regardeur n'est pas projeté « dans » l'œuvre, mais devant un édifice, dont on accède en passant par l'entrée ornée d'un large arc de style catalan, pour ensuite ressortir par les fenêtres donnant sur un paysage détaillé³⁶³. Il y a donc un jeu entre écrans réel et virtuel : une « fenêtre » qui ouvre sur une porte qui ouvre elle-même sur d'autres fenêtres qui donnent sur le paysage. On pourrait imaginer qu'il s'agit là d'une réponse d'Antonello au jeu de correspondances, du cadre dans le cadre, mis en œuvre dans le retable de Pesaro (fig. 63) de Giovanni Bellini, qui vient d'être achevé³⁶⁴.

Le *Christ à la colonne* ou *Ecce Homo*³⁶⁵ (1475) (fig. 64) – dont le motif avait déjà été à plusieurs reprises expérimenté par Antonello – propose une iconographie nouvelle (dont les canons expressifs étaient inconnus du marché vénitien) permettant à notre artiste de plus amples expérimentations sur l'intensité des émotions des figures qu'il peint³⁶⁶. Antonello partage avec Giovanni un intérêt pour ce type d'iconographie illustrant les humeurs christiques, auxquelles appartiennent les représentations de *Pietà*³⁶⁷.

³⁶² Voir Note 275.

³⁶³ Mauro Lucco, *op.cit.*, p.176.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 176.

³⁶⁵ Il est difficile de définir exactement cette iconographie utilisée par Antonello, d'où l'utilisation dans ce cas des deux appellations. Selon la tradition et l'iconographie chrétiennes, ces deux termes illustrent deux moments distincts et différents de la passion du Christ, chaque moment ayant sa propre iconographie. Pourtant, l'artiste opère ici une synthèse personnelle de ces motifs. Il représente un Christ portant une couronne d'épines sur la tête, avec parfois une corde au cou. Toutefois pour que cette iconographie corresponde à un *Ecce Homo*, il faudrait que Pilate présente le Christ à la foule, ce qui n'est pas le cas. De même, pour qu'il s'agisse d'un *Christ à la colonne*, il faudrait une colonne. Voir *Ibid.*, p. 92. Voir aussi Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 23.

³⁶⁶ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 186.

³⁶⁷ Vicki-Marie Petrick, « Unctio : la peinture comme sacrement dans la *Pietà* de Giovanni Bellini à la Pinacothèque Vaticane », *Images Re-vues*, 10, 2012, p.33. En ligne. <<http://imagesrevues.revues>

Comme nous l'avons déjà mentionné, la *Pala de San Cassiano* (1475) (fig. 46) est réalisée pour la chapelle privée de Pietro Bon. Cette composition monumentale est la plus importante œuvre publique d'Antonello créée à Venise. Par son espace unifié, cette œuvre innovait : elle offrait une alternative aux tableaux d'autel à plusieurs compartiments communément produits à Venise³⁶⁸. Outre le rassemblement de huit saints autour du trône de la Vierge dans une architecture simulant celle d'une chapelle, c'était surtout le rendu, le scintillement, la transparence, les reflets des matières et des matériaux et les nombreux détails qui suscitaient l'admiration des spectateurs et qui offraient dans cette *sacra conversazione* « une nouvelle interprétation italienne de l'héritage flamand »³⁶⁹. Cette *pala* a sans doute été inspirée par celle de Giovanni Bellini, réalisée vers 1470 pour la *scuola* Santa Caterina da Siena (fig. 57 et 58) dans l'église Santi Giovanni e Paolo³⁷⁰. En effet, la composition unifiée avec un encadrement architectural réel, les personnages enveloppés de la même atmosphère et de la même lumière proviennent du retable de Giovanni. Ces ressemblances formelles nous incitent donc à penser qu'Antonello et Giovanni devaient sans aucun doute avoir connaissance du travail de chacun. Selon Lucco, les rapports entre les deux artistes furent toujours « des échanges réciproques, des allers et retours et jamais à sens unique »³⁷¹.

Si la *Pala de San Cassiano* semble faire écho à celle de Giovanni, il apparaît toutefois qu'Antonello est allé au-delà des solutions proposées par le peintre vénitien.

.org/1899>. Consulté le 07 novembre 2013.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 34. Pétrick ajoute qu'il s'agit sans doute de la première peinture italienne entièrement réalisée à l'huile dans la cité vénitienne.

³⁶⁹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 192.

³⁷⁰ Pour Fiorella Sricchia Santoro, la *Pala de San Cassiano* est au cœur de la relation, du dialogue réciproque et stimulant, mais aussi concurrentiel entre Antonello et Giovanni. Voir Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book, 1986, p. 112.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 202. Dans son article, Vicki-Marie Petrick considère les rapports entre les deux artistes comme un « dialogue pictural ». Voir Vicki-Marie Petrick, *loc.cit.*, p.29. Liana Castelfranchi Vegas parle également de cette relation comme d'une relation équilibrée qui a laissé une trace indélébile et imprimée dans leur peinture sous une forme stylistique unique, caractérisée par l'utilisation commune de thèmes iconographiques et de procédés techniques empruntés à la peinture flamande. Voir Liana Castelfranchi Vegas, 1984 [1983], *op.cit.*, p. 124.

En effet, la *Pala de San Cassiano* offre un modèle exemplaire pour ce type de représentation. L'espace plus ample qui permet une disposition plus vraisemblable des figures et une plus grande clarté des relations entre elles, la richesse d'une tonalité chaude qui enveloppe la scène, le raccourci de la main de la Vierge qui semble entrer dans l'espace du spectateur sont autant de détails destinés à marquer durablement le spectateur vénitien³⁷². Environ quatre années plus tard, Giovanni Bellini créera une œuvre majeure, la *Vierge à l'Enfant avec des saints* (c.1480), appelée aussi la *Pala de San Giobbe*, en réponse à la *Pala de San Cassiano*.

2.3. Le retour à Messine et le début d'une nouvelle phase artistique

Antonello est de retour à Messine vers la fin de l'été de 1476³⁷³. Le séjour vénitien a marqué sa production. Au cours des deux ans et demi environ qui précèdent sa mort, son activité semble rester intense³⁷⁴. C'est durant cette même période qu'une nouvelle et ultime phase artistique s'amorce. À Venise, Antonello – sans doute au contact de l'art de Giovanni Bellini – a appris que pour représenter des figures et des images d'un naturalisme vraisemblable, il ne suffisait pas de savoir organiser les formes dans l'espace selon une grille perspective ou de représenter les choses peintes au plus proche de leur état naturel en tenant compte de la densité de l'air ou de la lumière. Il fallait aussi que les gestes et les attitudes des figures restituent « la vérité de ce qu'elles ressentent³⁷⁵ », l'intensité des sentiments les plus profonds. C'est donc dans cette voie que l'art d'Antonello va désormais s'engager.

³⁷² Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 202.

³⁷³ Un document notarié mentionne la présence d'Antonello à Messine le 14 septembre 1476. Voir *Ibid.*, p. 208.

³⁷⁴ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 213.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 213.

2.3.1. Les œuvres de la période post-vénitienne

La première œuvre exécutée à son retour à Messine, dans laquelle on peut percevoir cette intensité des émotions, est peut-être la *Vierge de l'Annonciation* de l'Alte Pinakothek de Munich (c.1476-1477) (fig. 65). Dans cette scène l'accent est mis sur la vraisemblance de la situation et sur « le mouvement de l'émotion avec une pleine conscience du spectateur »³⁷⁶. La scène peinte suscite un engagement dévotionnel intense. Outre ces développements iconographiques, le panneau peint entièrement à l'huile témoigne d'une technique picturale élaborée et raffinée qui n'existe pas dans les œuvres antérieures au séjour vénitien³⁷⁷.

Le Christ mort soutenu par trois anges (1476-1477) (fig. 66), appelé aussi la *Pietà* du musée Correr, situé à Venise, s'inscrit dans la même démarche artistique que l'œuvre précédente. Malgré les dommages irréversibles subis par le panneau lors d'une restauration ancienne, on peut tout de même percevoir l'émotion intense qui se dégage des figures des anges. Le corps mince et nu du Christ, les ailes pointues des anges et le paysage panoramique sont d'inspiration flamande³⁷⁸. L'idée du bras gauche du Christ, soutenu par un ange et la main tombante, sont des citations directes du *Christ mort soutenu par quatre anges* ou *Pietà* (fig. 59) réalisé par Giovanni Bellini vers 1470³⁷⁹. Toutefois, le modelé des formes du Christ chez Antonello est plus souple et s'éloigne de la dureté des traits caractéristiques de l'art d'Andrea Mantegna que l'on retrouve chez Giovanni³⁸⁰. Quoique différente, la *Pietà* du musée Correr peut être mise en relation par son iconographie avec la *Pietà* du Prado, qui est au centre de notre étude et que nous analyserons en détail au chapitre suivant.

Puis, Antonello réalise l'œuvre intitulée *Le Christ à la colonne* (c.1478)

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 213.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 214.

³⁷⁸ Gioacchino Barbera, Keith Christiansen et Andrea Bayer, *op.cit.*, p. 29.

³⁷⁹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 216. Gioacchino Barbera, Keith Christiansen et Andrea Bayer, *op.cit.*, p. 29.

³⁸⁰ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 216.

(fig. 67). Ce panneau présente une charge émotive des plus fortes³⁸¹. Dans cette œuvre, Antonello rompt avec la norme iconographique du *Christus patiens*, du Christ souffrant³⁸². Le cadrage resserré et l'intensité de l'expression du visage du Christ suffisent pour suggérer que le moment représenté se situe pendant la flagellation et non pas, comme de tradition, dans un moment plus calme après le supplice, celui de la présentation à la foule. La couronne d'épines, la corde autour du cou et la colonne ajoutent à la dimension pathétique de la scène et à l'émotion de l'image avec une vérité expressive tendant presque à « un hyperréalisme photographique »³⁸³. Le rendu minutieux des cheveux, de la barbe, des dents et de la langue dans la cavité sombre de la bouche sont peints à la manière de Jan van Eyck³⁸⁴.

D'autres œuvres tardives témoignent non seulement de développements nouveaux, mais entretiennent également des liens avec l'art de Giovanni Bellini. C'est le cas du portrait intitulé *Portrait de jeune homme*, réalisé en 1478 (fig. 68)³⁸⁵. C'est le premier portrait d'Antonello dans lequel apparaît un paysage derrière le personnage peint. Le rapport d'échelle instauré entre le paysage, qui s'ouvre sur un horizon bas et lointain et le visage du personnage au premier plan qui occupe pratiquement toute la surface picturale, confère au visage du portraituré une présence et une monumentalité inhabituelle dans un si petit panneau. La figure et le paysage, baignés de la même lumière, dans la même atmosphère, participent à une mise en scène innovante. Le traitement pictural des feuillages des arbres rappelle celui des *Pietà* du musée Correr et du Prado. Ce petit panneau, dernier portrait de la main d'Antonello, évoque peut-être l'ultime hommage du peintre sicilien à la peinture

³⁸¹ *Ibid.*, p. 216.

³⁸² Gioacchino Barbera note que cette image du Christ souffrant ou *patiens* est plutôt utilisée en Italie, à partir de la moitié du Quattrocento. Il précise qu'il est exceptionnel de trouver dans la peinture italienne une telle iconographie du Christ qui n'est pas destinée à être représentée dans la prédelle d'un polyptyque, mais plutôt sur un panneau. Voir Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 22-23.

³⁸³ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 222.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 222.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 222.

vénitienne et au dialogue pictural entretenu avec l'art de Giovanni Bellini³⁸⁶.

Le triptyque de Saint-Roch (c.1478-1479) destiné à l'église vénitienne de San Giuliano est la dernière œuvre importante d'Antonello. Il ne reste aujourd'hui que le panneau du *Saint Sébastien* (fig. 69). Dans ce fragment d'œuvre dévotionnelle, deux scènes très détaillées se superposent. Chacune d'entre elles pourrait être autonome. Au premier plan, on voit le supplice de saint Sébastien³⁸⁷ et, au fond, la narration fantaisiste d'une journée vénitienne. Saint Sébastien apparaît comme un « bouclier sacré » protecteur de la peste, au-delà duquel une vie paisible semble suivre son cours³⁸⁸. Le saint est représenté dans un environnement vénitien, même si la lumière forte qui inonde cette scène s'apparente plutôt à celle du sud de l'Italie. Le point de fuite perspectif, très abaissé, accentue la monumentalité du corps, positionné au premier plan. Les volumes modelés et l'équilibre des formes participent à l'idéalisation du corps représenté³⁸⁹.

Dans ce deuxième chapitre, nous avons vu qu'au Quattrocento, la circulation des idées et des modèles artistiques, qui s'inscrit dans un vaste réseau d'interactions et de points de contact prenant la forme d'échanges de toutes sortes, permet de mieux comprendre la richesse du langage pictural d'Antonello. En effet, cette circulation offre à de nombreux artistes un large répertoire de solutions iconographiques et stylistiques qu'ils imitent ou réinterprètent. Nous savons qu'Antonello, sans doute comme d'autres artistes italiens, se sert de modèles qu'il reproduit dans ses œuvres à partir de cartons disponibles dans son atelier. Les modèles sont principalement d'inspiration italienne et flamande. La circulation des idées et des modèles est

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 226.

³⁸⁷ Au sujet du saint Sébastien, Daniel Arasse propose une étude intéressante du nombril peint des saint Sébastien et de la valeur attribuée à ce détail représenté. Voir Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Coll. « Idées et recherche », Paris, Flammarion, 1992, p. 337-346.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 232.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 233.

également rendue possible grâce aux œuvres d'art situées dans des lieux publics et dans des collections privées accessibles aux artistes. En outre, la mobilité de ces derniers, voyageant d'un lieu à un autre et offrant leurs services au cours européennes, participe à la diffusion des modèles et des idées à travers toute l'Europe.

Le voyage effectué par Antonello à Venise à partir de 1474 illustre cette mobilité et ces échanges artistiques. Non seulement ce séjour marquera-t-il la peinture du maître sicilien, notamment la *Pietà* du Prado, mais il permettra à Antonello de jouer un rôle important dans le développement de la peinture vénitienne de cette époque. Pour mesurer l'impact de ce voyage, nous avons abordé la peinture vénitienne des années 1450 jusqu'au moment de l'arrivée de notre artiste sur la lagune. Nous nous sommes attardés sur l'art de Giovanni Bellini, un des grands représentants de l'école vénitienne, avec lequel l'art d'Antonello présenterait des traits communs. En étudiant quelques œuvres produites par Antonello et par Giovanni pendant le séjour vénitien de notre artiste sicilien, nous avons constaté que le langage pictural employé par Giovanni Bellini et celui d'Antonello possèdent des caractéristiques communes.

Le retour d'Antonello à Messine a montré que la peinture de notre artiste, profitant sans doute de son séjour vénitien, témoigne de nouveaux développements. L'accent est mis sur la transmission des émotions à travers les figures qu'il représente, comme le ferait Giovanni Bellini. Toutefois, Antonello n'oublie pas les enseignements du passé et continue d'employer dans ses compositions divers éléments iconographiques et stylistiques italiens et flamands dans un style qui lui est propre et qui définit son art.

CHAPITRE III

LA *PIETÀ*, SA PRODUCTION ET SA RÉCEPTION

Ce troisième chapitre analyse la *Pietà* d'Antonello, œuvre centrale de notre étude, selon les théories de la production et de la réception de l'œuvre. À l'aide de ces théories et en nous appuyant sur les informations recueillies dans les précédents chapitres, nous étudierons l'œuvre et nous démontrerons que celle-ci témoigne des transferts culturels présents dans la peinture d'Antonello et qui participent à la singularité de son style.

Dans un premier temps, nous porterons notre attention sur l'œuvre acquise par le musée national du Prado à Madrid au milieu des années 1960. Nous essaierons de connaître l'histoire de la *Pietà* d'Antonello depuis la première mention qui la signale dans des documents. Puis, nous décrirons l'œuvre. Grâce à cette description, nous identifierons plus précisément les motifs iconographiques et leur organisation sur le panneau, ce qui permettra une meilleure compréhension du style de notre artiste et fournira une base fondamentale à partir de laquelle nous étayerons une grande partie de notre argumentation.

Dans une seconde partie, nous considérerons la *Pietà* d'Antonello comme une œuvre de *substitution*, tel que ce terme est défini par un des concepts d'Alexander Nagel et de Christopher Wood³⁹⁰. Rappelons que ces auteurs avancent que tout artéfact appartient simultanément à plusieurs temporalités historiques. Pour cela, nous étudierons ensuite l'origine historique et géographique du thème iconographique de la *pietà* et son développement depuis sa première production jusqu'au XV^e siècle. Nous aborderons également l'anachronisme et la synchronie topographique illustrés dans

³⁹⁰ Alexander Nagel et Christopher Wood, *Anachronic renaissance*, New York, Zone Books, 2010, p. 11.

cette représentation.

Puis, nous analyserons la manière dont Antonello réinterprète le thème artistique de la *pietà*. Nous vérifierons si cette réinterprétation peut être étudiée à la lumière du second concept que Nagel et Wood nomment *performance*. Ce concept définit la singularité de l'artiste par les différences qui marquent son œuvre en la rendant unique, distincte de la répétition et de la continuité³⁹¹.

Enfin, nous aborderons le contexte de réception de l'œuvre. Nous démontrerons que la *Pietà* est le résultat d'une *occasion formelle* tel quel le conçoit Otto Pächt³⁹². L'auteur explique que les choix formels opérés par l'artiste peuvent être en grande partie déduits de l'*occasion formelle* qui résulte des circonstances à l'origine d'une œuvre. À l'aide de ce concept, nous porterons notre attention sur le mouvement de la *devotio moderna* et sur les images de dévotion privée afin de relever l'existence et la nature des relations potentielles entre ces éléments et la *Pietà* d'Antonello. Puis, nous tenterons de démontrer que l'iconographie de la *Pietà* d'Antonello est le résultat d'un concept artistique issu de la cour de Bourgogne, d'où provenaient une très grande partie des modèles et des idées artistiques présents en Italie, surtout au royaume de Naples.

3.1. La *Pietà* : histoire et analyse

À son retour de Venise et peu de temps avant sa mort, Antonello da Messina peint vers 1477-1478, fort probablement à Messine, une de ses dernières œuvres. Intitulée *Pietà*, mais connue aussi comme *Le christ mort soutenu par un ange*³⁹³

³⁹¹ *Ibid.*, p. 15.

³⁹² Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, Coll. « Littérature artistique », 1994, p. 48.

³⁹³ Certains chercheurs ont réfuté l'hypothèse qui soutient que la totalité de l'exécution de cette œuvre ait été de la main d'Antonello et pensent plutôt que Jacobello, le fils d'Antonello – qui travaillait dans

(fig. 1), l'œuvre est actuellement conservée au musée du Prado, à Madrid, qui l'a acquise en 1965. Elle fait son entrée dans le catalogue des œuvres attribuées à Antonello l'année suivante. Seules quelques informations fragmentaires nous sont parvenues à propos de son histoire³⁹⁴. La première mention du panneau date de 1881 et figure des documents qui ont trait à l'acquisition de l'œuvre³⁹⁵. La *Pietà* n'est pas la première œuvre d'Antonello trouvée en sol espagnol³⁹⁶. Déjà, au XIX^e siècle, d'autres peintures d'Antonello, notamment deux *Ecce Homo*, auraient été signalées en Espagne³⁹⁷. Aucune information sur le commanditaire de ce panneau n'a été découverte. Nous pouvons néanmoins supposer que par ses petites dimensions (74 x 51 cm) et par le thème iconographique représenté, cette œuvre était destinée à la dévotion privée.

Le thème artistique de la *pietà*, issu de l'iconographie chrétienne et peint par notre artiste, n'est nullement mentionné dans les Évangiles ni dans les apocryphes³⁹⁸. Pourtant, cette scène religieuse est largement reproduite depuis le XIV^e siècle. Elle existe sous plusieurs variantes qui se sont développées au fil des époques et des lieux où elle a été produite. Toutefois, malgré l'utilisation d'un thème récurrent de l'iconographie chrétienne, Antonello traite celui-ci d'une manière différente et

l'atelier de son père depuis plusieurs années – est en partie ou entièrement l'auteur de cette œuvre. Voir Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p.29. Gioacchino Barbera, Keith Christiansen et Andrea Bayer, *op.cit.*, p. 30. Giovanni Previtali, « Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello: 2. Il Cristo deposto del Museo del Prado », *Prospettiva*, n° 21, 1980, p. 53. Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book, 1986, p. 138.

³⁹⁴ Xavier de Salas dresse un historique des propriétaires auxquels a appartenu le panneau. Il indique que la *Pietà* d'Antonello proviendrait initialement d'une grande collection rassemblée au XVI^e siècle par le Cardinal D. Rodrigo de Castro, fondateur d'un collège jésuite en Galice. Xavier de Salas, *loc.cit.*, p. 125-126. Toutefois, l'origine espagnole de l'œuvre revendiquée par Salas demeure une hypothèse et n'a jamais été validée depuis.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 125.

³⁹⁶ Peter Humfrey, « Enciclopedia online : Cristo muerto, sostenido por un ángel », dans Museo Nacional del Prado. En ligne. <<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/cristo-muerto-sostenido-por-un-angel-antonello-da-messina/>>. Consulté le 29 avril 2015.

³⁹⁷ Il s'agit d'au moins deux *Ecce Homo*, dont le *Christ à la colonne* conservé actuellement au musée du Louvre à Paris. Voir Xavier de Salas, *loc.cit.*, p. 126-128.

³⁹⁸ Jean Clair, « Deuil et féminité : l'iconographie de la *Pietà* dans la tradition chrétienne », *Les femmes, l'amour et le sacré*, (sous la dir. de) Nadia Benjelloun, Paris, Albin Michel, Coll. « Série "Rencontres" », 2010, p. 25.

singulière. En outre, cette œuvre, réalisée après le séjour vénitien d'Antonello, se distinguerait dans la production de l'artiste par la manifestation d'une sensibilité nouvelle, un pathétisme accentué³⁹⁹.

3.1.1. Description de la *Pietà* d'Antonello

La *Pietà* est une huile de petites dimensions réalisée sur panneau de peuplier noir. Son état de conservation exceptionnel permet d'apprécier pleinement la composition et l'intense émotion des figures⁴⁰⁰. Le rendu anatomique des corps, le traitement minutieux des détails, l'emploi des perspectives linéaire et atmosphérique et l'utilisation de couleurs descriptives accroissent le réalisme de la représentation.

La scène représente le Christ mort, en buste, soutenu par un ange en pleurs. Le corps robuste du Christ est assis. Il est tenu en équilibre par l'ange qui le soutient à l'avant-bras droit, près du coude⁴⁰¹. L'ange, aux cheveux blonds et aux ailes multicolores, porte une étoffe orangée autour du haut du bras droit. La position de trois quarts du corps du Christ ouvre légèrement l'espace droit de la représentation et incite le regard du spectateur à se porter vers le paysage lointain. Le corps du Christ, de teinte jaunâtre, occupe tout l'avant-plan de l'œuvre et la majeure partie de l'espace pictural. Quelques gouttes de sang s'écoulent de ses blessures à la tête. De la profonde blessure du côté ruissellent des filets de sang. La main gauche ouverte laisse voir la paume blessée et repose sur la cuisse. Le bras droit du Christ montre des muscles et des veines saillantes. Dans un fort raccourci, sa main droite, repliée vers l'arrière, est cachée sous un morceau de tissu bleu, ou un manteau, qui enveloppe une partie du bras. Ses longs cheveux bouclés châtain-roux qui tombent sur une épaule et sa moustache et sa barbe plus sombres accentuent par contraste la pâleur cadavérique de sa peau. Les traits de son visage sont rudes et contrastent avec les traits plus doux

³⁹⁹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 218.

⁴⁰⁰ Xavier de Salas, *loc.cit.*, p 128-130. Salas ajoute que le panneau a fait l'objet d'un nettoyage et de quelques restaurations mineures consistant à éliminer des repeints.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 131.

du visage de l'ange. La tête du Christ est rejetée vers l'arrière. Ses yeux sont fermés et la bouche, aux lèvres violacées, est entrouverte. Près de sa main droite, il y a un crâne⁴⁰², dont une partie est coupée par le bord du panneau.

Les figures du Christ, de l'ange et le crâne semblent se détacher du paysage, comme s'ils étaient projetés vers l'avant, sur la surface de l'œuvre. Derrière les figures s'ouvre un paysage lointain qui accentue cette impression. Cette étendue aride, de couleur ocre cendré, est recouverte de crânes et d'ossements, quelques arbres secs et dépouillés ponctuent la désolation du Mont Golgotha⁴⁰³. Cette terrasse dépourvue de vie finit brusquement et cède la place à un paysage verdoyant fait d'arbres et de prairies vertes. À droite de la représentation, un pan de mur en ruine borde l'image et ferme la composition de ce côté. Plus loin, on distingue une ville fortifiée avec des tours et de grands bâtiments qui semblent s'étendre jusque sur la gauche de la représentation. On devine également une étendue d'eau qui borde ou traverse la ville. À gauche, près du coude de l'ange, on reconnaît de nouveau le Mont Golgotha avec les croix vides et quelques figures autour. Au fond, on aperçoit un lointain paysage dans lequel on peut identifier des arbres, une ville et des collines. Sur la ligne d'horizon un peu basse, on distingue le profil bleuté de montagnes qui se détachent de la couleur presque blanche du ciel⁴⁰⁴.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 135. Le crâne, objet de piété, est l'emblème du *memento mori*, locution latine signifiant « souviens-toi que tu vas mourir ». Il rappelle la condition mortelle de l'être humain et la brièveté de la vie, incitant de ce fait à la méditation. Selon les conventions iconographiques du Moyen Âge, le Christ est très souvent associé au Nouvel Adam, venu apporter la vie au monde où le premier Adam avait introduit la mort. Brigitte de Patoul et Roger van Schoute (dir.), *op.cit.*, p. 208.

⁴⁰³ Xavier de Salas, *loc.cit.*, p. 133-134. Le lieu de la crucifixion est appelé dans les *Évangiles* le Lieu du Crâne (*Golgotha* en hébreu, *Locus calvariae* en latin). Dès le VI^e siècle l'idée d'un « mont » Calvaire s'est imposée et a été adoptée par les artistes. Ainsi la croix est souvent représentée plantée au sommet d'un monticule. Brigitte de Patoul et Roger van Schoute (dir.), *op.cit.*, p. 210.

⁴⁰⁴ Xavier de Salas, *loc.cit.*, p. 132.

3.2. Iconographie et style de la *Pietà* : anachronisme de la représentation

Selon Georges Didi-Huberman, l'anachronisme des images se définit par un montage de temps hétérogènes qui rend l'image temporellement complexe, impure et dans lequel « la concordance des temps n'existe – presque – pas⁴⁰⁵ ». L'anachronisme des images permettrait temporellement « d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images⁴⁰⁶ » en questionnant des notions historiques fondamentales comme celles de « style » ou « d'époque » et le mélange « des différentiels de temps⁴⁰⁷ » qui agit dans chaque image⁴⁰⁸. Ainsi, l'étude du thème iconographique de la *pietà* – qui appartient lui aussi à plusieurs temporalités, à la fois au passé par son origine, au présent par le moment de sa « re-production » et au futur par sa réception – nous permettra de questionner l'œuvre dans son rapport au temps. L'œuvre – qui implique à la fois des temporalités anciennes et modernes – échappe à toute interprétation qui s'appuierait sur une chronologie linéaire. Par conséquent, la *Pietà* d'Antonello entretient un rapport instable au temps, à la fois singulier et pluriel. Elle est en quelque sorte *anachroniste* selon le sens de ce terme proposé par Didi-Huberman.

En considérant ce rapport au temps, plusieurs questions nous viennent à l'esprit : si l'œuvre d'Antonello « re-produit », réinterprète à sa manière, une image religieuse originaire d'un lointain passé et peut-être disparue et qu'elle s'adresse à un public contemporain (de l'époque du peintre) et futur, peut-on parler ici d'une œuvre de *substitution* telle que l'entendent Nagel et Wood⁴⁰⁹ ? Et si ces deux auteurs considèrent l'idée de la *performance* comme un concept qui définit la singularité de l'artiste par les différences qui marquent son œuvre en la rendant originale et en la

⁴⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 2000, p. 15-16.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁰⁹ Alexander Nagel et Christopher Wood, *op.cit.*, p. 11.

distinguant de la répétition et de la continuité⁴¹⁰, alors cette réinterprétation singulière par Antonello d'un thème récurrent de l'iconographie chrétienne peut-elle être considérée comme une *performance* de l'artiste ?

Il est important de noter que la *substitution* et la *performance* ne sont pas des étapes qui se succèdent, mais plutôt deux aspects concurrentiels de la créativité artistique qui agissent en même temps. La *performance* artistique définit la différence ponctuelle contre les répétitions et la continuité ; la *substitution* propose la ressemblance à travers la différence⁴¹¹.

3.2.1. La réutilisation du thème de la *pietà* et le concept de *substitution*

Nous avons évoqué le concept de *substitution* tel qu'il est considéré par Nagel et Wood et proposé de démontrer que celui-ci peut être appliqué à la *Pietà* d'Antonello. Ce concept, rappelons-le, définit l'artéfact comme appartenant à plusieurs temporalités historiques simultanément⁴¹². D'après Nagel et Wood, l'œuvre n'appartient pas seulement au moment et au lieu de sa production matérielle, mais oscille entre le présent et un lointain passé dont elle est originaire et qui sont sa référence. Si le mot œuvre est entendu en tenant compte à la fois de son support et de ce qu'il représente par la scène ou le thème qui y est reproduit, alors nous pouvons appliquer ce concept au thème de la *pietà*. Ainsi, il existerait une œuvre de référence qui serait celle à partir de laquelle sont issues les nombreuses répliques, qui, bien qu'ayant chacune leurs particularités (formelles, spatiales, temporelles) ou reprenant parfois les traits essentiels de leurs archétypes, conserveraient d'abord et avant tout les mêmes fonctions que l'œuvre qu'elles remplacent. Il nous faut donc chercher l'œuvre, l'artéfact de référence et en dresser l'historique. Il nous faut trouver, si cela est possible, la première ou tout au moins la plus ancienne représentation du thème de

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹² *Ibid.*, p. 30.

la pietà, œuvre de dévotion, quel que soit son support.

3.2.1.1. Les images vespérales dans les pays du Nord

Selon le chercheur Pierre Grelot, le thème de la pietà serait originaire du nord de l'Europe et peut-être plus précisément d'Allemagne, notamment au sein de la tradition du *Vesperbild*⁴¹³, ou des images vespérales⁴¹⁴. On retrouve également des exemples de cette iconographie en Italie et en Espagne sous le nom de *Mater Dolorosa* ou en France sous le nom de *Vierge de Pitié*. Apparu au XIII^e siècle et développé au XIV^e siècle, le thème connaît différentes variantes dans sa représentation à travers l'Europe et selon les époques⁴¹⁵. Principalement, le thème représente le Christ mort dont le corps est déposé et déployé dans le giron de sa mère, la Vierge Marie, en pleurs. Cet épisode de l'histoire du Christ s'interpose entre deux autres épisodes attestés par les Écritures et abondamment illustrés, la Déposition de Croix et la Mise au Tombeau⁴¹⁶.

Joanna E. Ziegler, dans un article qu'elle a rédigé à propos de la sculpture de la *Pietà* réalisée par Michel-Ange en 1499 (fig. 70), identifie la même origine germanique de ce thème⁴¹⁷. Celui-ci est surtout représenté en sculpture, entre les années 1300 et 1500⁴¹⁸. Au début du XIV^e siècle en Allemagne, une grande quantité de sculptures en bois destinées au culte dévotionnel et encore existantes de nos jours, témoignent de la popularité de ce thème religieux⁴¹⁹. Outre l'Allemagne et la vallée du

⁴¹³ Pierre Grelot (sous la dir.), *Marie*, Paris, Éditions Beauchesne, 1980, p. 99.

⁴¹⁴ Les images vespérales sont des images de dévotion pour l'office des vêpres, célébré à l'heure à laquelle le Christ aurait été descendu de la croix. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, Tome II Iconographie de la Bible, Vol. 2 Nouveau Testament, 1959, p. 523.

⁴¹⁵ Jean Clair, *op.cit.*, p. 13.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 25. Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, Coll. « Idées et recherches », 1997, p. 13.

⁴¹⁷ Joanna E. Ziegler, « Michelangelo and the Medieval Pietà: The Sculpture of Devotion or the Art of Sculpture? », *Gesta*, Vol. 34, No. 1 (1995), p. 29. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/767122>>. Consulté le 12 mars 2014.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 29. Pour sa part, Sixten Ringbom soutient que jusqu'au début du XV^e siècle, la sculpture

Rhin, les sculptures de *pietà* sont répandues dans les pays limitrophes de langue germanique, tels la Flandre, le Limbourg, le Brabant et le Hainaut – territoires qui constituent aujourd’hui la Belgique. Elles sont si populaires qu’on les trouve partout : églises, couvents, maisons particulières, à l’intérieur comme à l’extérieur, chez les plus modestes comme chez les plus riches. De la Belgique, elles sont diffusées en France, puis en Italie⁴²⁰.

Le thème atteint le sommet de sa popularité en Europe du Nord vers la dernière moitié du XV^e siècle. Aux Pays-Bas, les *pietà* médiévales sculptées et exposées dans les églises voient leur apparence transformée continuellement pour des raisons diverses de culte. On leur ajoute des accessoires, on les repeint, on les habille, on les transporte lors des processions. Toutefois, elles conservent la même fonction dévotionnelle originelle. En outre, il est courant à cette période, dans cette partie de l’Europe, qu’il n’y ait aucune date précise de réalisation de l’objet, ni même de nom d’artiste associé à celui-ci. Ces objets arrivés « miraculeusement » au sein de communautés étaient toujours accompagnés de récits extraordinaires qui les dotaient de mystérieux pouvoirs⁴²¹. En Belgique, une « re-production » contemporaine de piètre qualité d’une *pietà*, ayant existé au XVII^e siècle, fait l’objet d’une dévotion intense de la part des fidèles. Dans ce cas, ce qui compte au culte de cette *pietà*, ce n’est ni l’apparence formelle de l’objet, ni de quoi elle est faite, ni même sa singularité artistique. Ce qui compte aux yeux des fidèles, c’est que cette sculpture témoigne de l’objet de référence et des pouvoirs qui y sont rattachés. Cette dernière constatation permet faire le lien avec la théorie de Nagel et Wood qui déclarent que dans une telle perspective, les œuvres d’art perdent leur situation temporelle précise, liée à l’époque et à l’endroit de leur création, pour devenir des « objets

semble avoir été le moyen d’expression le plus souvent utilisé dans l’art destiné à la dévotion. Sixten Ringbom, *De l’icône à la scène narrative*, Paris, Gérard Monfort, 1997, p. 38.

⁴²⁰ Joanna E. Ziegler, *loc.cit.*, p. 29.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 33.

structurels⁴²² », des éléments d'une chaîne qui « re-produit » un prototype originaire, dont ils proviennent, gardant leur valeur référentielle, précisément comme des calques ou des empreintes⁴²³.

3.2.1.2. L'*imago pietatis* dans les pays du Sud

D'autres hypothèses – quant à l'origine de la représentation de ce thème mis en image – peuvent être avancées et mises en relation avec l'*imago pietatis*. Le thème de la pietà est associé à la Passion du Christ. Il puise son origine dans les scènes de Dépositions dont les premiers exemples d'icônes byzantines, originaires d'Orient, datent de 1236⁴²⁴. Avant de devenir un type d'image particulier, la *pietà* est une forme de représentation. La notion de *pietas* ou pietà, rattachée à une image, apparaît en 1329 dans un document qui provient d'une confrérie de Bologne en Italie. Cette notion décrit et caractérise un personnage figuré, le Christ, par la forme sous laquelle il est représenté : *in forma pietatis*. Cette formule aura pour résultat de nommer un type iconographique représentant le Christ sous la forme d'une *pietas*⁴²⁵. Le document de la confrérie fait allusion à un tombeau funéraire réalisé par le sculpteur Nino Pisano (c.1300- c.1368) pour l'archevêque de Pise, Giovanni Scarlatti, mort en 1362. Sur le côté de ce monument, on aperçoit la figure centrale qui est celle du Christ entouré par deux anges (fig. 71)⁴²⁶.

La situation change vers la fin du XIV^e siècle quand une image, une icône byzantine réalisée vers 1300, appelée la mosaïque de Santa Croce in Gerusalemme de Rome (fig. 72), devient célèbre après que les moines chartreux ont « authentifié » que

⁴²² Alexander Nagel et Christopher Wood, *op.cit.*, p. 12.

⁴²³ *Ibid.*, p. 30.

⁴²⁴ Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, G. Monfort, 1998, p. 182. Erwin Panofsky ajoute que l'*imago pietatis*, par sa représentation sous la forme de portrait en buste, peut être une adaptation du *Christ Pantocrator*, représenté dans les voûtes des églises chrétiennes orientales, occidentales et russes. Erwin Panofsky, 1997, *op.cit.*, p. 13.

⁴²⁵ Hans Belting, 1998, *op.cit.*, p. 223.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 223.

cette image était apparue à Grégoire le Grand lors d'une messe⁴²⁷. Son statut d'image miraculeuse fait de celle-ci l'image emblématique, l'archétype de l'iconographie de la *pietà*⁴²⁸. L'artiste allemand Israel van Meckenem (c.1450- c.1517) donne le nom d'*imago pietatis* (fig. 73) à la gravure qu'il réalise vers 1490, à partir de l'icône miraculeuse. C'est ainsi que s'effectue le glissement de la *forma pietatis*, forme de représentation, au panneau de la *pietà* de Rome, l'*imago pietatis*⁴²⁹. Cette image et son histoire sont le résultat d'une combinaison entre forme, fonction et contenu⁴³⁰. En outre, l'histoire de ce thème est caractérisée par la constante contradiction entre une perpétuelle transformation de la structure picturale et la permanence de la figure principale du Christ⁴³¹.

L'*imago pietatis* représente l'archétype des portraits du Christ de la Passion. Elle est caractérisée par la représentation d'un nu masculin, portrait en buste, représentant un homme mort et dépourvu de tout élément narratif. Historiquement, la première œuvre peinte qui porte le nom d'*imago pietatis* serait un diptyque de petite taille, originaire de Bohême, réalisé durant le deuxième quart du XIV^e siècle⁴³² (fig. 74). Si l'œuvre de Bohême est conforme au thème du diptyque réalisé par Tommaso da Modena (1326-1379) (fig. 75) apporté à la cour bohémienne de Charles

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 42. Nagel et Wood ajoutent que l'icône provenait du monastère de Sainte Catherine du Mont Sinaï en Égypte et avait été donnée, probablement vers 1380, à l'église Santa Croce in Gerusalemme de Rome. Durant le XV^e siècle, on affirmait que cette image avait été commandée huit siècles plus tôt par Grégoire le Grand – appelé aussi Saint Grégoire et qui fut pape de 590 à 604 de notre ère – afin de commémorer l'apparition miraculeuse du Christ sur l'autel pendant la messe qu'il célébrait. Alexander Nagel et Christopher Wood, *op.cit.*, p. 97-98. Ringbom déclare, pour sa part, que cette image de l'Homme de douleur grégorien – autre nom de l'icône byzantine – semble avoir été l'image d'indulgence (rémission totale ou partielle, devant Dieu, des peines temporelles dues pour les péchés déjà pardonnés) la plus prisée au XIV^e et au XV^e siècle. En effet, Grégoire le Grand promettait une indulgence à quiconque prierait devant elle. Sixten Ringbom, 1997, *op.cit.*, p. 25.

⁴²⁸ Hans Belting, 1998, *op.cit.*, p. 223.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 171.

⁴³² *Ibid.*, p. 35. Sur le panneau de droite de cette œuvre, on voit le Christ mort. Sur celui de gauche, une Vierge à l'enfant. Les personnages du Christ adulte et de la Vierge sont représentés en buste. Le regard de la Vierge ne se porte pas vers son fils enfant, mais vers son fils mort. L'image du Christ sur le panneau droit représente un Christ de Miséricorde, telle que l'indique l'inscription sur le parapet de la représentation.

IV après 1356, la position du corps du Christ avec ses bras repliés serait plutôt inspirée d'un diptyque vénitien comme celui de la *Pala Feriale* de Paolo Veneziano (c.1300- c.1360) (fig. 76), réalisé vers 1345, lui-même possiblement inspiré par deux autres panneaux d'origines vénitiennes datant du XIII^e siècle⁴³³. Alors que l'image du Christ dans le panneau de Bohême représente un Christ vivant, l'index levé de sa main droite indiquant sa plaie béante sur le côté, les représentations italiennes montrent un Christ mort au corps inerte.

Cette analyse permet de révéler que le thème provient d'une icône byzantine – comme nous l'avons indiqué plus haut – arrivée en Italie avant d'être importée par la suite dans les pays plus au nord⁴³⁴. Cette théorie de l'origine byzantine du thème de la *pietà* va à l'encontre de l'hypothèse formulée par les chercheurs Joanna E. Ziegler et Pierre Grelot qui prétendent que le thème serait originaire d'Allemagne⁴³⁵. Toutefois, l'historien de l'art Hans Belting ajoute que l'iconographie italienne de *l'imgo pietatis* ne reprend pas le modèle byzantin dans lequel le corps du Christ est coupé au niveau des bras. La reprise italienne du thème présente un Christ dont les bras et les mains croisées sur le ventre sont visibles en totalité. Elle pourrait être inspirée par une miniature, image issue d'un ouvrage de dévotion franciscain de Florence et réalisée à la fin du XIII^e siècle⁴³⁶ (fig. 77) ou par un des panneaux vénitiens du XIII^e siècle. Toutes ces images étaient investies du même pouvoir que possédaient les icônes desquelles elles étaient issues. En outre, ce thème iconographique exploité en sol italien n'est pas exclusif à un seul type de support ; au contraire, il a été repris sur des gravures, des enluminures, des mosaïques, des panneaux uniques, des diptyques, des

⁴³³ *Ibid.*, p. 36. Il s'agit du panneau du musée Torcello et d'un des panneaux du diptyque issu de la collection Stoclet à Bruxelles. La Vénétie a sans doute été le lieu d'introduction de l'icône byzantine originelle. Au XIII^e et XIV^e siècles, la Vénétie est le territoire où l'on trouve le plus de variantes dans la reproduction de cette icône byzantine. *Ibid.*, p. 36-38, 194-195.

⁴³⁴ Erwin Panofsky est du même avis. Pour lui, l'humanisation dévotionnelle du thème s'inscrit dans la même tendance qui donnera naissance plus tard aux images de *pietà* issues des images vespérales provenant des pays du Nord. Erwin Panofsky, 1997, *op.cit.*, p. 16.

⁴³⁵ Pierre Grelot, *op.cit.*, p. 99. Joanna E. Ziegler, *loc.cit.*, p. 29

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 38.

trptyques, ou encore des prédelles⁴³⁷.

Ces multiples artefacts peuvent être considérés, telle que le conçoivent Nagel et Wood, comme des objets « structurels », des éléments d'une chaîne qui « reproduit » un original lointain et généralement perdu, dont ils proviennent et dont ils conservent la valeur référentielle. Dans cette perspective, l'artéfact, l'œuvre, serait donc une des « re-propositions » d'un original dont l'autorité provient du contact direct réel ou imaginaire, mais partagé avec son référent.

Ainsi, nous pouvons considérer la *Pietà* d'Antonello comme un objet de *substitution*, au sens où l'entendent Nagel et Wood. En effet, les œuvres peuvent se substituer les unes aux autres indéfiniment tout en préservant le pouvoir du référent, de plus leurs différences esthétiques et les circonstances spécifiques de leur production n'altèrent pas leur fonctionnement ou leur capacité à rendre symboliquement présent le passé.

3.2.1.3. Anachronisme et synchronie topographiques

La question de la spatialité et de son rapport au temps nous amène à nous interroger également sur un des éléments de la composition qui a attiré notre attention. Il s'agit du paysage. Dans celui-ci, les chercheurs croient reconnaître une vue de Messine au XV^e siècle⁴³⁸ – si tel est le cas, nous pouvons alors parler d'« anachronisme topographique » car l'espace-temps représenté, Messine au XV^e siècle, ne correspond pas à celui qui doit servir de cadre à ce type de scène, soit le

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴³⁸ Tous les chercheurs ont reconnu dans cette vue des éléments architecturaux de Messine, la cité natale d'Antonello. Certains ont affirmé que le campanile et le dôme rappellent ceux de la cathédrale de Messine. D'autres ont identifié le pan de mur qui borde l'image à droite, comme une partie des remparts de Messine et l'étendue d'eau, comme le détroit de Messine. Voir Xavier de Salas, *loc.cit.*, p. 133-134. Luciana Arbace, *Antonello da Messina : catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, Coll. « Gigli dell'arte ; 29 », 1993, p. 120. Gioacchino Barbera, Keith Christiansen et Andrea Bayer, *op.cit.*, p. 30.

Mont Golgotha, près de Jérusalem, au I^{er} siècle de notre ère⁴³⁹. Si ce type d'anachronisme, de télescopage spatio-temporel, se rencontre dans d'autres œuvres de dévotion – comme dans *Les scènes de la Passion du Christ* (1470) de Hans Memling ou dans le diptyque de *La Crucifixion et du Jugement dernier* peint par Jan van Eyck vers 1430 – il semble ici prendre également une autre forme, celle de la synchronie. Si l'« anachronisme topographique » place dans un même espace des éléments appartenant à des temporalités diverses dans le but de souligner les liens de continuité entre ces espace-temps différents⁴⁴⁰, la synchronie crée une correspondance entre des éléments considérés comme simultanés et permet d'actualiser le passé, en le réactivant dans le présent de la représentation. Ainsi, dans la *Pietà* du Prado, Messine occupe la place de Jérusalem et cette correspondance, nous pourrions même parler de condensation, s'apparente à une synchronie que l'on pourrait qualifier de topographique.

Déjà dans la crucifixion d'Anvers (fig. 61), Antonello utilise cette stratégie de la synchronie topographique. En effet, la ville que l'on aperçoit à gauche, derrière Marie et que l'on associe à Jérusalem a, du moins par certains de ses monuments, le visage familier de Messine⁴⁴¹. De plus, la topographie générale du paysage peint s'apparente au relief de Messine et l'étendue d'eau au fond est reconnue comme le détroit qui sépare Messine de la Calabre. Dans la *Pietà* du musée Correr (fig. 66), on identifie l'abside de l'église San Francesco et le détroit de Messine⁴⁴². Dans la *Pietà*

⁴³⁹ Nous basons ici notre hypothèse sur un article de Denis Ribouillault dans lequel l'auteur constate qu'à la Renaissance, beaucoup de paysages topographiques *all'antica* représentés dans les fresques peintes des villas et des palaces italiens sont basés sur le principe de l'anachronisme. Ce principe juxtapose, dans une image ou dans une série d'images, des éléments qui appartiennent à différentes périodes et qui, par conséquent, font de la représentation de l'espace une image du temps. Voir Denis Ribouillault, « Landscape "All'antica" and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 71, 2008, p. 220.

⁴⁴⁰ Denis Ribouillault, « Rome en ses jardins : paysage et pouvoir au XVI^e siècle », thèse de doctorat, Paris, CTHS : Institut national d'histoire de l'art, 2006, p. 42.

⁴⁴¹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 179. Gioacchino di Marzo donne une description détaillée des bâtiments que l'on reconnaît dans le paysage. Gioacchino Di Marzo, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti : studi e documenti*, Palermo, "Boccone del Povero", 1903, p. 45.

⁴⁴² Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 214.

du Prado, si les ressemblances iconographiques entre les deux villes paraissent moins évidentes, il n'en demeure pas moins que Messine assume le rôle de Jérusalem⁴⁴³. Dans toutes ces œuvres d'Antonello, les éléments architecturaux d'origines et de périodes différentes, représentés dans le paysage, sont vus par le spectateur comme appartenant à un seul et unique paysage et à un seul moment donné. En ce sens, nous pouvons donc parler de synchronie topographique⁴⁴⁴.

3.2.2. Transfert culturel et singularité d'un style : la *performance* d'Antonello

Nous aborderons maintenant la notion de *performance* telle qu'elle est considérée par Nagel et Wood. Ces auteurs précisent que le principe de *substitution* tel que nous l'avons vu précédemment a créé des conditions favorables au développement d'un autre concept qu'ils nomment *performance*⁴⁴⁵. En effet, dès le Moyen-âge, les artistes ne se contentent plus de reproduire anonymement un modèle iconographique particulier, ils l'actualisent en ajoutant ou en modifiant certains éléments (espaces, personnes, objets)⁴⁴⁶. Le conflit entre plusieurs temporalités est alors inévitable, temps universel, temps idéal, temps historique peuvent se mélanger dans une même œuvre. Ce mélange de temporalités dans les formes représentées ne peut être accepté par le spectateur que s'il est reconnu comme un style représentatif d'un moment historique, lequel suppose une théorie des origines des objets reconnues à travers leurs détails formels. Nagel et Wood considèrent que l'œuvre ou l'objet issu de cette théorie des origines est le résultat d'une performance historique singulière : la

⁴⁴³ Rodolfo Pallucchini, « Due nuovi Antonello », *Arte Veneta*, Issue 21, 1967, p. 266.

⁴⁴⁴ Selon Ribouillault, on retrouve également ce procédé de synchronie dans des portraits historiques ou mythologiques peints à la même époque. Dans ces portraits, le portraituré, personnage vivant, était représenté sous les traits d'un héros historique ou d'un dieu avec ses attributs. Toutefois, malgré l'assemblage de ces sources diverses, cette correspondance était vue comme différents éléments appartenant à un seul et même *organisme*. Denis Ribouillault, *loc.cit.*, p. 221.

⁴⁴⁵ Alexander Nagel et Christopher Wood, *op.cit.*, p. 49.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

performance artistique⁴⁴⁷. Si toutefois la singularité de l'œuvre créée par l'artiste doit témoigner de certaines conventions afin d'être comprise⁴⁴⁸, à la Renaissance, la réinterprétation des objets doit faire preuve d'invention, de création de la part de son auteur et marquer de manière unique l'œuvre dans le temps auquel elle appartient. L'artiste qui est alors reconnu en tant qu'auteur singulier et unique – et c'est là toute la différence avec les artistes anonymes du Moyen-âge – se voit attribuer la paternité de l'œuvre. Il en est l'origine. La notion de *performance* définit cette singularité de l'artiste de la Renaissance par les différences qui marquent son œuvre – en la rendant unique – et qui la distinguent de la répétition et de la continuité⁴⁴⁹.

3.2.2.1. Iconicité et narration

La mise en scène utilisée par Antonello dans sa représentation de la *Pietà* est, selon nous, significative de sa *performance* artistique et participe à la singularité de cette œuvre. En effet, dans ce petit panneau, Antonello fait preuve de techniques narratives innovantes et opère une révision radicale de ce type d'image dévotionnelle. Il intègre deux paradigmes différents et contradictoires : l'icône religieuse, qui revendique un portrait immatériel, sans corps et « invisible »⁴⁵⁰ et le portrait moderne, qui, à la Renaissance, se définit en tant que portrait naturaliste et vivant du corps, visibles dans une seule et même image⁴⁵¹. Antonello reconstitue, dans une mise en scène ambiguë, le conflit entre la vie et la mort à l'intérieur d'une œuvre religieuse⁴⁵². Pour ce faire, l'artiste se sert du motif iconographique du crâne, utilisé originalement dans l'histoire de l'art occidentale comme un contrepoids au portrait vivant. Le motif

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵⁰ Invisible, car de nature transcendante.

⁴⁵¹ Hans Belting, « The Invisible Icon and the Icon of the Invisible: Antonello and New Paradigms in Renaissance Painting », in *Watching Art: Writings in Honor of James Beck—Studi di Storia dell'arte in onore di James Beck*, Lynn Catterson et Mark Zucker (ed.), Perugia, Todi, 2006, p. 73, 80.

⁴⁵² Hans Belting, 2006, *loc.cit.*, p. 81. Pour Panofsky, l'*imago pietatis* est un type d'image qui est dispensé de toute exigence de vraisemblance historique, contredisant même l'opposition entre la vie et la mort, entre la position verticale et horizontale. Erwin Panofsky, 1997, *op.cit.*, p. 13.

du crâne représente une vue anonyme des restes d'un corps après la mort. Il n'incarne pas une personne en tant que telle, mais sa présence contredit la vie du corps⁴⁵³. S'il est soumis à la même visibilité et à la même présence tangible que celle du corps, à l'inverse, le crâne symbolise et signale la décomposition du corps et s'affirme comme une « contre-représentation »⁴⁵⁴. Le crâne ne contredit pas seulement le corps, pas plus que la mort ne contredit la vie d'une seule et même personne, il contredit également l'affirmation de la représentation dans un seul et même médium pictural⁴⁵⁵. Certes, l'image est une représentation en tant que telle, mais qui révèle ses limites lorsqu'elle est confrontée au crâne, lequel, anonyme, constitue une « contre-représentation » par excellence⁴⁵⁶.

La représentation de la *Pietà*, issue de l'iconographie chrétienne traditionnelle, fait preuve, chez Antonello, d'une vigueur totalement nouvelle. Cette œuvre est l'« anti-représentation »⁴⁵⁷ dans sa forme la plus radicale. En effet, jamais avant, le Christ mort n'avait été représenté aussi brutalement comme un corps mort, un cadavre, loin de la représentation « idéale » d'un corps divin⁴⁵⁸. La tête en arrière et la bouche entrouverte accentuent cet état pitoyable de cadavre. L'homme mort, peint, est maintenant devenu un cadavre comme n'importe quel autre cadavre⁴⁵⁹.

Malgré l'évidence de la mort montrée par l'image, la scène suggère une autre lecture. Le crâne, situé en bas à gauche de l'image, associé au corps mort, ne sera jamais celui du Christ, puisque le Christ est ressuscité le troisième jour après sa mort, le dimanche de Pâques. Bien que l'ange en pleurs, qui supporte le poids de ce corps, semble ignorer cet épisode de la tradition chrétienne, l'image renvoie à la nature

⁴⁵³ Hans Belting, 2006, *loc. cit.*, p. 80.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 80. Belting ajoute, qu'à la Renaissance, les présentations d'individus, dans des portraits par exemple, avaient pour habitude d'être accompagnées par des « contre-représentations » de crânes. Ceux-ci pouvaient être peints au dos du panneau ou sur une partie moins visible de l'œuvre.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

divine du Christ, qui, par définition, est invisible⁴⁶⁰. Le drame de la mort, en tant que mort physique, appartient par conséquent à la partie visible de l'image, au portrait, alors qu'une autre partie invisible de l'image, celle qui renvoie à la nature divine du Christ, affirme une icône invisible, une icône non touchée par la violence et la mort. La représentation et la « contre-représentation⁴⁶¹ » sont liées entre elles dans cette inversion. En effet, la visibilité – le drame de la mort – à l'encontre de ce que doit être un portrait, est une « contre-représentation », tandis que la représentation de la divinité du Christ telle une icône renvoie à la partie invisible de l'image.

La *Pietà* du Prado peut être considérée comme appartenant à une série d'œuvres réalisées par l'artiste – comprenant les *Ecce Homo*, les *Crucifixions* et le *Christ à la Colonne* – dont elle marque la fin, capturant pour la première fois, plusieurs moments de la Passion du Christ par la terrible histoire qu'elle rappelle⁴⁶². La stratégie de la mise en scène utilisée par Antonello semble confirmer cette condensation de moments de l'histoire du Christ. Les rapports entre la figure principale du Christ et le paysage ne semblent pas être définis en fonction des points de vue qui seraient déterminants pour fixer la scène dans le temps et dans l'espace⁴⁶³. Le paysage et l'ange sont adjoints au personnage central du Christ comme autant d'attributs ; l'ensemble est vu « *sub specie aeternitatis*⁴⁶⁴ ». Ce n'est donc pas la représentation d'un épisode déterminé de la Passion du Christ, qui au demeurant n'existe ni dans les Évangiles, ni dans les apocryphes, mais la présentation de la signification de celui-ci, comme un rappel d'une histoire terrible censée susciter une vive émotion dévotionnelle, par-delà les déterminations de lieu et de temps⁴⁶⁵.

Cette narrativité de la scène peinte peut révéler un autre niveau de lecture. En

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 82.

⁴⁶³ Otto Pächt, *op.cit.*, p. 42.

⁴⁶⁴ La formule latine, non traduite, est reprise du texte de Pächt (p. 42.). Nous proposons la traduction suivante : « sous un aspect d'éternité ».

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p.42.

effet, le corps du Christ, chez Antonello, est soutenu par un ange et présenté au fidèle⁴⁶⁶. Le rôle de l'ange, dans un cas comme celui-ci, est vu comme « une des épicleses de la messe qui, suivant le texte de la prière, porte aux cieux le sacrifice offert sur l'autel⁴⁶⁷ ». L'ange soutiendrait donc le corps du Christ sacrifié, représentant l'hostie qu'il nous offre. Ce geste correspond à un moment particulier dans la pratique religieuse où le fidèle reçoit le corps du Christ : c'est l'Eucharistie, la communion⁴⁶⁸. Ainsi, au-delà d'une pietà « traditionnelle », l'œuvre d'Antonello délivrerait un autre message. L'œuvre permettrait aux fidèles initiés aux mystères de la foi de recevoir, grâce à l'image, le sacrement de la communion. Le moment représenté dans la *Pietà* pourrait également être envisagé comme un moment suspendu dans le temps. Entre la crucifixion – rappelée par la présence du mont Golgotha sur lequel on aperçoit des croix (fig. 78) – et la mise au tombeau, rappelée par le sépulcre que l'on distingue au travers des arbres (fig. 79). Si Antonello ne montre pas un tel geste de mise au tombeau, la *Pietà* l'évoque malgré tout, discrètement. D'une manière différente, elle indique la prochaine et ultime étape terrestre du Christ en tant que mortel.

L'*imago pietatis* – la pietà – est caractérisée par la représentation d'un nu masculin, portrait en buste exécuté et représentant un homme mort. La position du corps est frontale. Chez Antonello, le corps du Christ, légèrement tourné et représenté en buste, occupe tout l'avant-plan, au centre de la scène et renforce la charge dramatique de l'image⁴⁶⁹. Les pietà italiennes représentent généralement le Christ debout et de face. De plus, dans la tradition italienne, cette scène se déroule devant le tombeau, élément iconographique essentiel, ou devant la sépulture creusée dans un

⁴⁶⁶ Xavier de Salas, *loc.cit.*, p. 136. La figure de l'ange, dans une représentation telle que celle-ci, est à la fois une figure auxiliaire, reléguée au second plan et une figure intermédiaire qui sert dans l'offrande faite à Dieu des prières adressées à l'image. Sixten Ringbom, 1997, *op.cit.*, p. 75.

⁴⁶⁷ Hans Belting, 1998, *op.cit.*, p. 104.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁶⁹ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 138

monticule⁴⁷⁰. Chez Antonello, la position du corps et l'expressivité de la figure du Christ témoignent de l'abandon, de la mort. Cependant, le corps est légèrement tourné vers la droite et les mains ne sont plus croisées, les bras restent positionnés le long du corps. Cette innovation, dans la représentation d'une pose plus naturelle, était sans doute plus facile dans la réalisation de panneaux destinés à la dévotion privée que dans des œuvres publiques⁴⁷¹. En outre, cette position du corps permet de mieux rendre la physionomie et projette en avant la plaie béante de côté et le sang qui en coule. Chacun de ces détails devient alors un point d'attraction majeur pour le regard du dévot.

3.2.2.2. Ces détails qui font la différence

Chacun des détails peints par Antonello attire l'attention du spectateur. Dans l'ouvrage qu'il dédie entièrement au détail, Daniel Arasse, explique que deux mots distincts de la langue italienne définissent le « détail »⁴⁷². Il y a le détail « *particolare* » qui signifie la petite partie d'un objet, d'une figure ou d'un ensemble. Par le moment de sa création et/ou de sa réception, le détail est associé à un moment du tableau. En tant que « *particolare* », le détail ne doit pas rompre l'équilibre de la composition. Il y a aussi le détail « *dettaglio* » qui est le produit du geste du peintre ou du regard du spectateur. Il suppose un sujet qui « dé-taille » un objet par une action, laissant éventuellement sa trace dans le tableau. Le « *dettaglio* » est associé à un moment particulier du tableau qui arrête le regard.

Ces deux mots italiens, bien que traduits par un seul mot en français, peuvent définir des modes de représentations différents et parfois inverses. En effet, le détail est « iconique » quand il imite parfaitement un objet et « pictural » quand il est vu,

⁴⁷⁰ Domien Roggen, « Roger van der Weyden en Italie », *Revue Archéologique*, Cinquième Série, T. 19 (JANVIER-JUIN 1924), p. 92-93. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/41030225>>. Consulté le 26 mars 2014.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁷² Daniel Arasse, 1992, *op.cit.*, 460 p.

reconnu, en tant que matière picturale⁴⁷³. Ainsi, le détail dans le tableau doit être considéré selon le point de vue du double emblème, emblème du processus de représentation, adopté par le peintre et emblème du processus de perception, engagé par le spectateur. Dans la *Pietà* d'Antonello, la plaie béante (fig. 80) est un « *dettaglio* », au même titre que la plaie dans le creux de la main gauche du Christ (fig. 81) et les gouttes de sang qui ruissellent du front jusque sur le torse divin. Comme le dit Arasse, ces détails font événement dans l'œuvre, ils arrêtent le parcours du regard⁴⁷⁴. Ces détails sont également iconiques. L'artiste représente de manière mimétique les plaies et le sang qui s'en écoule. D'autres détails peuvent également être rassemblés dans la catégorie « *particolare* », tels les cheveux du Christ (fig. 82), les plumes de l'aile de l'ange ou encore les feuilles des arbres dans le paysage. Toutes ces petites parties de figures ou d'objets que le peintre représente sont également des détails iconiques. Toutefois, le statut du morceau de tissu qui semble être enroulé en haut du bras droit de l'ange est ambigu (fig. 83), détail « *particolare* » partie d'un tout, ou détail « *dettaglio* » qui arrête le regard ? Peut-être est-il à la fois les deux.

Une analyse iconographique plus poussée permettrait sans doute de savoir si ce tissu orangé, qui semble être noué autour du bras de l'ange, a une signification particulière, auquel cas la nature de son statut de détail pourrait être précisée. Il semble cependant incontestable que ce détail est à la fois iconique et pictural. Iconique, car reconnu en tant que morceau de tissu par sa forme, sa couleur, mais également pictural, car si on y prête attention en se rapprochant, si on le « dé-taille », on aperçoit au centre de ce brassard, une zone orangé plus clair dans laquelle la matière picturale se révèle en tant que telle. Cette matière « fait image » à elle seule⁴⁷⁵.

Selon Georges Didi-Huberman aussi, un tel morceau de peinture est ambigu, à

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 12.

la fois signe iconique et pictural – Arasse parlerait de détail iconique ou pictural – détail et pan⁴⁷⁶. Le signe iconique permet la reconnaissance du motif en tant que pièce de tissu, dans ce cas le motif est iconique. Il est lié à un acte du trait, à partir duquel il est fait et qui le rend reconnaissable⁴⁷⁷. Il porte alors le nom de « détail ». En tant que détail, on peut en parler, il porte au discours⁴⁷⁸. Le signe pictural précise la matière picturale agissant tel un « effet de la peinture⁴⁷⁹ ». Ainsi, cette matière qui « fait image », cette zone colorée située au centre du brassard de l'ange et observée de plus près (fig. 83), se révèle en tant que matériau opaque orangé que Didi-Huberman nomme « pan⁴⁸⁰ ». Cette tache de peinture hors de toute représentation mimétique ne montre que son opacité matérielle. Cette zone colorée est considérée comme un accident souverain, la trace de l'originalité de l'artiste⁴⁸¹. Nous pouvons donc constater que dans cette réinterprétation du thème de la pietà, Antonello se singularise, il laisse sa marque dans la réalisation de tous ces morceaux de peintures, de ces détails, qu'il peint. Il fait preuve de son talent artistique et de son savoir-faire de peintre acquis tout au long de sa carrière. Il fait de cette œuvre une œuvre unique.

3.2.2.3. Appropriation et émulation : la manière d'Antonello

Traditionnellement, le thème de la pietà représente le corps du Christ mort déposé et déployé dans le giron de sa mère, la Vierge Marie, qui pleure son enfant. Cependant, il faut noter qu'à travers les époques et les lieux, cette scène s'est parfois vue modifiée par l'ajout d'autres personnages, saint Jean-Baptiste ou des anges, par exemple⁴⁸². Si nous nous fions à cette définition de ce que doit représenter une pietà,

⁴⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1990, 332 p.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 298.

⁴⁸² La scène de pietà ne doit pas être confondue avec une autre scène appelée la Déploration du Christ qui peut paraître très proche. Cette dernière est généralement traitée de manière plus ample et représente, en plus du Christ et de sa Mère, d'autres personnages qui étaient présents auparavant au

il apparaît donc que la représentation d'Antonello déroge des représentations traditionnelles. En effet, d'abord le Christ en buste semble être assis sur quelque chose que nous ne voyons pas – peut-être s'agit-il du bord du sarcophage simplement suggéré (plutôt que montré). L'orientation de ses jambes coupées par le bas du cadre atteste de sa position. De plus, ce n'est pas la Vierge qui le tient dans ses bras, mais un ange en pleurs qui le soutient. Celui-ci regarde le spectateur et semble lui présenter le corps divin. La présence d'anges qui supportent ou soutiennent le corps du Christ évoque un sentiment de tendresse qui invite le fidèle à s'engager émotionnellement dans la prière⁴⁸³. En Italie, les *pietà* incluant des anges apparaissent fréquemment durant le XV^e siècle⁴⁸⁴. Cet usage provient de *l'imgo pietatis* et a la particularité – contrairement à d'autres pays comme la France – de ne pas représenter ni la tombe du Christ, ni des vêtements qui couvrent son corps⁴⁸⁵. Ce n'est donc pas dans la présence de l'ange qu'il faut chercher une quelconque originalité. Le corps du Christ recouvert d'un tissu bleu – peut-être le manteau de la Vierge ? – semble être par contre une interprétation singulière. Ce morceau d'étoffe bleu symbolise peut-être la présence invisible de la Vierge, associée traditionnellement à cette scène.

La *Pietà* du Prado comporte des éléments iconographiques et stylistiques dont les origines proviennent vraisemblablement de plusieurs œuvres d'Antonello et d'autres artistes⁴⁸⁶. Ainsi, le panneau du Prado partage beaucoup d'aspects (le paysage et l'organisation spatiale des motifs) avec la *Pietà* du Musée Correr à Venise (fig. 66) et avec la *Crucifixion* d'Anvers (fig. 61)⁴⁸⁷. La composition monumentale de la *Pietà* du Prado semble offrir une réponse directe à la grandeur formelle et à

ped de la Croix, tels qu'ils sont représentés dans les scènes de Crucifixion. Pierre Grelot, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁸³ Gertrud Schiller, *Iconography of christian art*, Trad. par Janet Seligman, Greenwich, Conn. New York Graphic Society, 1971, vol.2, p. 215.

⁴⁸⁴ Au XV^e siècle, les influences antiques et nordiques du thème font que l'expression des anges gagne en pathos douloureux et que leur relation avec la figure principale, le Christ, consiste principalement à la soutenir ou à la porter. Erwin Panofsky, 1997, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁸⁵ Gertrud Schiller, *op.cit.*, p. 217.

⁴⁸⁶ Voir Chapitre II, p. 84.

⁴⁸⁷ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 217. Voir Giovanni Previtali, *loc.cit.*, p. 48.

l'intensité pathétique de la *Pietà* de Giovanni Bellini réalisée vers 1475 et qui trônait sur le retable de Pesaro⁴⁸⁸ (fig. 84). Chez Antonello, le geste du contact de l'ange, qui touche le bras du Christ à travers le tissu, est d'évidence copié sur celui de la *Pietà* de Londres de Bellini (fig. 85), peinte vers 1475⁴⁸⁹. Cependant, la main gauche du Christ dans le panneau madrilène offre une perspective plus frontale que celle du panneau de Londres de Bellini, avec un effet d'« *eminetia*⁴⁹⁰ », de proéminence qui fait saillie. Si le thème du Christ mort – tel qu'il est représenté dans la *Pietà* du Prado – est typiquement, mais pas exclusivement, vénitien, il est surtout très répandu dans la peinture de l'Europe du Nord. La figure du Christ mort pourrait provenir d'une des nombreuses copies et variantes de celle de la *Descente de Croix* de Rogier van der Weyden (fig. 18) ou celui de la *Pietà* du retable de Pesaro de Bellini – deux sources potentielles d'origines différentes qui reflètent bien les deux aires culturelles qui ont marqué l'art d'Antonello⁴⁹¹. La position du corps légèrement tourné semble aussi faire référence à un dessin attribué à Bellini et actuellement conservé au Louvre (fig. 86). Toutefois, chez Antonello, le Christ est humanisé, le poids du corps abandonné est perceptible, alors que dans la *Pietà* de Londres, le corps du Christ, peint par Giovanni, semble flotter, comme en apesanteur⁴⁹².

Malgré ces relations probables avec d'autres œuvres, il est indéniable qu'Antonello manifeste, dans l'appropriation de tels modèles, une sensibilité nouvelle, « un pathétisme accentué⁴⁹³ », « une intensité de contenu humain⁴⁹⁴ » qui se développe dans les années post-vénitiennes, soit de la fin de 1476 au début de 1479. Dans la *Pietà* du Prado, Antonello pousse plus loin encore la représentation des

⁴⁸⁸ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p 28.

⁴⁸⁹ Fiorella Sricchia Santoro, *op.cit.*, p. 138. Rodolfo Pallucchini, « Due nuovi Antonello », *Arte Veneta*, Issue 21, 1967, p. 266.

⁴⁹⁰ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 217.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁹² Peter Humfrey, « Enciclopedia online : Cristo muerto, sostenido por un ángel », dans Museo Nacional del Prado. En ligne. < <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/cristo-muerto-sostenido-por-un-angel-antonello-da-messina/> >. Consulté le 29 avril 2015.

⁴⁹³ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 218.

⁴⁹⁴ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p 28.

expressions et des émotions humaines que ne le fait Giovanni Bellini à la même période. Les attitudes et les gestes des personnages représentés restituent « la vérité de ce qu'[ils] ressentent⁴⁹⁵ ». Le geste de l'ange – inspiré de celui de la *Pietà* de Londres de Bellini – qui entoure le bras du Christ semble plus pressant. Les veines du bras droit du Christ, le visage légèrement renversé et la bouche ouverte dans l'ultime soupir, communiquent l'immédiateté de la mort⁴⁹⁶. L'image de la mort du Christ, accentuée par le cadrage très serré, est violente. Le rendu naturaliste, la pose et l'abandon du corps mort, les plaies saignantes, l'expression humaine du visage, la teinte jaunâtre de la carnation semblable à celle d'un vrai cadavre participent à cette violence de l'image et à l'humanisation du Christ.

Pour convenir de cette idée de *performance* artistique chez Antonello, il est essentiel de prendre également en considération – comme nous l'avons démontré dans notre premier chapitre – l'art international avec lequel Antonello a été mis en contact dès sa jeune formation auprès de Colantonio et qui a sans aucun doute contribué à façonner l'identité artistique du maître sicilien tout au long de son parcours. Ainsi, Barbera rappelle qu'à partir des années 1470-1474, la peinture d'Antonello avait pris un visage novateur grâce à un double contact avec les productions les plus récentes de cultures éloignées : d'un côté l'art flamand étudié au travers des œuvres de Bruges ou de Gand et de l'autre côté l'art de la Renaissance italienne du Centre et du Nord de la péninsule⁴⁹⁷. C'est alors qu'Antonello avait opéré la synthèse entre la lumière et l'espace et qu'il était parvenu à l'équilibre parfait entre le réalisme de ses représentations et la recherche d'une beauté idéalisée, entre l'art nordique et l'art italien⁴⁹⁸.

Dans la *Pietà* du Prado, si la palette de couleur vive, l'organisation spatiale et

⁴⁹⁵ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 213.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁹⁷ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 25.

la lumière chaude typique du ciel méditerranéen font penser à l'école italienne, le Christ représenté, l'arrière-paysage, ainsi que l'accent mis sur les détails, font référence à l'école flamande. Les arbres sont représentés selon deux modèles différents typiquement flamands. Certains ont des branches surgissant comme « des paumes ouvertes » vers l'extérieur, tandis que d'autres présentent des branchages en boule, semblant donner un aspect plus dense et arrondi aux arbres peints⁴⁹⁹. La technique picturale à l'huile est elle aussi plus flamande. Comme le font Van Eyck et Petrus Christus, Antonello procède par superposition de glacis translucides à l'huile sur des masses de couleur *a tempera*⁵⁰⁰. Toutefois, l'apposition de l'huile dans le panneau madrilène est plus fluide qu'elle ne l'est dans la tradition flamande, afin de mieux rendre « la corrosion lumineuse de l'atmosphère⁵⁰¹ ». La maîtrise de ce médium et la virtuosité technique d'Antonello sont visibles dans les détails de l'aile multicolore de l'ange, dans les reflets de lumière qui apparaissent dans ses cheveux et dans les larmes qui coulent le long de ses joues⁵⁰².

Ainsi, tout en réinterprétant les conventions iconographiques conformes à une représentation de *pietà*, issues à la fois de la *pietà* et de l'*imago pietatis*, l'œuvre d'Antonello se démarque par une appropriation du thème où il singularise la composition. En effet, outre la condensation des périodes et des lieux, Antonello fait preuve d'innovation dans cette œuvre. La manière dont il donne à voir l'histoire, le traitement pictural choisi, la description minutieuse des détails, la reprise et l'émulation d'éléments iconographiques et stylistiques qu'il développe selon ses intérêts sont autant d'éléments qui caractérisent son art. Par conséquent, nous pouvons affirmer que ces éléments que nous venons de rappeler répondent aux conditions déterminées par Nagel et Wood pour prétendre que la *Pietà* d'Antonello –

⁴⁹⁹ Xavier de Salas, *loc.cit.*, p. 135.

⁵⁰⁰ Gioacchino Barbera, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁰¹ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 180.

⁵⁰² Peter Humfrey, « Enciclopedia online : Cristo muerto, sostenido por un ángel », dans Museo Nacional del Prado. En ligne. <<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/cristo-muerto-sostenido-por-un-angel-antonello-da-messina/>>. Consulté le 29 avril 2015.

outre son aspect substitutif – est bien caractérisée par la *performance* de l'artiste, la proposition artistique de ce dernier étant unique et singulière et se revendique comme tel.

3.3. La commande de l'œuvre et sa réception : l'*occasion formelle*

Bien que nous n'ayons pas d'information sur l'identité du commanditaire de la *Pietà* d'Antonello ni sur ses intentions, le panneau était probablement destiné à la dévotion privée⁵⁰³. Effectivement, le thème religieux représenté et les petites dimensions de l'œuvre (74 x 51 cm) suggèrent cette hypothèse. Aussi, la position du corps du Christ légèrement orientée vers la droite, qui résulterait d'expériences nouvelles auquel se serait livré l'artiste et qui seraient plus faciles à réaliser pour des œuvres privées que pour des œuvres publiques, pourrait également confirmer un usage privé⁵⁰⁴. Afin de valider ces hypothèses, nous tenterons de définir des motivations probables à l'origine de la réalisation de la *Pietà*. Pour cela, nous déterminerons si l'œuvre choisie peut être assimilée à une *occasion formelle* tel que le conçoit Otto Pächt⁵⁰⁵.

Dans son ouvrage intitulé *Questions de méthode en histoire de l'art*, Otto Pächt explique que les circonstances qui sont à l'origine de la production d'une œuvre, définissent pour beaucoup l'*occasion formelle* qui oriente les choix formels opérés par l'artiste⁵⁰⁶. L'*occasion formelle* permet à la peinture de transformer une chose qui a une fonction sociale ou pratique déterminée en un fait artistique⁵⁰⁷. L'image peinte doit s'insérer dans un ouvrage, produit du travail artistique, qui possède donc une organisation formelle propre, susceptible de multiples variations,

⁵⁰³ Mauro Lucco, *op.cit.*, p. 216.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁰⁵ Otto Pächt, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 51.

mais toujours liée à une finalité précise. L'image peinte devient ainsi un ensemble partiel, ce qui veut dire qu'un certain nombre de ses caractéristiques définissent son essence même⁵⁰⁸. À l'aide du concept d'*occasion formelle*, nous analyserons les conditions particulières liées à la fonction de la *Pietà* d'Antonello, conditions qui ont, en grande partie, prévalu à sa réalisation.

3.3.1. La *devotio moderna*

Le panneau d'Antonello, sans doute destiné à la dévotion privée⁵⁰⁹, semble être rattaché au mouvement spirituel de la *devotio moderna*⁵¹⁰. Ce mouvement spirituel originaire des Pays-Bas, qui connaît sa plus forte expansion à travers l'Europe au XV^e siècle, implique une ferveur religieuse individuelle inspirée par la contemplation de la vie et de la Passion du Christ. S'étendant jusqu'au Sud de l'Europe, ce mouvement touche l'Italie, pour le moins depuis la région des Alpes jusqu'à Rome⁵¹¹.

En Italie, comme dans les pays nordiques, cette nouvelle dévotion, ou nouvelle piété, se caractérise autant par la méditation que par l'humanisation de la religion⁵¹². La dévotion envers l'humanité du Christ est un emprunt direct à la nouvelle piété nordique. La croyance de la présence matérielle du corps du Christ pendant l'Eucharistie suscite une grande ferveur⁵¹³. L'humanisation de la religion s'exprime d'abord par des dévotions au Christ – au Christ-homme, au Christ souffrant

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁰⁹ Belting définit le terme « dévotion » ou *devotio* en précisant que c'est un dialogue religieux qu'une communauté ou un individu entretient avec un interlocuteur imaginé d'une certaine façon. Si cette relation prend appui sur une image qui présente le personnage figuré comme un partenaire vivant, on peut alors parler de dévotion à l'image. Hans Belting, 1998, *op.cit.*, p. 3.

⁵¹⁰ Voir Note 238.

⁵¹¹ Laurent Bolard, « Thalamus Virginis. Images de la *Devotio moderna* dans la peinture italienne du XV^e siècle », *Revue de l'histoire des religions*, tome 216, n°1, 1999. p. 89. En ligne. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1999_num_216_1_1112>. Consulté le 15 mai 2015.

⁵¹² *Ibid.*, p. 89.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 90.

– et à la Vierge, la Vierge mère. Ces dévotions tournées vers le salut sont traditionnellement associées au rachat par l'Incarnation⁵¹⁴. Cette nouvelle dévotion au Christ et à la Vierge associés dans les *pietà* se développe en peinture et sculpture selon deux directions distinctes, « vers le pathétique sous l'influence de la christologie et vers la tendresse, voire la suavité sous celle de la mariologie⁵¹⁵ ».

La *devotio moderna* s'apparente socialement à une « privatisation de la religion », se repliant sur la sphère domestique, à l'intérieur des habitations. La maison devient alors le nouveau lieu de culte⁵¹⁶. La maison éloignée du monde favorise la solitude et le silence nécessaires à l'épanouissement de la vie intérieure des laïcs⁵¹⁷. Dans la maison, la chambre, espace clos et privé, symbole archétypal de l'intimité, devient le lieu de la matérialisation de cette nouvelle dévotion⁵¹⁸.

3.3.2. L'image de dévotion privée

Dans le cadre d'une participation accrue des laïcs à une activité religieuse qui offre de nouvelles formes d'activité de dévotion hors des structures cultuelles conventionnelles et du langage théologique, l'image propose un mode de perception plastique et direct de l'univers religieux et donne lieu à une expérience sensorielle immédiate⁵¹⁹. Les images dévotionnelles privées connaissent un essor considérable au

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁵¹⁶ Bolard cite dans ses notes un passage du texte de Francis Rapp que nous reprenons ici : « " Dans l'Évangile déjà, le Christ invite ses disciples à se retirer dans leur chambre pour prier. Dieu qui est présent dans le secret les verra. La spiritualité de la dévotion moderne reprit avec insistance cette recommandation, soulignant l'importance du recueillement et du silence [...] Désormais, les gens de condition modeste pouvaient s'en procurer [des gravures] et les fixer aux murs de leur logis qui devenait ainsi, le temps d'une oraison, leur "maison de prière" [...] La vie religieuse dans l'intimité, celle qui était la plus libre et la plus personnelle, s'était aussi, d'une certaine manière, démocratisée. Il est vrai que cette évolution avait commencé bien avant 1450 " » (Francis Rapp, « Les caractères communs de la vie religieuse », in *Histoire du christianisme*, Jean-Marie Mayeur, Charles Pietri, André Vauchez, Marc Venard (dir.), Vol. VII, Paris, Fleurus, 1994, p. 252.). Voir Bolard, note 14, p. 91.

⁵¹⁷ Laurent Bolard, *loc.cit.*, p. 91.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁵¹⁹ Hans Belting, 1998, *op.cit.*, p. 8. Outre l'image, le texte est à la base de la dévotion privée. Le dévot laïc dispose pour la prière et la méditation de livres de prières, comme le psautier et le livre d'heures,

cours des XIV^e et XV^e siècles. Le petit format « portatif » des œuvres, plus commode pour une installation privée, devient un relais important de l'expérience affective du dévot. Si traditionnellement l'église attribuait trois fonctions à l'image religieuse – instruire, rappeler, émouvoir –, dès le XIV^e siècle, c'est sur la fonction d'émouvoir le fidèle qu'est mis progressivement l'accent⁵²⁰. Pour être efficace, l'image doit désormais impliquer la participation émotive du spectateur, elle doit susciter son empathie. L'image doit, par des pratiques dévotieuses centrées sur le Christ homme de douleurs et sur la Vierge mère, susciter l'*affectum devotionis*⁵²¹.

Ainsi, la mise en scène théâtrale de la mort du Christ chez Antonello a pour but de provoquer un profond sentiment de pitié chez le dévot qui la regarde. Plusieurs niveaux de lecture se superposent et requièrent de la part du dévot-spectateur une connaissance accrue des textes et des pratiques de la religion catholique. D'abord, le thème iconographique de la pietà ou de l'*imago pietatis* rassemble en un symbole unique la Passion, « la quintessence de toute la souffrance du Christ en faveur du monde⁵²² », en un symbole dont la grandeur solennelle signifie à la fois l'idée de la Mort et l'idée du triomphe sur la Mort⁵²³. Puis, le message eucharistique – acte majeur dans la liturgie des chrétiens et révélé par une lecture éclairée de la scène – renvoie au mystère de l'Incarnation de Dieu dans un homme. Enfin, l'icône-portrait à mi-corps d'origine orientale, comme c'est le cas de la *Pietà* d'Antonello, est l'image de dévotion privée par « excellence », car elle est symbole de majesté et objet de vénération⁵²⁴. Le format en buste permettait de mieux apprécier l'apparence physique et les réactions affectives de la figure divine très prisées par le public. Ce format

recueil d'offices et de prières. Dans le cadre de la dévotion privée, ce livre échappait au contrôle de l'église et bénéficiait d'une grande liberté dans sa composition et dans le choix des sujets traités. Sixten Ringbom, 1997, *op.cit.*, p. 32.

⁵²⁰ Daniel Arasse, 1992, *op.cit.*, p. 81.

⁵²¹ Pratique dévotionnelle dont le but est de susciter, par l'intermédiaire d'images intérieures, l'« affect dévotionnel ». *Ibid.*, p. 81.

⁵²² Erwin Panofsky, 1997, *op.cit.*, p. 13.

⁵²³ *Ibid.*, p. 13.

⁵²⁴ Sixten Ringbom, 1997, *op.cit.*, p. 43-55.

permettait également aux artistes de démontrer leurs talents dans le rendu des détails physiologiques et dans les nuances psychologiques des figures peintes⁵²⁵.

Dans l'œuvre d'Antonello, le corps du Christ est donné à voir brutalement, de près. L'image en « gros plan » est fort appréciée des fidèles, car elle confère à la méditation l'aspect d'une paisible conversation en tête-à-tête et permet au fidèle d'être proche de la divinité⁵²⁶. De même, la position de trois quarts du Christ qui présente le côté droit du corps au dévot-spectateur participe à ce contact virtuel du spectateur avec le Christ. En effet, du point de vue de la figure représentée, le dévot-spectateur se trouve à la droite du Christ. Cette position, par convention, est une position de préséance et une marque honorifique accordée à quelqu'un. Pour les chrétiens, le Christ est assis à la droite de Dieu⁵²⁷. Le dévot-spectateur occupe donc une place virtuelle privilégiée. Objets de vénération dans les peintures dévotionnelles, les plaies au côté et dans la main saignent encore⁵²⁸. La peinture met en évidence ces détails, particulièrement lorsqu'elle a pour vocation d'être dévotionnelle, de susciter « un effet d'affect⁵²⁹ ». Les détails de la composition organisés par l'artiste sur la surface du panneau augmentent le potentiel dramatique et religieux de l'épisode illustré. La tristesse de l'ange, ses larmes qui coulent et son regard qui accroche le regard du spectateur accentuent le pathétisme de la scène. L'usage de la perspective, dans les représentations de ce type, contribue à l'efficacité du récit en le rendant réel⁵³⁰. En abaissant le point de fuite, la peinture fait surgir les personnages dans une monumentalité impressionnante.

En outre, dans la *Pietà* d'Antonello, l'actualisation – histoire biblique dans l'histoire contemporaine – de la scène religieuse représentée et l'appropriation locale

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁵²⁷ Brigitte de Patoul et Roger van Schoute (dir.), *op.cit.*, p. 209.

⁵²⁸ Daniel Arasse, 1992, *op.cit.*, p. 82

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁵³⁰ Sixten Ringbom, 1997, *op.cit.*, p. 217.

– la ville de Messine identifiée en tant que telle, mais assimilée par l’histoire à celle de Jérusalem – cherche à donner à l’Histoire Sainte une image incarnée⁵³¹. En simulant une proximité spatiale et temporelle, l’image accentue l’impact dévotionnel et émotif chez le spectateur. Ce procédé d’actualisation et d’appropriation locale constitue une des caractéristiques de la nouvelle vision naturaliste instaurée par les frères Van Eyck et le Maître de Flémalle⁵³².

3.3.3. La *Pietà* d’Antonello et son modèle bourguignon

La puissante cour de Bourgogne au XV^e siècle jouit du statut de véritable modèle pour les autres cours européennes de la même période⁵³³. Les fêtes, banquets et tournois les plus fastueux y sont donnés et les œuvres d’art (peinture, sculpture, tapisseries, arts décoratifs) produites par les artistes de la cour bourguignonne sont très recherchées et expédiées vers les cours européennes et les grandes cités⁵³⁴. Ce statut de modèle pour les arts est tel, que les cours envoient, auprès des maîtres flamands, leurs artistes pour apprendre les techniques des artistes du Nord.

Cette cour bourguignonne est sans aucun doute, de 1442 à 1494, la référence pour les rois Alphonse V d’Aragon et son fils Ferdinand I^{er} et les relations qui unissent la cour bourguignonne à la cour aragonaise sont certainement des plus étroites. En effet, les rois aragonais entretiennent des liens dynastiques et d’excellentes relations diplomatiques depuis les années 1430 avec le duc Philippe III, dit « Philippe le Bon », duc de Bourgogne, appelé aussi le « grand-duc du Ponant⁵³⁵ », puis avec son fils dit « Charles le Téméraire ». Les œuvres d’art en

⁵³¹ Brigitte de Patoul et Roger van Schoute (dir.), *op.cit.*, p. 260.

⁵³² *Ibid.*, p. 186, 259-264.

⁵³³ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 559.

⁵³⁴ Jacques Paviot, « La Bourgogne et le Sud », in *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530* (catalogue d’exposition), Till-Holger Borchert (dir.), Gand, Ludion, 2002, p. 178.

⁵³⁵ Brigitte de Patoul et Roger van Schoute (dir.), *op.cit.*, p. 16. Cette appellation rappelle curieusement le terme « ponentino » (Voir Chapitre II, p. 76-77 et Note 343) qui précisait l’origine géographique nordique d’une œuvre par la reconnaissance de son style caractéristique.

provenance des Flandres et particulièrement des artistes du duc de Bourgogne ont marqué les collections aragonaises et l'art produit à Naples et en Sicile⁵³⁶. Les modèles artistiques issus des territoires bourguignons arrivent au royaume directement, ou après diverses réinterprétations.

Nous savons qu'en France – ainsi qu'au duché de Bourgogne, fief féodal du royaume de France –, l'iconographie de la *pietà*, issue du modèle italien, subit plusieurs modifications importantes à partir de la fin du XIV^e siècle. Par exemple, la position de trois quarts du corps, les avant-bras décroisés et asymétriques et l'angle que forment les poignets avec les mains renforcent l'expressivité de la figure et accentuent l'impression du corps mort du Christ. En outre, les figures secondaires ont pour fonction de renforcer l'idée d'un corps sans vie qui s'effondre et qu'elles soutiennent⁵³⁷. En soutenant par-derrière le corps du Christ, ces figures ont un rôle semblable à celui de Joseph d'Arimathie qui recueillit le corps du Christ lors de la Déposition⁵³⁸. Deux variantes existent. Ainsi, le corps du Christ, représenté à mi-corps, est supporté soit par Dieu le Père, debout, soit par un grand ange.

Vers 1400, Philippe II, duc de Bourgogne, commande à son peintre de cour d'origine flamande, Jean Malouel (c. 1365-1415), une *pietà*⁵³⁹ (fig. 87). Malouel propose une solution novatrice. Outre le fait qu'il condense à la fois une *pietà* et une Sainte-Trinité dans la même image, l'innovation réside dans l'ajout de petits anges porteurs du corps divin qui laissent libre cours à leurs plaintes. L'innovation de Malouel accentue à la fois l'unité dynamique et l'intensité expressive de l'œuvre. Cette modification du thème aura un impact sur la production de *pietà* du même type en Italie dès les années suivantes⁵⁴⁰. Ainsi, l'idée du corps du Christ, sans vie,

⁵³⁶ Gennaro Toscano, *op.cit.*, p. 565.

⁵³⁷ Erwin Panofsky, 1997, *op.cit.*, p. 20.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 20. L'œuvre est à la fois une *Pietà* et la représentation d'une Sainte Trinité, car elle associe Dieu le Père, la colombe du Saint-Esprit et Jésus Christ.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

s'affaissant dans une pesanteur sensible et porté par un ange ému pour être présenté au spectateur, serait originaire de France et plus précisément d'un peintre flamand de la cour de Bourgogne. Il est fort probable – grâce aux transferts culturels – que cette solution iconographique soit d'abord parvenue à Venise⁵⁴¹, comme nous l'avons écrit plus haut, là où Antonello a pu en prendre connaissance, pour la réinterpréter dès son retour à Messine, selon ses intérêts.

Ainsi, le fait que cette œuvre soit destinée à la dévotion privée d'une part et le fait qu'elle soit issue du mouvement de la *devotio moderna* qui préconisait certains types d'images dévotionnelles, d'autre part, constituent l'occasion formelle qui a prévalu à la réalisation, par Antonello, d'une œuvre telle que la *Pietà*. En outre, nous pensons qu'en condensant plusieurs temporalités et plusieurs espaces sur un panneau de petites dimensions et en associant la figure du Christ et le paysage de Messine, Antonello a peut être recherché l'unité plastique de la scène peinte pour justifier l'apparente contradiction narrative de l'œuvre et de l'action représentée. La *Pietà* d'Antonello répond donc à des circonstances particulières formelles, esthétiques, religieuses et sociales qui ont prévalu à sa réalisation et qu'il est nécessaire de connaître afin d'espérer en comprendre la nature même.

⁵⁴¹ Voir Chapitre III, p. 110-111.

CONCLUSION

En proposant une étude approfondie sur une œuvre peu étudiée de la production du maître sicilien, nous avons voulu relever les traits caractéristiques de la *Pietà* d'Antonello da Messina et mesurer l'importance et la nature des échanges culturels dont elle peut témoigner et qui singularisent la peinture de l'artiste. Plus largement, cette étude cherchait également à constater l'impact des transferts culturels dans la peinture italienne de l'époque.

Nous avons démontré que les contextes historique, social et culturel du royaume de Naples ont sans aucun doute joué un rôle significatif dans la jeune carrière artistique d'Antonello et dans le développement de son style. La richesse et la diversité des cultures importées et locales ont participé à l'éclectisme des styles artistiques présents à Naples. Les cultures bourguignonnes, provençales, flamandes, valenciennes et catalanes, toscanes, lombardes et vénitiennes étaient présentes sous toutes les dynasties au pouvoir. Parmi celles-ci, nous avons remarqué que la culture flamande était prédominante. C'est dans ce milieu fécond, empreint d'une forte dominance de l'art flamand et de ses réinterprétations, qu'Antonello, formé auprès du peintre de cour napolitain Niccolò Colantonio, a pu profiter du dynamisme culturel et artistique de la capitale et prendre connaissance d'œuvres qui ont orienté définitivement son art. Bien qu'il n'existe aucune information qui atteste d'une quelconque formation à la peinture flamande, la technique picturale d'Antonello possède des caractéristiques communes avec celle des artistes flamands comme Jan van Eyck et Petrus Christus. Toutefois, Antonello réinterprète ces procédés techniques et les enrichit à sa manière, à travers diverses expérimentations picturales auxquelles il s'exerce jusqu'à son départ en 1474 pour Venise et qui définissent son style.

Nous avons constaté qu'au Quattrocento, la circulation des idées et des modèles artistiques – qui s'inscrivait dans un vaste réseau d'interactions et de points

de contact prenant la forme d'échanges de toutes sortes – pouvait expliquer le langage pictural d'Antonello. En effet, cette circulation a offert à de nombreux artistes un large répertoire de solutions iconographiques et stylistiques qu'ils imitaient ou réinterprétaient. Nous savons qu'Antonello, sans doute comme d'autres artistes italiens, se servait de modèles qu'il reproduisait dans ses œuvres à partir de cartons disponibles dans son atelier. Les modèles étaient principalement d'inspiration italienne et flamande. La circulation des idées et des modèles était rendue possible grâce aux contacts directs entre artistes et grâce aux productions artistiques situées dans des lieux publics et dans des collections privées accessibles aux artistes. En outre, la mobilité de ces derniers participait à la diffusion des modèles et des idées à travers toute l'Europe. Le voyage effectué par Antonello à Venise à partir de 1474 illustre parfaitement cette mobilité et ces échanges. Ce séjour vénitien a non seulement marqué la peinture de notre artiste, notamment la *Pietà* du Prado, mais il a également permis à Antonello de jouer un rôle majeur dans la définition de l'école vénitienne. En étudiant quelques œuvres produites par Antonello et Giovanni Bellini pendant le séjour vénitien du maître sicilien, nous avons constaté effectivement que les langages picturaux employés par Giovanni Bellini et Antonello possèdent des caractéristiques communes. Toutefois, il est difficile de dire quel est celui des deux artistes qui semble avoir marqué l'autre davantage. Le retour d'Antonello à Messine a montré que la peinture de notre artiste, profitant sans doute de son séjour vénitien, témoignait de nouveaux développements. L'accent était mis principalement sur la transmission et l'intensité des émotions à travers les figures qu'il représentait. Ce pathétisme poussé, combiné à divers éléments iconographiques et stylistiques italiens et flamands réinterprétés dans un style singulier, définissait ses compositions et son art.

L'analyse formelle de la *Pietà* a permis d'identifier l'iconographie et les stratégies figuratives établies par Antonello. Par une étude approfondie du thème iconographique de la *Pietà* et de sa réinterprétation par Antonello, nous avons

démontré que l'œuvre pouvait être interprétée à partir des concepts de *substitution* et de *performance* proposés par Nagel et Wood. En effet, la *Pietà* est une œuvre de substitution, car malgré les nombreuses variantes formelles issues de lieux et d'époques différents, l'œuvre conserve sa fonction dévotionnelle d'origine et rappelle un original lointain dont elle détient l'autorité. Parallèlement, la réinterprétation du thème iconographique de la *pietà* par Antonello peut être qualifiée de *performance* artistique qui singularise son style. Effectivement, les stratégies figuratives, le traitement pictural et formel des motifs, l'appropriation et l'émulation de solutions iconographiques et stylistiques sont autant de caractéristiques qui affirment la singularité du peintre et définissent sa *performance* artistique. Nous avons démontré également que la *Pietà* d'Antonello pouvait être interprétée comme une *occasion formelle*. En effet, ce sont les circonstances particulières formelles, esthétiques, religieuses et sociales – liées à la fonction d'œuvre de dévotion privée, issue du mouvement spirituel de la *devotio moderna* – qui ont, fort probablement et en grande partie, guidé les choix formels opérés par Antonello pour produire sa *Pietà*.

À lumière des informations recueillies, nous pouvons valider notre hypothèse de départ qui soutenait que la *Pietà* peinte par Antonello da Messina à son retour de Venise, témoigne du caractère pictural multiculturel de l'artiste. La *Pietà* est également le résultat, par son aspect formel et par son iconographie, des modes et des goûts de la société italienne de cette époque. En effet, l'œuvre représente l'aboutissement de toute une carrière artistique vouée à la recherche et à l'expérimentation qui permet à l'artiste d'offrir des solutions picturales innovantes. Dès ses débuts, cette carrière a été fortement marquée par l'art flamand et ses réinterprétations dans la manière et dans la forme, mais également par les productions picturales méridionale, nationale et internationale – d'origines italiennes, françaises et espagnoles. Grâce aux voyages entrepris par l'artiste sicilien et particulièrement par celui à Venise, la peinture d'Antonello s'est enrichie au contact de cultures, de styles et de techniques différents. Ces échanges culturels ont participé au développement

chez l'artiste d'une manière différente de représenter le monde qui l'entoure. Cette singularité a contribué à sa notoriété. Nous avons constaté également qu'au-delà de l'œuvre d'un artiste unique, c'est toute la peinture italienne qui est confrontée à un métissage international. Cette *Pietà* qui témoigne de transferts culturels est donc l'exemple même d'une œuvre qui donne une définition élargie de ce qu'est la Renaissance italienne.

Faute de place et dépassant les limites de cette étude, plusieurs questions et directions de recherche pertinentes qui sont apparues au cours de ce travail ont dû être abandonnées. En effet, l'étude des transferts culturels que l'on peut constater à Naples au XV^e siècle appelle d'autres questions relatives au centre – artistique – et à la périphérie, ou encore à l'existence potentielle d'une identité artistique napolitaine propre à ce territoire et à l'art qui y est produit dès le début du XV^e siècle. En outre, une analyse approfondie sur le rôle du mécénat de certains groupes sociaux – comme la noblesse et/ou le clergé, par exemple – durant cette période contribuerait sans doute à une meilleure compréhension des productions artistiques (peinture, sculpture, architecture) réalisées au royaume. Ainsi, il serait intéressant d'envisager l'art produit à Naples à cette époque selon de nouvelles considérations. Ce mémoire de recherche constituera donc un solide point d'ancrage à notre prochain projet de recherche doctorale.

ANNEXE A



Figure 1 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange*, 1477-78, huile sur panneau de bois, H 74 × L 51 cm, Museo del Prado, Madrid



Figure 2 : Nicolas Froment, *Diptyque des Matheron*, Portraits de René d'Anjou et de Jeanne de Laval, c.1475, huile sur panneau de bois, H 18 x L 13 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 3 : Juan de Juanes (c.1510-1579), *Retrato del monarca Alfonso V, rey de Aragón*, c.1557, huile sur panneau de bois, H 115 x L 91 cm, Museo de Zaragoza, Zaragoza



Figure 4 : Attribué à Francesco Laurana (c.1435-1473) et Domenico Gagini (cité à partir de 1448-1492), buste de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, troisième quart du XV^e siècle, marbre, Musée du Louvre, Paris



Figure 5 : Attribué à Francesco Rosselli (1447- c.1513), *Tavola Strozzi*, c.1472, tempera sur panneau de bois, H 82 x L 245 cm, Museo di San Martino, Naples



Figure 6 : Pisanello (c.1395- c.1455), Alfonso V of Aragon, 1394-1458, Roi de Naples et de Sicile 1442, avers, c.1449, bronze, diam. 11 cm, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington, DC



Figure 7 : Pierres funéraires en marbre à l'antique insérées dans la paroi du clocher de San Giovanni dei Pappacoda, 1415, Chapelle San Giovanni dei Pappacoda, Naples



Figure 8 : *Monument funéraire de Ser Gianni Caracciolo*, avant 1432, église San Giovanni a Carbonara, Naples



Figure 9 : Attribué à Barthélémy d'Eyck, *Chronique Cockerell*, c.1440, plume sur vélin, H 31,2 × L 20,2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Figure 10 : Guillem Sagrera (†1454)
Arc de Triomphe de Castel Nuovo, 1452-1466
Castel Nuovo, Naples



Figure 11 : Hans Memling (c.1430-1494), *Triptyque du Jugement dernier*, c.1467, huile sur panneau de bois, H 221 x L 161 cm (panneau central), H 223,5 x L 72,5 cm (chaque panneau latéral), Muzeum Narodowe, Gdansk



Figure 12 : Hans Memling (c.1430-1494), *Adoration de l'Enfant Jésus*, c.1470, huile sur panneau de bois, Museo Nacional del Prado, Madrid



Figure 13 : Hans Memling (c.1430-1494),
Vierge à l'Enfant entre deux anges musiciens, c.1465-1470, huile sur panneau de
bois, H 75,41 x L 52,23 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City



Figure 14 : « Maître du Triomphe de la Mort », *Triomphe de la Mort*, c.1449, fresque, tempera et incrustations de métal sur enduit, H 600 x L 642 cm, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palerme



Figure 15 : Maestro di Antonio ed Onofrio Penna , *Histoire de la Passion*, 1410,
Museo Civico di S. Maria della Consolazione, Cosenza



Figure 16 : Leonardo da Besozzo (†c.1481) et Perrinetto da Benevento, *Scènes de la
vie de la Vierge*, c.1445, fresque, Chapelle Sergianni Caracciolo, San Giovanni a
Carbonara, Naples



Figure 17 : Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460), *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail*, c.1445, technique mixte sur bois, H 151 x L 178 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples



Figure 18 : Rogier van der Weyden (1400-1464), *La Descente de Croix*, c.1435,
huile sur panneau de bois, H 220 x L 262 cm,
Museo del Prado, Madrid



Figure 19 : Barthélemy d'Eyck (†1469), *Triptyque de l'Annonciation*, 1444, huile sur panneau de bois, H 155 x L 350 cm, Église de la Madeleine d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence



Figure 20 : Petrus Christus (c.1425- c.1475), la *Déploration sur le Christ mort*, c.1450, huile sur panneau de bois, H 100,5 x L 192 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles



Figure 21 : Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460), *Déposition*, c.1455, H 295 x 148,5 cm, médium mixte sur panneau de bois, Museo Museo Nazionale di Capodimonte, Naples



Figure 22 : Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460), *Déposition*, c.1444-46, huile sur panneau, H 176 × L 150 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Naples



Figure 23 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Christ de pitié*, recto, c.1463, tempera grasse sur bois, H 15 × L 10,7 cm, Museo Regionale, Messine



Figure 24 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *La Vierge et l'Enfant avec un franciscain en adoration*, verso, c.1463, tempera grasse sur bois, H 15 × L 10,7 cm, Museo Regionale, Messine



Figure 25 : Niccolò Colantonio (c.1420- après 1460), *Saint-Vincent Ferrer avec des scènes de sa vie*, c.1455-1460, huile sur panneau de bois, H 190 x L 219 cm, église San Pietro Martire, Naples

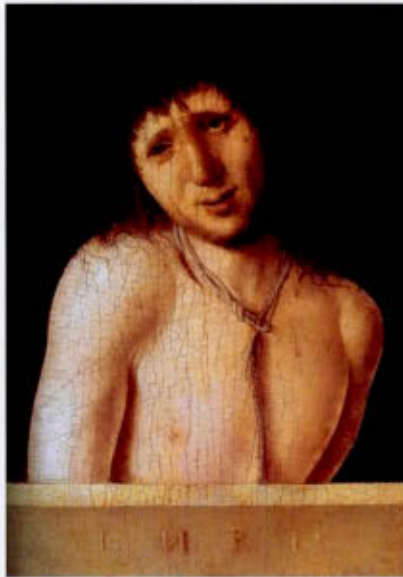


Figure 26 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Ecce Homo*, recto, c.1463-1465, tempera grasse sur bois, H 19,5 × L 14,3 cm, Collection privée, New York

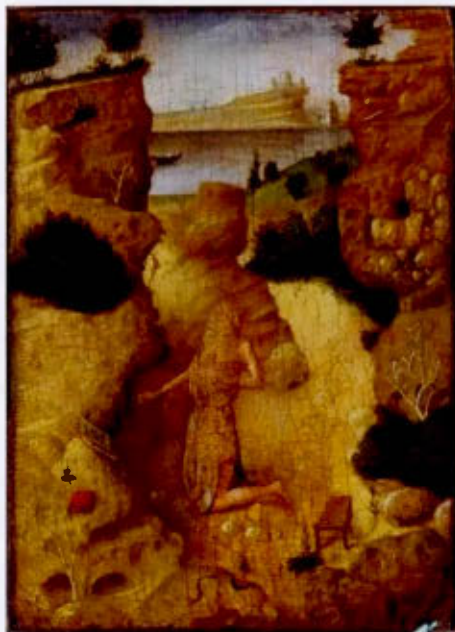


Figure 27 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Saint-Jérôme Hermite*, verso, c.1463-1465, tempera grasse sur bois, H 19,5 × L 14,3 cm, Collection privée, New York

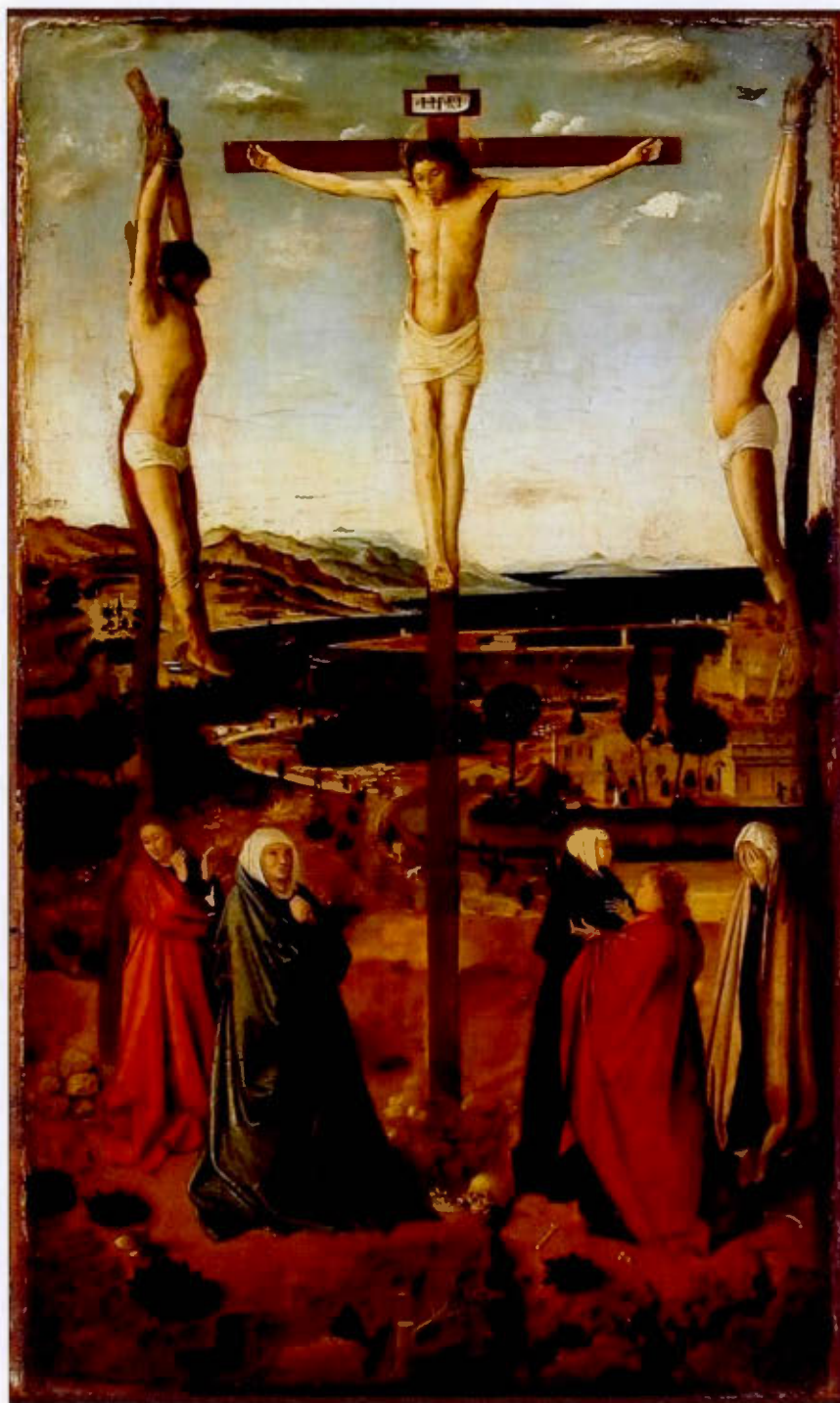


Figure 28 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion*, c.1463-1465, tempera sur panneau de bois, H 39,4 × L 23,1 cm, Bruckenthal Museum, Sibiu

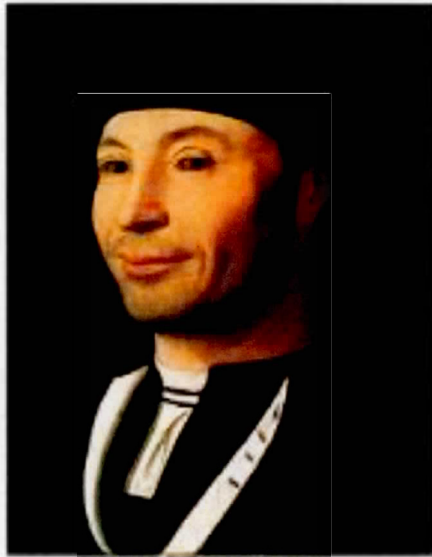


Figure 29 : Antonello da Messina (c.1430-1479), Portrait du marin inconnu, c.1470, huile sur panneau de bois, H 30 × L 25 cm, Museo della Fondazione Mandralisca, Cefalù



Figure 30 : Antonello da Messina (c.1430-1479), Portrait d'homme, c.1470, tempera grasse sur panneau de bois, H 27 × L 20 cm, Pinacoteca Malaspina, Pavie



Figure 31 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Ecce Homo*, c.1470, huile sur panneau de bois, H 40 × L 33 cm, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Gênes



Figure 32 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Ecce Homo*, c.1470, tempera et huile sur panneau de bois, H 42,5 × L 30,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 33 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Annonciation*, 1474, huile sur panneau de bois, H 180 × L 180 cm, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, Syracuse



Figure 34 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Dix femmes drapées sur une place*, c.1478 (?), pinceau et encre brune, traits au stylet sur papier, H 21,2 x L 19,1 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 35 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion* (détail1), c.1463-1465, tempera sur panneau de bois, H 39,4 × L 23,1 cm, Bruckenthal Museum, Sibiu



Figure 36 : Atelier d'Antonello da Messina, *Feuille de croquis et d'esquisses*,
c.1480-1490, plume et encre brune sur papier, H 24,5 x L 12,3 cm, British Museum,
Londres



Figure 37 : Atelier d'Antonello da Messina, *Feuille de croquis et d'esquisses* (détail), c.1480-1490, plume et encre brune sur papier, British Museum, Londres

Figure 38 : Petrus Christus (c.1425- c.1475), *Sainte Famille dans un intérieur domestique*, 1460-1467, huile sur panneau de bois, H 69,53 x L 50,96 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City



Figure 39 : Petrus Christus (c.1425- c.1475), *L'Annonciation et la Nativité* (détail), c.1452, huile sur panneau de bois, Staatliche Museen, Berlin



Figure 40 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Portrait de jeune homme*, c.1473-1474, huile sur panneau de bois, H 35,5 x L 25,5 cm National Gallery, Londres



Figure 41 : Petrus Christus (c.1425- c.1475), *Portrait de jeune homme*, c.1465-1470, huile sur panneau de bois, H 43,82 x L 31,12 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



Figure 42 : *Marsyas pendu à un arbre*, marbre, I^{er}- II^e siècle ap. J.-C., H 256 cm, Musée des offices, Florence



Figure 43 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion* (détail 2), c.1463-1465, tempera sur panneau de bois, H 39,4 x L 23,1 cm, Bruckenthal Museum, Sibiu



Figure 44 : Lluís Dalmau (†1461), *Vierge des conseillers*, 1443-45, tempera et huile sur panneau de bois, H 311 x L 311,5 cm, Musée national d'art de Catalogne, Barcelone



Figure 45 : Jan van Eyck (c.1395-1441), *Le retable de l'Agneau mystique*, 1432, huile sur panneau de bois, H 350 x L 461 cm (volets ouverts), Cathédrales Saint-Bavon, Gand



Figure 46 : Antonello da Messina (c.1430-1479), La Vierge à l'Enfant en trône, entre les saints Nicolas de Bari, Lucie, Ursule et Dominique (fragments de la *Pala de San Cassiano*), 1475-1476, huile sur panneau de bois, H 115 x L 65 (panneau central), H 55,9 x L 35 cm (panneau latéral gauche), H 56,8 x L 35,6 cm (panneau latéral droit), Kunsthistorisches Museum, Vienne



Figure 47 : Andrea Mantegna (c. 1431-1506), Fresques de la chapelle Ovetari, 1448, fresque, Padoue



Figure 48 : Jacopo Bellini (c.1400-1470), *Annonciation*, 1444, huile sur panneau de bois, H 298 x L 196 cm, Chiesa Sant' Alessandro, Brescia



Figure 49 : Antonio Vivarini (c.1415- après 1476) et Giovanni d'Alemagna (?-1450), *Vierge trônant avec les quatre Pères de l'Église*, 1444, trois huiles sur toile, 344 x 203 cm (toile centrale), 344 x 137 cm (toiles latérales), Gallerie dell'Accademia, Venise



Figure 50 : Jacopo Bellini (c.1400-1470), *Vierge à l'Enfant* c.1455, huile sur panneau de bois, transposée sur toile, H 98 x L 58 cm, Galleria Tadini, Lovere



Figure 51 : Gentile Bellini (c.1429-1507), *La Stigmatisation de Saint-François*, c.1464-1465, huile sur toile, H 427 x L 218 cm, Basilique Saint-Marc, Venise



Figure 52 : Vittore Carpaccio (c.1460- c.1525), *Saint Georges* (à gauche de l'autel) et *Saint Tryphon* (à droite de l'autel), c.1500, huile sur toile, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venise



Figure 53 : Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Le Christ au jardin des Oliviers*, c.1464-1465, tempera sur panneau de bois, H 81 x L 127 cm, National Gallery, Londres



Figure 54 : Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Crucifixion*, c.1464-1465, tempera sur panneau de bois, H 71 x L 63 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 55 : Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Pietà*, c.1467, tempera sur panneau de bois, H 86 x L 107 cm, Pinacothèque de la Brera, Milan



Figure 56 : Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Polyptyque de Saint-Vincent-Ferrier*, c.1468, tempera sur panneau de bois, Santi Giovanni e Paolo, Venise



Figure 57 : Reproduction d'une gravure de Francesco Zanotto (1794-1863) datant du XIX^e siècle et représentant le tableau d'autel disparu, réalisé par Giovanni Bellini (c.1430-1516) vers 1470 à l'église Santi Giovanni e Paolo, Venise

Figure 58 : Reproduction du montage photographique de l'œuvre (fig.59) dans son cadre architectural, issue de l'ouvrage de Peter Humfrey.





Figure 59 : Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Pietà*, c.1470, tempera sur panneau de bois, H 80,5 x L 120 cm, Pinacothèque communale, Rimini



Figure 60 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion*, c.1473, tempera et huile sur panneau de bois, H 41,9 x L 25,4 cm, National Gallery, Londres



Figure 61 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Crucifixion*, 1475, huile sur panneau de bois, H 52,5 x L 42,5 cm, Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers



Figure 62 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*, c.1475, huile sur panneau de bois, H 45,7 x L 36,2 cm, National Gallery, Londres



Figure 63 : Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Couronnement de la Vierge*, c.1475, tempera et huile sur panneau de bois, H 260 x L 240 cm, Pesaro, Museo Civico ; *Pietà*, c. 1475, tempera et huile sur bois, H 107 x L 84 cm, Pinacothèque du Vatican. Reconstitution du retable entier à l'occasion de l'exposition *La Pala ricostruita*, 1989.



Figure 64 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Ecce Homo*, 1475, huile sur panneau de bois, H 43 x L 32,4 cm, Galleria di Collegio Alberoni, Plaisance



Figure 65 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *La Vierge de l'Annonciation*, c.1476-1477, huile sur panneau de bois, H 42,5 x L 32,8 cm, Alte Pinakothek Munich



Figure 66 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Le Christ mort soutenu par trois anges* appelé aussi *Pietà*, c.1476-1477, huile sur panneau de bois, H 115 x 85,5 cm, Museo Correr Venise



Figure 67 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Le Christ à la colonne*, c.1478, huile sur panneau de bois, H 29,8 x L 21 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 68 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Portrait de jeune homme*, 1478, huile sur panneau de bois, H 20,4 x L 14,5 cm, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin



Figure 69 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Saint-Sébastien*, 1478-1479, huile sur panneau de bois transférée sur toile, H 171 x L 85 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde



Figure 70 : Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Pietà*, 1499, marbre, H 174 cm x Larg. à la base 195 cm
Basilique Saint-Pierre, Vatican



Figure 71 : Nino Pisano (c.1300- c.1368) , Monument funèbre de l'archevêque Scarlatti, c.1362, Museo dell'Opera del Duomo, Pise

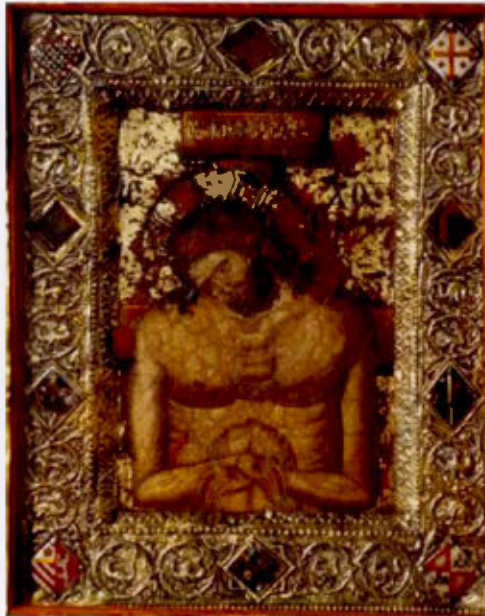


Figure 72 : Icône byzantine, c. 1300, pierres multicolores, or et argent sur panneau de bois, H 23 × L 28 cm, Basilique Sainte-Croix-de-Jérusalem, Rome

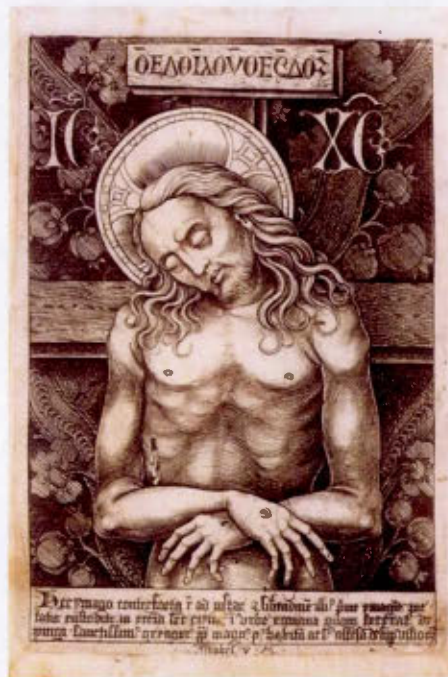


Figure 73 : Israel van Meckenem (c.1450- c.1517), *Imago pietatis*, c.1490, gravure, H 16, 8 x L 11, 2 cm, Staatliche Museen, Berlin



Figure 74 : Diptyque du Maître de Bohême, Panneau de gauche : *Vierge à l'Enfant*, Panneau de droite : *Imago Pietatis* aux bras repliés horizontalement, sur fond d'or, c.1360, H 25 x L 18,5cm pour chaque panneau, Musée Kunsthalle, Karlsruhe



Figure 75 : Tommaso da Modena (1326-1379), *Diptyque*, c.1355, tempera sur bois, H 103 x L 52 cm, Château Karlstein, République Tchèque



Figure 76 : Paolo Veneziano (c.1300- c.1360), *Pala Feriale*, 1345, tempera sur bois, deux panneaux, H 59 x L 325 cm chq., Museo Marciano, Venise

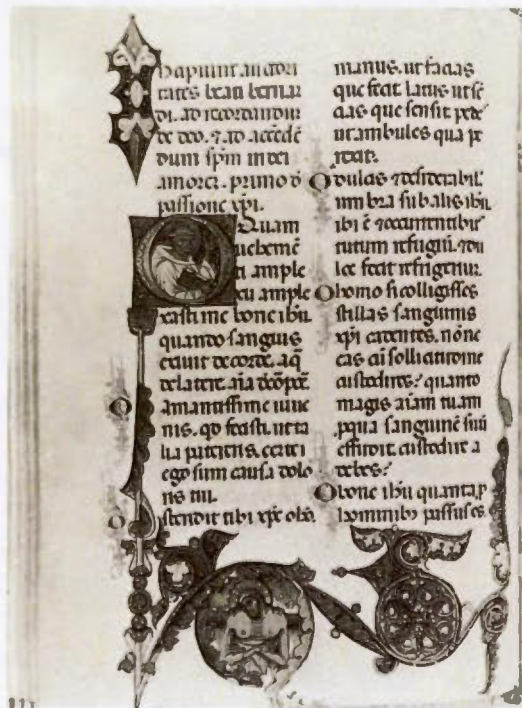


Figure 77 : Plut. XXXV.3, f 183v, (Émilie, 1293-1300), enluminure, Bibliothèque Medicis Laurenziana, Florence



Figure 78 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail)

Figure 1 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange*, 1477-78, huile sur panneau de bois, H 74 × L 51 cm, Museo del Prado, Madrid



Figure 79 : Antonello da Messina (c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail)



Figure 80 : Antonello da Messina
(c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail)



Figure 81 : Antonello da Messina
(c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail)



Figure 82 : Antonello da Messina
(c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail)



Figure 83 : Antonello da Messina
(c.1430-1479), *Pietà* ou *Le Christ mort soutenu par un ange* (détail)



Figure 84: Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Pietà*, c.1475, tempera et huile sur panneau de bois, H 106 x L 84 cm, Pinacoteca, Vatican

Figure 85 : Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Pietà ou Le Christ mort soutenu par deux anges*, c.1475, huile sur panneau de bois, H 96,4 x L 71,8 cm, National Gallery, Londres





Figure 86 : Giovanni Bellini (c.1430-1516), *Lamentation sur le corps du Christ*, c.1475, plume et encre brune, H 13 x L 18,4 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 87 : Jean Malouel (c. 1365-1415), *Grande Pietà ronde*, c.1383, peinture sur bois, diam. 64,5 cm, Musée du Louvre, Paris

ANNEXE B

Le royaume de Naples au XV^e siècle



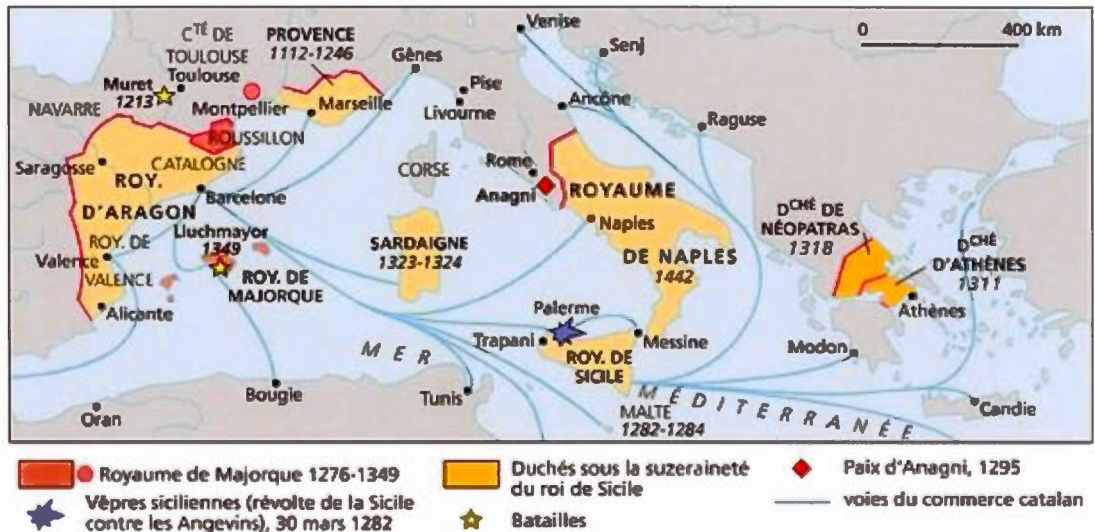
ANNEXE C

Les possessions angevines au XV^e siècle



ANNEXE D

Les possessions aragonaises au XV^e siècle



BIBLIOGRAPHIE

Articles de périodiques

ABULAFIA, David, « Ferrante of Naples », *History Today*, vol. 45, (Février 1995), Issue 2, p. 19-25. En ligne. <<http://web.a.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=981405d6-235f-475b-ae27-249ce649586d%40sessionmgr111&vid=3&hid=109>>. Consulté le 10 février 2015.

BARRETO, Joana, « Pouvoir monarchique et création artistique : deux souverainetés concurrentes au sein du Castelnuovo de Naples », *Humanistica. An international Journal of Early Renaissance Studies*, vol.5, issue 2, 2010, p. 15-25.

BOCK, Nicolas, « Patronage, standards and transfert culturel : Naples between art history and social science theory », *Art History*, vol. 31, Issue 4, September 2008, p. 574-597.

BOLARD, Laurent, « Thalamus Virginis. Images de la Devotio moderna dans la peinture italienne du XVe siècle », *Revue de l'histoire des religions*, tome 216, n°1, 1999. p. 87-110. En ligne. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1999_num_216_1_1112>. Consulté le 15 mai 2015.

CHÂTELET, Albert, « I viaggi di Antonello da Messina », *Arte Veneta*, Issue 64, 2007, p. 152-163.

CHILÀ, Roxane, « Castelnuovo, forteresse et résidence d'Alphonse le Magnanime à Naples (1442-1458) », *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Núm. Especial (II), 2013, p. 431-444.

De ROSA, Luigi, « Mediterranean ports and trade in the XVth and XVIth centuries », *The journal of European economic history*, Vol. 36, 2/3, 2007, p. 351-365.

ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1/2013, p. 1-9. En ligne. <<http://rsl.revues.org/219>>. Consulté le 09 mai 2015.

GIBLIN, Béatrice, « Géopolitique interne et analyse électorale », *Hérodote*, 3/ 2012, n° 146-147, p. 71-89.

GUIRAL, Jacqueline, « Les relations du littoral valencien avec la Méditerranée et l'Atlantique au XVe siècle », *Anuario de Estudios Medievales*, Volume 14, Barcelona, Instituto de Historia Medieval de España, 1984, p. 517-553.

LAUBER, Rosella, « A Venezia ne dipinge almeno 20; però oggi di Antonello, un solo quadro rimane in città; At least 20 paintings while in Venice; but only one Antonello remains in the city », *Venezia Altrove, Almanacco della presenza veneziana nel mondo*, Venezia Altrove / Fondazione Venezia, 4, 2005, p. 49-77. En ligne. <http://www.fondazionevenezia2000.org/IMG/pdf/ve2000_2005_5_1.pdf>. Consulté le 24 juin 2014.

LOCONTE, Aislinn, « The north looks south: Giorgio Vasari and early modern visual culture in the Kingdom of Naples », *Art History*, vol. 31, issue 4, September 2008, p. 438-459.

MARINESCO, Constantin, « Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458) », *Revue Historique*, T. 221, Fasc. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 33-48.

PALLUCCHINI, Rodolfo, « Due nuovi Antonello », *Arte Veneta*, Issue 21, 1967, p. 263-266.

PERICOLO, Lorenzo, « The Invisible Presence: Cut-In, Close-Up, and Off-Scene in Antonello da Messina's Palermo Annunciate », *Representations*, vol. 107, no. 1, été 2009, p. 1-29. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2009.107.1.1>>. Consulté le 17 avril 2015.

PETRICK, Vicki-Marie, « Unctio : la peinture comme sacrement dans la Pietà de Giovanni Bellini à la Pinacothèque Vaticane », *Images Re-vues*, 10, 2012, p. 1-46. En ligne. <<http://imagesrevues.revues.org/1899>>. Consulté le 07 novembre 2013.

POLDI, Gianluca et Giovanni Carlo Federico VILLA, « Antonello da Messina between Sicily and Venice: The San Cassiano Altarpiece. Technical examinations and comparisons », *Technologische Studien: Konservierung, Restaurierung, Forschung, Technologie, / Kunsthistorisches Museum*, 6, 2009, p. 82-113.

PREVITALI, Giovanni, « Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello: 2. Il Cristo deposto del Museo del Prado », *Prospettiva*, n° 21, 1980, p. 45-57.

REYNAUD, Nicole, « Barthélémy d'Eyck avant 1450 », *Revue de l'Art*, n° 84, 1989, p. 22-43. En ligne. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1989_num_84_1_347772>. Consulté le 13 février 2015.

RIBOUILLAULT, Denis, « Landscape "All'antica" and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 71, 2008, p. 211-237.

ROGGEN, Domien, « Roger van der Weyden en Italie », *Revue Archéologique*, Cinquième Série, T. 19 (JANVIER-JUIN 1924), p. 88-94. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/41030225>>. Consulté le 26 mars 2014.

SALAS, Xavier de, « Un tableau d'Antonello de Messine au Musée du Prado », *Gazette des beaux-arts*, 6 Pér. 70, 1967, p. 125-138.

WARR, Cordelia et Janis ELLIOTT, « Introduction: Reassessing Naples 1266-1713 », *Art History*, Volume 31, Issue 4, 2008, p. 423-437. En ligne. <<http://onlinelibrary.wiley.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/doi/10.1111/j.1467-8365.2008.00623.x/pdf>>. Consulté le 7 novembre 2014.

WRIGHT, Joanne, « Antonello da Messina : the origins of his style and technique », *Art History*, Volume 3, Issue 1, March 1980, p. 41-60.

ZIEGLER, Joanna E., « Michelangelo and the Medieval Pietà: The Sculpture of Devotion or the Art of Sculpture? », *Gesta*, Vol. 34, No. 1 (1995), p. 28-36. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/767122>>. Consulté le 12 mars 2014.

Catalogues d'expositions et catalogues raisonnés

ARBACE, Luciana, *Antonello da Messina : catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, Coll. « Gigli dell'arte ; 29 », 1993, 159 p.

BARBERA, Gioacchino, Keith CHRISTIANSEN et Andrea BAYER, *Antonello da Messina, Sicily's Renaissance Master*, Catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art de décembre 2005 à mars 2006, The Metropolitan Museum of New York, 2005, 56 p.

BEYER, Andreas, « Éclectisme des princes et des commanditaires. Naples et le Nord », in *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530* (catalogue d'exposition), Till-Holger BORCHERT (dir.), Gand, Ludion, 2002, p. 119-127.

BORCHERT, Till-Holger, « La mobilité des artistes. Aspects du transfert culturel à la veille des Temps modernes », in *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530* (catalogue d'exposition), Till-Holger BORCHERT (dir.), Gand, Ludion, 2002, p. 33-45.

LUCCO, Mauro, *Antonello da Messina : l'opera completa*, Catalogue de l'exposition présentée à Rome (Scuderie del Quirinale) du 18 mars au 25 juin 2006, Milano : Silvana, 2006, 383 p.

LUCCO, Mauro, VILLA, Giovanni Carlo Federico, *Giovanni Bellini*, Catalogue de l'exposition présentée à la Scuderie del Quirinale, à Rome du 30 septembre 2008 au 11 janvier 2009, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2008, 318 p.

PAVIOT, Jacques, « La Bourgogne et le Sud », in *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530* (catalogue d'exposition), Till-Holger BORCHERT (dir.), Gand, Ludion, 2002, p. 166-183.

Communication dans des actes de colloque

CHALLÉAT, Claire, « Du style à la technique : à propos de la diffusion des modèles flamands à Naples à l'époque d'Alphonse d'Aragon », in *Ve journée d'étude sur l'actualité de la recherche en histoire de l'art italien*, Actes du colloque international tenu à Paris, 2005, Association des Historiens de l'Art Italien, 2007, p. 86-93.

SAPIR, Itay, « Images d'après textes, textes sur images : Histoires de Caravage », in BARRETO, Joana *et al.* (dir.), *Visible et lisible : confrontations et articulations du texte et de l'image*, Actes du colloque tenu à Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, 29 et 30 juin 2006, Paris, Nouveau monde éditions, 2007, p. 315-325.

TOSCANO, Gennaro, « Naples et la cour de Bourgogne à l'époque des rois d'Aragon (1442-1494) », in PARAVICINI, Werner *et al.* (dir.), *La cour de Bourgogne et l'Europe : le rayonnement et les limites d'un modèle culturel*, Actes du colloque international tenu à Paris, 9, 10 et 11 octobre 2007, Ostfildern, J Thorbecke, 2013, p. 559-579.

Mémoires et thèses

BARRETO, Joana, « La Majesté en Images. Portraits du pouvoir dans la Naples des Aragon », thèse de doctorat, Rome, École française de Rome, 2013, 505 p.

DAUVERD, Céline, « Mediterranean symbiotic empire: The genoese trade diaspora of spanish Naples, 1460-1640 », thèse de doctorat. En ligne, Los Angeles (CA), University of California, 2007, 324 p. <<http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/304878118/fulltextPDF/523BDE1EA687410EPQ/1?accountid=14719>>. Consulté le 09 février 2015.

SKOGLUND, Margaret A., « In search of the art commissioned and collected by Alfonso I of Naples, notably painting », thèse de doctorat. En ligne, Columbia, University of Missouri-Columbia, 1989, 276 p. <<http://search.proquest.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/docview/303812150/fulltextPDF/81DCA86A595E41C0>>

PQ/3?accountid=14719>. Consulté le 09 février 2015.

RIBOUILLAULT, Denis, « Rome en ses jardins : paysage et pouvoir au XVI^e siècle », thèse de doctorat, Paris, CTHS : Institut national d'histoire de l'art, 2006, 361 p.

Ouvrages de référence

ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Coll. « Idées et recherche », Paris, Flammarion, 1992, 460 p.

ARASSE, Daniel, *L'homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Hazan, Paris, Coll. « Bibliothèque Des Arts », 2008 [1978], 335 p.

BARBERA, Gioacchino, *Antonello de Messine*, Paris, Gallimard, Coll. « Les maîtres de l'art », 1998, 155 p.

BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, Coll. « Collections : Rayon art », 1991, 238 p.

BELTING, Hans, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, G. Monfort, 1998, 282 p.

BELTING, Hans, *Giovanni Bellini. La pietà*, Trad. par Marco Pedrazzi, Modène, Franco Cosimo Panini, 1999 [1985], 88 p.

BELTING, Hans, « The Invisible Icon and the Icon of the Invisible: Antonello and New Paradigms in Renaissance Painting », in *Watching Art: Writings in Honor of James Beck—Studi di Storia dell'arte in onore di James Beck*, CATTERSON, Lynn et Mark, ZUCKER (ed.), Perugia, Todi, 2006, p. 73–83.

BENTLEY, Jerry H., *Politics and culture in Renaissance Naples*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1987, 327 p.

CAMPBELL, Stephen J. et Stephen J. MILNER HOLMES, « Art, Identity, and Cultural Translation in Renaissance Italy », in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian renaissance city*, (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 1-16.

CARPENTIER, Jean et François LEBRUN, *Histoire de la Méditerranée*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 619 p.

CASTELFRANCHI, Liana, « La circulation de l'art dans la Méditerranée du XV^e siècle », in *L'art de la Méditerranée : Renaissances en Orient et en Occident, 1250-1490*, VELMANS, Tania, CARBONNEL, E. et Roberto CASSANELLI (dir.), trad. par Fabienne Andréa-Costa et Evelyne Martin-Hernandez, Rodez-Rouergue-Arles, Actes sud, 2003, p. 181-203.

CASTELFRANCHI VEGAS, Liana, *Italie et Flandres dans la peinture du XVe siècle*, Milan, Jaca Book, 1984 [1983], 321 p.

CHASTEL, André, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1982 [1955], 832 p.

CHASTEL, André, *Renaissance Italienne 1460-1500*, Paris, Gallimard, Coll. « L'univers des formes », 1999 [1965], 384 p.

CLAIR, Jean, « Deuil et féminité : l'iconographie de la Pietà dans la tradition chrétienne », *Les femmes, l'amour et le sacré*, (sous la dir. de) BENJELLOUN, Nadia, Paris, Albin Michel, Coll : « Série "Rencontres" », 2010, p. 13-48.

CROCE, Benedetto, *History of the kingdom of Naples*, Chicago, University of Chicago Press, Coll. « Classic European historians », 1970 [1925], 223 p.

DELUMEAU, Jean, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, Coll. « Collection U. Série Histoire moderne », 1991, 366 p.

DE GENNARO, Rosanna, « Naples, carrefour méditerranéen de l'art flamand », in *L'art de la Méditerranée : Renaissances en Orient et en Occident, 1250-1490*, VELMANS, Tania, CARBONNEL, E. et Roberto CASSANELLI (dir.), trad. par Fabienne Andréa-Costa et Evelyne Martin-Hernandez, Rodez-Rouergue-Arles, Actes sud, 2003, p. 205-213.

DE PATOUL, Brigitte et Roger VAN SCHOUTE (dir.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, Belgique, La Renaissance du livre, Coll. « Références », 2000 [1998], 656 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1990, 332 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 2000, 286 p.

DOMINICI, Bernardo De, SRICCHIA SANTORO Fiorella et Andrea ZEZZA, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Paparo Edizioni, 2003, 1173 p.

FAVIER, Jean, *Le roi René*, Paris, Fayard, 2008, 742 p.

FENIELLO, Amadeo, « Naples dans l'aventure italienne », in *Le roi René dans tous ses États : [1409-1480]*, MATZ, Jean-Michel et Élisabeth VERRY (dir.), Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2009, p. 99-123.

GALASSI, Maria Clelia, « Aspects of Antonello da Messina's technique and working method in the 1470s: between Italian and Flemish tradition », *Cultural exchange between the Low Countries and Italy*, Turnhout, Brepols Publishers, 2007, p. 63-85.

GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, Coll. « Thèmes & études Initiation à -- », 2005, 156 p.

GIRARDOT, Alain, « René d'Anjou : une vie », in *Le roi René dans tous ses États : [1409-1480]*, MATZ, Jean-Michel et Élisabeth VERRY (dir.), Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2009, p. 15-51.

GOLAHNY, Amy, « Italian Art and the North », *A Companion to Renaissance and Baroque Art*, A, Oxford, B. Bohn and J. M. Saslow, 2013, p. 106-126. En ligne. <<http://onlinelibrary.wiley.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/doi/10.1002/9781118391488.ch5/pdf>>. Consulté le 07 mai 2014.

GRELOT, Pierre (sous la dir.), *Marie*, Paris, Éditions Beauchesne, 1980, 169 p.

HOLMES, Megan, « Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop », in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian renaissance city*, CAMPBELL Stephen J. et Stephen J. MILNER (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 38-74.

HUMFREY, Peter, *La peinture de la Renaissance à Venise*, trad. par Catherine Fraixe, Paris, A. Biro Paris, 1996, 319 p.

JENSEN, Paul, « Devotio Moderna », *The Encyclopedia of Christian Civilization*, First Edition, Edited by George Thomas Kurian, 2011.

KIM, David Young, *The traveling artist in the Italian Renaissance : geography, mobility, and style*, New Haven, Yale University Press, 2014, 293 p.

LUCCO, Mauro, *Antonello de Messine*, Paris, Hazan, 2011, 319 p.

MARLE Raimond van, *The development of the Italian schools of painting*, The Hague, Nijhoff, 1923-1938, v. 8. *Gentile, Pisanello and late Gothic painting in Central and Southern Italy*, 507 p.

MARLE Raimond van, *The development of the Italian schools of painting*, The Hague, Nijhoff, 1923-1938, v. 15. *The Renaissance painters of Central and Southern Italy*, 651 p.

MARZO, Gioacchino Di, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti : studi e documenti*, Palermo, "Boccone del Povero", 1903, 158 p.

NAGEL Alexander et Christopher S WOOD, *Anachronic renaissance*, New York, Zone Books, 2010, 455 p.

PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, Coll. « Littérature artistique », 1994, 167 p.

PANOFSKY, Erwin, *Les primitifs flamands*, Coll. « Collection 35/37 », Paris, F. Hazan, 1992 [1953], 806 p.

PANOFSKY, Erwin, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, Coll. « Idées et recherches », 1997, 190 p.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, Tome II Iconographie de la Bible, Vol. 2 Nouveau Testament, 1959, 771 p.

RINGBOM, Sixten, *Les images de dévotion (XIIe-XVe siècle)*, Paris, Gérard Monfort, 1995, 115 p.

RINGBOM, Sixten, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, Gérard Monfort, 1997, 268 p.

ROBIN, Françoise, *La cour d'Anjou-Provence : la vie artistique sous le règne de René*, Paris, Picard, 1985, 278 p.

SCHILLER, Gertrud, *Iconography of christian art*, Trad par Janet Seligman, Greenwich, Conn. New York Graphic Society, 1971, vol.2, 473 p.

SRICCHIA SANTORO, Fiorella, *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book, 1986, 204 p.

SODANO, Giulio, « Governing the city », *A companion to early modern Naples*, ASTARITA, Tommaso (dir.), Leiden, Brill, Coll. « Brill's Companions to European History », vol.2, 2013, p. 109-129.

STEER, John, *La peinture vénitienne*, Thames and Hudson, Paris, 1990, 215 p.

TEMPESTINI, Anchise, *Giovanni Bellini : catalogue complet des peintures*, trad. par Odile Menegaux, Coll. « Les fleurons de l'art 18/19 », Paris, Bordas, 1993, 319 p.

TRAMONTANA, Salvatore, *Antonello e la sua citta*, Palermo, Sellerio, 1999 [1981], 133 p.

VASARI, Giorgio, *Vies des artistes*, trad. par Léopold Leclanché et Charles Weiss, Pref. de Véronique Gerard Powell, Paris, Grasset, Coll. « Les Cahiers Rouges », 2007, 266 p.

VITOLO, Giovanni, « Associations religieuses et dynamiques sociales et politiques à Naples dans la première moitié du XV^e siècle », in *René d'Anjou (1409-1480) : pouvoirs et gouvernement*, MATZ, Jean-Michel et Noël-Yves TONNERRE (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, Coll. « Histoire », 2011, p. 269-286.

WILDE, Johannes, *De Bellini à Titien : texture, forme, couleur dans l'art vénitien*, trad. par Ginette Morel, Paris, Macula, 1993, 302 p.

Site Internet

HUMFREY, Peter, « Enciclopedia online : Cristo muerto, sostenido por un ángel », in Museo Nacional del Prado. En ligne. <<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/cristo-muerto-sostenido-por-un-angel-antonello-da-messina/>>. Consulté le 29 avril 2015.