

La Cappella Brancacci

Une modernité stupéfiante



Les trésors les plus riches sont toujours cachés. Dissimulés, ils nécessitent une initiation préalable, qui ne risque pas d'amoinrir la surprise provoquée par le lieu, mais qui, à l'inverse, la rend immensément plus intense et merveilleuse. Dans l'église Santa Maria del Carmine, la Cappella Brancacci à Florence n'échappe pas à cette règle. Qui, en effet, pourrait se douter du bijou tant artistique que philosophique et historique que renferme cette église au regard de la sobre et un peu triste façade inachevée (cf. annexe 20) ? Car c'est bien un trésor que l'on découvre à l'intérieur.

La construction de l'église Santa Maria del Carmine, située dans l'Oltrarno¹, fut entreprise en 1268 à l'instigation de l'ordre des Carmes. À la fin du *Trecento*, la famille Brancacci acquit la Chapelle qui fut fondée en 1367. Dès 1387, Antonio Brancacci entama une série de travaux, mais il fallut attendre Felice di Michele Brancacci, un riche marchand de soie, protagoniste de la vie politique florentine, pour que la chapelle devînt un lieu artistique majeur de la Renaissance. En 1424, il commanda à Masolino da Panicale de décorer la chapelle en y représentant la vie de saint Pierre. Masaccio collabora à cette tâche dans la Cappella Brancacci. En 1428, ils se rendirent à Rome pour une commande du Pape. Masaccio y mourut mystérieusement, mais son apport n'en est pas moindre. En 1434, Felice di Michele Brancacci fut banni de Florence. Il fallut attendre 1480 pour que Filippo Lippi finît la fresque en cinq années.

Nous allons ici étudier les douze fresques desdits artistes, dont l'harmonie et la symbiose peuvent éventuellement être discutées. En quoi les fresques de la Cappella Brancacci constituent-elles un manifeste de l'humanisme renaissant, en une juste et consciente mesure entre conformité à la tradition et modernité ?

¹ Le quartier de l'Oltrarno se trouve au sud-ouest de Florence, « au-delà de l'Arno », sur la rive gauche du fleuve qui la traverse, ainsi que le signifie son nom.

I- Un manifeste humaniste et renaissant entre conformité à la tradition...

A) Conformité aux textes : la Genèse et la vie de saint Pierre

Dans la lignée de l'artiste-artisan médiéval, les trois peintres de la chapelle ont reçu une commande : faire le récit de la vie de saint Pierre. Toutes les fresques s'inspirent de l'*Ancien Testament*, du *Nouveau Testament* et de *La Légende dorée* avec une certaine fidélité. Ce serait pourtant une erreur de voir dans les commandes un obstacle à la liberté de l'artiste. D'abord, la commande ne précise jamais la totalité de l'œuvre, laissant ainsi des espaces de création libre à l'artiste. En outre, l'obligation d'un sujet évite à l'artiste l'angoisse du choix. Peut-être bien qu'ainsi les contraintes rendent l'artiste plus libre : ses choix ne peuvent être que plus simples si l'étendue des possibles est restreinte. C'est ce qu'affirmait Sartre dans son mot si souvent incompris : « Nous n'avons jamais été aussi libres que sous l'Occupation. »

Citons trois exemples afin de donner une idée de la grande proximité entre les textes-sources et les œuvres auxquelles ils ont en quelque sorte donné naissance.

L'épisode du *Paiement du Tribut* (cf. annexe 3) se réfère à un passage de *Matthieu* (XVII, 24-27) qui raconte l'arrivée de Jésus et des apôtres à Capharnaüm : « Quand ils furent arrivés à Capharnaüm, les receveurs du didrachme s'approchèrent de Pierre et lui dirent : "Est-ce que votre maître ne paie pas le didrachme ?" Il leur dit: "Si." Et quand il fut entré dans la maison, Jésus prenant les devants lui dit: "Que t'en semble, Simon ? les rois de la terre, de qui reçoivent-ils paiement et redevances ? de leurs fils ou des autres ?" Et comme il répondait : "Des autres", Jésus lui dit : "Les fils en sont donc exempts ; mais pour ne pas scandaliser ceux-là, va à la mer, jette l'hameçon, et prends le premier poisson que tu remonteras, tu lui ouvriras la gueule et tu y trouveras une pièce. Prends-la ; et tu la leur donneras pour moi et pour toi." »

La Guérison de l'infirmes et la Résurrection de Tabitha renvoie à deux épisodes des *Actes des Apôtres* :

- « Pierre et Jean montaient au temple à l'heure de la prière, à la neuvième heure. Or on portait un homme, boiteux de naissance et qui chaque jour se faisait déposer à la porte du temple dite Bienvenue, pour demander l'aumône à ceux qui entraient dans le temple. Quand il vit que Pierre et Jean allaient entrer dans le temple, il leur demanda l'aumône. Pierre, ainsi que Jean, le fixa dans les yeux et dit : "Regarde-nous." Il devint attentif, s'attendant à recevoir d'eux quelque chose. Et Pierre lui dit : "Je n'ai ni argent ni or ; mais ce que j'ai, je le donne. Au nom de Jésus Christ le Nazaréen, marche !" Il lui prit la main droite, le fit lever, et tout de suite ses jambes et ses chevilles s'affermirent ; d'un saut il fut debout, il marcha et il entra au temple avec eux, en marchant, en sautant et en louant Dieu. Et tout le peuple le vit marcher et louer Dieu. Ils le reconnaissaient : c'était ce mendiant qui était assis à la porte Bienvenue du temple »
- « À Joppé, il y avait une disciple appelée Tabitha, ce qu'on interprète par "Gazelle". Elle était pleine de bonnes œuvres et faisait beaucoup d'aumônes. Or, en ces jours-là, elle tomba malade et mourut. Ils la lavèrent et la mirent à l'étage du haut et, comme Joppé est près de Lydda, les disciples qui avaient entendu que Pierre y était, envoyèrent deux hommes faire appel à lui : "Ne tarde pas à passer chez nous." Pierre se leva, alla vers eux et, à son arrivée, ils le firent monter à l'étage du haut. Et toutes les veuves se présentèrent à lui en pleurant ; elles lui montraient des tuniques, des vêtements, tout ce que faisait cette "Gazelle" quand elle était des leurs. Pierre mit tout le monde dehors, se mit à genoux et pria. Puis il se retourna vers le corps et dit : "Tabitha, lève-toi !" Elle ouvrit les yeux et, voyant Pierre, elle s'assit. Il lui donna la

main, la fit lever et, appelant les saints et les veuves, il la leur présenta vivante. »

Les sujets typiquement religieux des fresques sont parfaitement conformes aux œuvres d'art de l'époque. On dénombre au *Quattrocento* de nombreuses représentations d'Adam et Ève (Lorenzo Ghiberti, *Histoire d'Adam et Ève*, Porte du Paradis, 1425-1472² ; Tilman Riemenschneider, *Eve*, 1491-1493³...). Néanmoins, les œuvres d'art concernant la vie de saint Pierre ou sa seule personne sont moins nombreuses. Les fresques de la Cappella Brancacci restent prépondérantes. La plus ancienne représentation que nous connaissons remonte au IV^e siècle avec les visages des apôtres Pierre et Paul gravés sur la « tombe de l'enfant Asellus⁴ » (cf. annexe 21). Mais en peinture, l'une des premières figurations de saint Pierre date du VI^e siècle avec une icône magnifique du Monastère Sainte-Catherine du Sinaï (cf. annexe 22).

Saint Pierre, Adam et Ève sont à l'évidence des thèmes classiques d'inspiration qui placent la Cappella Brancacci dans une vaste lignée artistique traditionnelle. Ainsi, les statues et les peintures représentant saint Pierre sont innombrables dans l'ère chrétienne, présentes dans presque chaque église, chapelle ou monastère.

Nous verrons tout de même en quoi les trois peintres ont transgressé la tradition et n'ont pas seulement proposé de pâles copies narratives de la vie de saint Pierre.

B) Symbolique traditionnelle : gothique et classique

La mise en opposition entre les deux fresques représentant Adam et Ève est très éclairante concernant la symbolique traditionnelle⁵. Nous allons ici nous attacher aux autres fresques tout aussi intéressantes pour cette question.

D'abord, les personnages sont représentés dans des postures et des vêtements classiques. Le célèbre *Paiement du tribut* est un exemple pertinent. Umberto Baldini et d'Ornella Casazza montrent bien comment les personnages sont librement tirés du monde antique et sont vêtus « à la grecque » d'une tunique serrée à la taille et d'un manteau qui, jeté sur l'épaule gauche et ramassé sur l'avant-bras gauche, les enveloppe entièrement. Certains traits de leur physionomie rappellent les caractères antiques des têtes angulaires représentées sur les sarcophages romains tardifs (cf. annexe 23) : le jeune homme blond (Jacques ?) à droite du Christ avec sa mâchoire carrée et ses boucles peintes une à une ; et Jean, son frère, reconnaissable à sa proximité avec le Christ. Le traitement en larges plans est typique de ces têtes ornementales de la période impériale romaine caractérisées par une expressivité accentuée (cf. les yeux bien dessinés et les bouches semi-ouvertes). Enfin, la position de saint Pierre lorsqu'il prend l'argent dans la gueule du poisson, la jambe droite fortement pliée et la gauche étirée de côté, rappelle également une posture largement attestée dans la statuaire grecque, sur les vases étrusques et sur les bas-reliefs romains.

Au sujet du personnage agenouillé (cf. annexe 17) dans *Le Baptême des Néophytes* (cf. annexe 5) de Masaccio, R. Fremantle⁶ affirme que le peintre a utilisé une technique picturale presque sommaire qui permet d'obtenir le modelé par des touches d'ombre et de lumière avec un sens admirable de la synthèse « qui évoque la statuaire et la glyptique antique⁷. » En outre, le profil dur s'apparente aussi à celui des visages de certains camées, et sa fermeté monumentale peut, bien entendu, évoquer la statuaire antique. Sa beauté apollinienne, avec le nez ferme et droit, la bouche aux lèvres charnues, le menton puissant et le corps robuste, rappelle, selon Fremantle, les modelés de la tête de Ménade du Musée national de Naples, ou de celle de l'Apollon de Myllos au Musée de Leningrad. Et le même Fremantle mentionne que le personnage

² Florence, Museo dell'Opera del Duomo.

³ Chapelle Sainte-Marie de Wurtzbourg.

⁴ Musée du Vatican, Rome.

⁵ Elle sera l'objet du I- C) et du II- A).

⁶ R. Fremantle, « Masaccio e l'antico », in *Critica d'Arte*, CIII, 1969, p. 39.

⁷ Umberto Baldini et d'Ornella Casazza, *La Chapelle Brancacci*, Gallimard/Electa, 1991. La glyptique est l'art de la taille de pierres en creux ou en relief (camée).

frissonnant dont parle Vasari dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*⁸ est une source typiquement traditionnelle. On peut déceler dans cette fresque d'autres souvenirs classiques avec les profils des bustes jumelés des deux assistants, à gauche derrière saint Pierre, qu'on peut rapprocher de pièces, de sceaux, de camées antiques.

C) Étude comparative d'Adam et Eve : *entre tradition avec Masolino...*

Les deux *Adam et Ève* (cf. annexes 1 et 2) respectivement de Masolino et de Masaccio sont représentés en haut des piliers, face à face. Les artistes, déjà dans la composition de la chapelle, semblaient vouloir opposer deux conceptions, deux interprétations, deux styles, deux temps : un grand respect de la tradition avec Masolino et la modernité renaissante avec Masaccio.

Ainsi, Masolino représente très fidèlement le texte biblique : « Alors Iahvé Elohim planta un jardin en Éden, à l'Orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Iahvé Elohim fit germer du sol tout arbre agréable à voir et bon à manger, ainsi que l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la science du bien et du mal [...] Alors la femme vit que l'arbre était bon à manger, qu'il était agréable aux yeux et que l'arbre était plaisant à contempler et désirable pour acquérir le discernement. Elle prit de son fruit et en mangea, elle en donna aussi à son mari qui était avec elle et il en mangea. »

L'arbre, dont Ève a détaché le fruit et qui surplombe les deux personnages, est un figuier dont on reconnaît les feuilles lobées caractéristiques. D'après la description de la scène par Cavalcaselle⁹, il apparaissait une abondance de feuilles qui ont totalement disparu : « Les rameaux fleuris et chargés de fruits s'étirent sur l'azur du ciel, formé par le paradis terrestre, dont le fond et aussi les personnages ont perdu une partie de leur fraîcheur de coloris. » En outre, la fresque perpétue triplement la tradition iconographique picturale et sculpturale. D'abord, le jardin où sont placés Adam et Ève, à la manière du premier pilier de la cathédrale d'Orvieto qui figure *La vie de l'Homme après le péché originel* (cf. annexe 24). Ensuite, il est fort probable que la tradition consistant à identifier le figuier avec l'arbre du bien et du mal soit méditerranéenne et orientale, là où celle de la « pomme » vient au contraire des cultures nordiques, par le truchement des influences plus tardives du gothique international. Selon la symbolique, le figuier exprime la science religieuse et l'abondance, tel est son côté solaire, mais il a sa dimension nocturne : desséché, sans feuille, il devient l'arbre mauvais, souvent assimilé à la Synagogue qui a refusé de reconnaître le Messie ou aux sectes et églises hérétiques. Après la Chute, Adam et Ève couvriront leur nudité désormais coupable de feuilles de figuier, contribuant ainsi à la nudité de l'arbre. Enfin, l'utilisation du serpent comme symbole du Mal est courante, mais Masolino la renforce en lui donnant le visage d'Ève, la femme pervertie, la tentatrice, la séductrice qui porte son regard sur Adam.

Cet épisode, contrairement à celui peint par Masaccio sur le mur opposé, s'appuie donc sur l'iconographie traditionnelle la plus courante de son époque et les deux personnages reflètent, dans leurs gestes et leur attitude, ce climat doux, serein et courtois. Masolino pare en effet Adam d'une beauté très pure et d'un grand classicisme. Et le personnage d'Ève a une plasticité onirique et une lumière nacrée qui peuvent rappeler une statue classique.

R. Longhi écrit : « C'est sur ce point que le "naturalisme" de Masolino et celui de Masaccio apparaissent en fait comme deux "idéalismes" aussi opposés et inconciliables que la façon dont la prétendue "nature" se préfigurait dans leurs esprits était différente¹⁰. »

L'opposition n'est pourtant pas totale. Chez Masolino tout comme chez Masaccio, les deux personnages obéissent à la tradition qui veut que les personnages masculins aient le teint

⁸ « On estime grandement un homme nu qui frissonne, grelottant de froid parmi les autres baptisés, et exécuté avec un très beau modelé et une manière très douce ; parmi les artistes anciens et modernes, on l'a toujours tenu en référence et grande admiration. »

⁹ Giovanni Battista Cavalcaselle (1820-1897) est un historien de l'art célèbre pour ses études sur la peinture italienne, et avec J. A. Crowe comme pionnier de la forme moderne de l'histoire de l'art.

¹⁰ R. Longhi, « Fatti di Masolino e di Masaccio », in *La Critica d'Arte*, 3-4, 1940, pp. 145.

de la peau plus intense et plus sombre, là où les personnages féminins l'ont clair et diaphane. Il est donc fructueux de considérer le mur qui fait face et la célèbre fresque révolutionnaire de Masaccio.

II- ... et innovation

A) ... et modernité avec Masaccio

On imagine difficilement le choc qu'a pu constituer la représentation expressionniste, sans vouloir être anachronique, chez les spectateurs de l'époque habitués aux Adam et Ève à la beauté onirique, irréaliste et « aquotidienne » ; bref, immaculée au sens religieux (qui est sans tâche de péché). Ici, contrairement à Masolino, Masaccio représente le temps qui suit le péché : l'expulsion du paradis terrestre.

La scène a été placée d'emblée vis à vis d'*Adam et Eve au paradis et la tentation* de Masolino. Sont ainsi clairement opposés le caractère dramatique concret et synthétique des corps de Masaccio caractéristiques de la nouveauté « renaissante », et le manque de présence psychologique des personnages de Masolino, typiques du « gothique tardif ». Cette scène consacre ainsi l'art de Masaccio comme rupture avec le passé et la tradition gothique qui était pourtant encore appréciée à Florence dans ces mêmes années. La grande contemporanéité de Masaccio sera développée en II- C).

Malgré son péché dont il a entièrement conscience, Adam n'a pas perdu sa dignité. Il n'est ni avili ni ramené au rang de la brute : il a conservé sa beauté qui elle aussi oscille entre les archétypes de beauté classique idéale, selon le modèle d'Apollon, et un nouveau registre d'expression inventé par Masaccio.

Si le peintre emprunte et fait référence à l'Antiquité, ce n'est jamais une pâle copie : toute inspiration est détournée et obéit à son style révolutionnaire. Ainsi, pour le personnage d'Ève, Masaccio s'est inspiré du type gréco-romain de la « Vénus pudique¹¹ », tel qu'on le trouve déjà dans les modèles du XIV^e siècle comme *La Tempérance* sculptée par Giovanni Pisano pour la chaire de la cathédrale de Pise¹². Mais l'Ève de Masaccio n'a de la Vénus pudique que le geste. Pour le reste, son corps est lourd et déformé, et elle incarne toute la douleur du monde par son visage levé vers le ciel de désespoir et son attitude dramatique. Pour le personnage d'Adam, le torse grandiloquent de l'Apollon du Belvédère « a pris son épaisseur de chair et de sang¹³ ». Enfin, certains ont vu des rapports, qui restent très discutables, avec le *Laocoon*, le *Supplice de Marsyas*, ou encore les postures anatomiques visibles dans *La Crucifixion* de Donatello à Santa Croce. Il est en tout cas certain que Masaccio donne à Adam et Ève la puissance des statues antiques. Henri Focillon en donne une belle description : « Entre Masolino da Panicale et Masaccio, presque contemporains et collaborant à un même ensemble, on croirait qu'il y a l'écart de deux générations, Masolino est un maître, ses fresques à peu près effacées de Castiglione d'Olonna ont encore, dans quelques traits épargnés, la poésie de leur insidieuse pureté, ses figures d'Adam et d'Ève, à la chapelle Brancacci, respirent le charme des beaux nus d'Italie à l'époque qui précède la maturité historique, mais Masaccio a le poids des draperies, la lenteur des rythmes, le calme de l'espace entre les figures et cette richesse de substance qui, sans bossuer le mur, donne à la peinture la pleine et paisible autorité de la statuaire¹⁴. »

Mais il faut retenir que le travail d'élaboration à partir de l'Antiquité et de toute la culture immédiatement précédente et contemporaine a permis à Masaccio de composer une œuvre absolument originale : c'est-à-dire fidèle à l'origine, à la tradition, et en même temps

¹¹ Umberto Baldini et d'Ornella Casazza, *op. cit.*

¹² Umberto Baldini et d'Ornella Casazza, *op. cit.*

¹³ P. Bocci Pacini, « Nota archeologica sulla nascita de Venere », in *Gli Uffizi, Studi e Ricerche*, n°4, 1987, p. 22.

¹⁴ H. Focillon, *Art d'occident*, tome 2, « Le Moyen Âge gothique », Paris, 1965, Librairie Armand Colin, p.373.

distincte. Masaccio a ainsi totalement inventé l'ange représenté en raccourci et en vol, qui est saisi au moment même où il plane sur un nuage de feu aussi rouge que son vêtement. Là réside, en plus de l'expressivité des deux protagonistes, la très grande innovation créatrice de Masaccio, qui fait de lui un révolutionnaire dans le domaine des arts. Comme écrivait Maurice Blanchot « toute œuvre est en souci de l'art », on peut dire que l'*Adam et Ève* de Masaccio est « en souci » de l'histoire de l'art et de la tradition.

Cette fresque splendide témoigne d'une réelle dynamique d'ensemble dirigée vers la droite, grâce au décor. À gauche, la fente haute, étroite et marquée d'ombre, indique la porte du Paradis, vue de biais en raccourci dans un espace restreint. Elle laisse échapper des rayons dorés pour exprimer clairement la volonté divine qui chasse l'homme après le péché. La sentence de bannissement est comme renforcée par l'ange armé qui indique de sa main gauche le chemin du monde. À l'extérieur du paradis, dans un espace aride et dépouillé, deux collines semblent accompagner le mouvement des deux personnages : celle de gauche à la pente rapide suit le mouvement de l'arrière de la jambe gauche d'Adam ; celle de droite plus arrondie semble prolonger le rayon fulgurant de lumière et renforcer la dynamique même de l'expulsion voulue par la force divine inexorable. Il reste peut-être encore un espoir signalé par le fait que tout deux marchent vers la lumière, qui, venant de droite, projette l'ombre de leurs corps¹⁵. Et les figures si vivantes d'Adam et Ève, obligées d'affronter leur destin, dévoilent déjà l'image d'un homme de la Renaissance agissant dans son entière responsabilité. Homme dans le monde à la recherche du savoir et de la vérité, il doit agir et déterminer son existence, à présent que le temps des désolations et des remords est passé. D'une certaine manière c'est la perte de l'innocence qui l'a rendu libre et responsable, de lui et du monde.

L'analyse comparée des *Adam et Ève* de Masolino et de Masaccio permet de prendre conscience de l'équivocité de la dénomination « Renaissance » pour la période historique. Si « renaissance » il y a eu – ce qui est fort discutable lorsqu'on voit la richesse et le rôle joué par le Moyen Âge –, elle ne fut pas singulière mais plurielle. Erwin Panofsky a démontré dans *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* que contrairement à l'immédiateté d'une naissance, la rupture avec le Moyen Âge a été moins radicale qu'on s'est plu à le dire jadis. Cette thèse sera partagée par feu Jean-Claude Margolin, auteur érudit universellement reconnu, qui a consacré sa vie à l'étude de l'humanisme de la « Renaissance¹⁶ ». Plutôt qu'une « Renaissance », il y a eu plusieurs renaissances comme le montre très bien Masaccio qui, à lui seul, constitue un tournant vers l'expressivité, dans l'Histoire des Arts.

Georges Lafenestre exprime clairement la pertinence d'une analyse comparée des deux fresques pour mettre en valeur la modernité de Masaccio : « Que l'on compare, pour la poésie de la conception, pour la correction et pour la plénitude des formes, pour l'intensité de l'expression, l'Adam et Ève du maître dans le *Péché originel* et l'Adam et Ève de l'élève dans *l'Expulsion du Paradis terrestre*, on sentira, du premier coup d'œil, la grandeur du progrès accompli.¹⁷ » Tout est dit.

B) La modernité par les transgressions apportées aux textes-sources et à la tradition

Les fresques de la Cappella Brancacci ont pour intérêt principal leur réelle modernité révolutionnaire du point de vue artistique. Celle-ci peut être analysée en deux temps : d'abord, les multiples transgressions individuelles à la tradition et aux événements représentés ; ensuite, l'invention et l'exploration de la perspective que le grand historien de l'Art Daniel Arasse a étudiées dans *Histoires de Peintures* notamment.

Masaccio s'est montré maître pour représenter plusieurs événements en un même lieu et en un même temps. *Le Paiement du tribut* d'abord, où il illustre les trois temps de l'épisode sur

¹⁵ Rolf C. Wirtz avec des textes de Clemente Manenti, *Florence, Art & Architecture*, H. F. Ullmann, 2005.

¹⁶ J. Cl Margolin, *Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, Folio Classique, 2007

¹⁷ Georges Lafenestre, *La peinture italienne*, Paris, Éd. Quantin.

un unique espace scénique : au centre, la demande de paiement et la réponse immédiate de Jésus qui indique à Simon-Pierre comment se procurer l'argent nécessaire ; à gauche, la pêche et la récupération de la pièce sur la rive de la « mer de Galilée » (le lac de Génésareth ou lac de Tibériade) ; à droite, la remise de l'argent au fonctionnaire du Trésor par Pierre. Daniel Arasse écrit au sujet du *Paiement du tribut* que « l'unification du lieu de l'*historia* (je ne veux pas dire l'unification de l'espace) n'implique pas immédiatement une unification temporelle de l'histoire¹⁸. » Ainsi, cette transgression vis-à-vis de l'histoire de saint Pierre peut aussi bien être vue comme une preuve de la modernité de la fresque par l'écart entretenu entre « réel » et représentation, ou comme un indice de la persistance de symbolique médiévale, quand tout un chacun, lettré ou illettré, pouvait comprendre la fresque, la « lire » comme dit Erwin Panofsky. Si l'exemple du *Tribut* est le plus éloquent, on retrouve le même procédé qui consiste à réunir en un même lieu plusieurs événements dans plusieurs autres fresques de la chapelle : *La Guérison de l'infirmes et la Résurrection de Tabitha* de Masolino, *La Distribution des aumônes et le Châtiment d'Ananie* de Masaccio, *La résurrection du fils de Théophile et Saint Pierre en chaire* de Masaccio et de Masolino, et la *Dispute de saint Pierre avec Simon le magicien et le Martyre de saint Pierre* de Filipino Lippi.

Les prises d'écart sont également spatiales. D'abord, Masolino (cf. annexe 6) représente en une même ville deux miracles accomplis par saint Pierre (la guérison d'un infirme et la résurrection de Tabitha) en deux lieux différents. La scène présente l'aspect d'une ville florentine. Ce pourrait être, si l'on écoute Umberto Baldini et Ornella Casazza, une projection de la place de la Seigneurie, en accordant au portique du temple sur la gauche la valeur d'évocation ou de synthèse de la loggia dell'Orcagna, ou, plus simplement, la valeur d'évocation d'une loggia patricienne de Florence. Ainsi, les maisons du fond ont réellement l'aspect de celles que l'on voit encore aujourd'hui à Florence. Et Masolino transpose l'épisode de *La Prédication de saint Pierre* de la ville à la campagne, montrant l'importance accordée à la campagne. En ce qui concerne *La Résurrection du fils de Théophile et Saint Pierre en chaire* de Masaccio, l'épisode représenté se déroule en présence du peuple, devant Théophile sur son trône. En peignant à droite saint Pierre en chaire, Masaccio semble réunir le magistère d'Antioche, pour le miracle qui y eut lieu, et celui de Rome, pour la vérité et l'universalité qui découlèrent du transfert de Pierre et de la fondation de l'Église de Rome, dont il fut le premier évêque. On tient pour preuve des motifs contemporains qui ne sont pas liés à l'épisode passé, mais peuvent être relevés dans l'Église du présent : cf. prêtres sous la figure des frères Carmes du Carmine, et ses « croyants » formés par lui-même et les siens Masolino, Léon Batista, Alberti et Brunelleschi (cf. *infra*).

Mais la modernité des fresques est évidente si l'on considère les multiples portraits et autoportraits auxquels l'individualisation de Masaccio a pu donner naissance. Nous ne citerons que ceux qui ont obtenu l'accord des critiques. De nombreuses identifications de mécènes, de banquiers, d'hommes politiques, plus ou moins hasardeuses ou saugrenues ont été proposées. Traditionnellement, le dernier apôtre à l'extrême droite du *Paiement du tribut* passe pour un autoportrait de Masaccio. C'est Vasari, dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, qui a inauguré cette analyse « dans un apôtre qui est en dernière position, dans lequel se trouve le portrait de Masaccio fait par lui-même au miroir, et si bien qu'il paraît tout à fait vivant » ; « on peut y voir un apôtre placé à l'extrémité dans lequel Masaccio s'est peint lui-même au miroir, et si bien qu'il paraît vraiment vivant. » Cette idée pourrait être corroborée par la tentation assez forte de voir dans ce personnage celui qui portait le même nom que Masaccio c'est-à-dire Thomas. Ainsi, même si l'on exclut l'hypothèse de l'autoportrait, une telle identification n'en reste pas moins plausible. De plus, au sujet de *La Distribution des aumônes et le Châtiment d'Ananie*, P. Meller a émis l'hypothèse d'une référence à la famille des commanditaires, en reconnaissant dans le personnage agenouillé « derrière » le bras de saint Pierre, le portrait du cardinal Rainaldo Brancacci ou du cardinal Tommaso Brancacci. Mais cette identification reste controversée. Enfin, *La Résurrection du fils de Théophile et Saint Pierre en chaire* (cf. annexe 10) est très riche en portraits. Vasari avait déjà indiqué quelques-uns des personnages représentés. Reprenant l'étude iconographique et historique, Meller a confirmé en

¹⁸ Daniel Arasse, *Histoires de Peintures*, folio essais, 2010.

1961 la présence des personnages indiqués par Vasari et en a identifié quelques autres donnant à la scène une intention de symbolisme politique¹⁹ : la tête du carme serait celle du cardinal Branda Castiglione ; Théophile serait le portrait de Gian Galeazzo Visconti ; et le personnage assis aux pieds de Théophile pourrait être Coluccio Salutati. Enfin, le groupe de personnages debout à droite (cf. annexe 19), est composé, à partir de la gauche, de Masolino, Masaccio, Alberti et Brunelleschi. Enfin, dans *La Dispute de saint Pierre avec Simon le Magicien et le Martyre de saint Pierre*, Filippo Lippi a peint son autoportrait (premier personnage à droite tourné vers le spectateur) ; Antonio del Pollaiuolo (premier à droite des trois personnages situés entre Néron et saint Pierre) ; le courtier Raggio indiqué par Vasari (à gauche de ce même groupe) ; Sandro Botticelli (personnage de droite du groupe de trois dans la scène du *Martyre de saint Pierre*).

La modernité des fresques saute encore aux yeux par l'intrusion de la réalité quotidienne dans le décor. Dans *La Guérison de l'infirme et la Résurrection de Tabitha* de Masolino, qui semble avoir lieu dans un quartier florentin comme nous l'avons vu, plusieurs éléments définissent une réalité toute quotidienne : les récipients sur les rebords des fenêtres, les draps étendus, les cages à oiseaux, deux singes attachés en laisse sur les corniches, les draps qui sèchent aux croisées, les personnes occupées à bavarder d'une ouverture à l'autre ou sur la place (cf. annexe 18)... Les croyants puis les spectateurs peuvent ainsi aisément s'identifier à ces personnages et vivre en communion les deux miracles de saint Pierre et les témoignages de sa foi, partageant l'émerveillement et l'admiration mystique des protagonistes représentés.

Pour achever, examinons le travail de la perspective dans les fresques des trois peintres. On découvre une application fidèle et exemplaire des lois découvertes par Brunelleschi. La perspective architecturale et linéaire utilisée par Masolino dans *La Guérison de l'infirme et la Résurrection de Tabitha* est intéressante dans la mesure où elle réunit chaque scène en un même et seul ensemble. Mais, étudions *Le Paiement du tribut* peint par Masaccio. La richesse de cette célèbre fresque tient en partie à la pluralité des perspectives. Vasari écrit au sujet du peintre : « Outre sa parfaite maîtrise de la ligne, il fit preuve d'une grande virtuosité en fait de perspective en atténuant les tons comme si l'édifice disparaissait de notre vue petit à petit. » On parle de perspective étagée car elle repose sur un principe de verticalité : les différents plans horizontaux, qui existent dans la réalité, sont rabattus les uns au-dessus des autres, comme en différents étages. D'abord, la scène de droite et l'architecture ; puis, le groupe central ; après, le lac ; les montagnes ; et enfin, les nuages mêmes qui sont « rythmés en perspective » comme l'écrit U. Baldini en 1989. Les collines et les montagnes qui s'élèvent de la plaine ont pris une nouvelle dimension terrestre : elles sont toutes ponctuées de maisons de paysans, d'arbres et de haies. La perspective reste en quelque sorte symbolique si l'on considère les lignes précises de l'architecture de droite, peut-être tracées à la ligne comme pour *La Trinité* du même Masaccio, qui se réunissent en un point de fuite au niveau de la tête du Christ. Et le collecteur, vu de dos en mouvement, constitue un axe important de la composition : il assure, pour le spectateur, la liaison des différents plans successifs de la perspective et des trois groupes de personnages qui correspondent à des actions distinctes. La perspective a ici atteint un haut niveau : on la retrouve même dans les auréoles des saints et des apôtres, contrairement à un Giotto de l'origine. Cette perspective étagée servira d'exemple pour Paolo Uccello comme pour Domenico Veneziano, et ensuite pour Piero della Francesca.

C) Masaccio : un contemporain visionnaire

Masaccio est un contemporain, cela est incontestable. Méditons la définition riche et poétique du philosophe italien Giorgio Agamben : « Être contemporain est avant tout une affaire de courage : parce que cela signifie être capable non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment. Ou encore : être ponctuel à un rendez-vous qu'on ne peut que manquer²⁰. » Du courage, Masaccio en avait à vingt ans à peine lorsqu'il s'attaquait à des fresques

¹⁹ Cf. III- A).

²⁰ Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? », *Nudités*, Bibliothèque Rivages, 2009.

monumentales et qu'il présentait des innovations bouleversantes avec son *Adam et Ève* qui consacre son art comme rupture avec le passé et la tradition gothique encore appréciée à Florence dans ces mêmes années.

Et, dans l'obscurité du présent, Masaccio percevait une lumière qui ne parvenait pas à le rejoindre. Masaccio est un prophète, un visionnaire grâce à la connaissance nécessaire du passé. C'est ce qu'exprime Émile Bertaux : « Il sut conserver de la tradition de Giotto ce qui était durable, les amples draperies, les gestes majestueux, les compositions frappantes, si bien qu'il réunit dans la petite chapelle Brancacci, au Carmine, ce que devait plus tard réunir Raphaël : la pensée du XIV^e siècle et la science du XV^e.²¹ » Cela saute aux yeux : Masaccio préfigure et rend possible les génies qui l'ont suivi, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Raphaël, Piero della Francesca et tant d'autres...

Le génie artistique de Masaccio a consisté à réaliser une synthèse entre une tradition respectée, mais non vénérée, et une modernité prodigieuse. « À mi-chemin entre Giotto et Raphaël, portant comme eux dans ses mains une grande lumière, Masaccio est le véritable héritier de l'un et l'ancêtre évident de l'autre. Son œuvre modeste n'a pas eu moins d'action que leur œuvre immense²². » L'originalité de Masaccio atteint son sommet avec l'individualisation grave et solennelle des personnages et leur distribution. Tel est le caractère de ce nouveau classicisme déjà reconnu à Masaccio, cette élaboration nouvelle du modèle gréco-romain.

Masaccio est *a fortiori* un contemporain si l'on considère l'universalité de son œuvre qui continue d'encourager tout un chacun à la réflexion, à la méditation ; bref, à être un homme authentique car responsable selon le modèle de la Renaissance.

III- Un encouragement à la réflexion politique et philosophique

A) Significations politiques des fresques

L'épisode du *Paiement du tribut* de Masaccio est généralement rapproché d'un autre passage de *Matthieu* (XXII, 15-22), qui relate le sentiment de Jésus sur la légitimité du tribut à payer aux autorités politiques de tutelle : « Alors les pharisiens s'en allèrent et tinrent conseil pour le prendre au piège dans sa parole. Ils lui envoient leurs disciples avec les hérوديens pour lui dire : "Maître, nous savons que tu es véridique et que tu enseignes le chemin de Dieu avec vérité et que tu ne te soucies de qui que ce soit, car tu ne regardes pas au rang des personnes. Dis-nous donc ce qu'il t'en semble : A-t-on ou non le droit de payer l'impôt à César ?" Jésus connut leur perversité, il leur dit : "Pourquoi me tendez-vous un piège, hypocrites ? Montrez-moi la monnaie de l'impôt." Ils lui présentèrent un denier. Il leur dit : "De qui est cette effigie, et l'inscription ?" Ils disent : "De César." Alors il leur dit : "Rendez donc à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu." Etonnés d'entendre cela, ils le laissèrent et s'en allèrent. » Parallèlement à l'analyse classique qui voit dans la sentence du Christ l'affirmation que son « royaume n'est pas de ce monde », U. Procacci (1953), M. Meiss (1963) et L. Berti (1964) interprètent la légitimité du tribut exigé comme une allusion au débat en cours sur la réforme fiscale commencée alors à Florence et qui se conclut en 1427 par l'imposition du cadastre, document administratif établissant les assiettes fiscales foncières. En exigeant la déclaration des revenus, cette réforme a permis une répartition plus équitable de l'impôt. On peut également voir dans le rôle du commanditaire, qui était consul de la mer, une référence à l'intérêt maritime de Florence qui motiva son expansionnisme pour obtenir un accès direct à la mer, comme Pise.

La Résurrection du fils de Théophile et Saint Pierre en chaire de Masaccio et Filippo Lippi peut être décrypté, selon Meller au regard des portraits évoqués en II-B), comme une allusion à la méditation du pape Martin V (saint Pierre) contre les entreprises du tyran Visconti, exprimant par anticipation les souhaitables séparation et équilibre des pouvoirs.

²¹ Émile Bertaux, article « Italie » de *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Société anonyme de « La grande encyclopédie », Tome vingt et unième, p. 1113.

²² Georges Lafenestre, *op. cit.*

Les significations et préoccupations politiques de l'époque semblent fructueuses pour donner aux fresques leur authenticité et pour avoir une idée de leur portée telle que les observateurs de l'époque devaient les comprendre. Il y a peut-être là comme un écho aux célèbres fresques siennoises (1338-1339) du Moyen-Age tardif d'Ambrogio Lorenzetti exposant « les effets du bon et du mauvais gouvernement ».

B) Une éthique humaniste

Par la grande individualisation des personnages (cf. annexe 11) de Masaccio, et l'intrusion du quotidien dans les scènes par Masolino notamment, le sacré, le divin, le saint, sont « abaissés » au niveau des profanes, des croyants : une communion peut s'accomplir dans la proximité. *A fortiori*, Masolino a introduit la scène de *La guérison de l'infirme et la Résurrection de Tabitha* dans la Florence de l'époque. Et on découvre, dans *Le Boiteux guéri par l'ombre de saint Pierre* de Masaccio, une rue vue en perspective caractérisée non seulement par les maisons médiévales florentines typiques, à localiser, selon Berti (1888), dans le secteur de San Felice in Piazza, en particulier grâce à la colonne *viaria* aujourd'hui remise à sa place, mais aussi grâce au superbe palais à bossages dont la partie basse rappelle le socle élevé du Palazzo Vecchio et la partie haute avec les fenêtres encadrées de bossages évoque le Palais Pitti.

Saint Pierre apparaît ainsi sous la figure d'un humaniste contemporain de la Renaissance qui a pour idéal une conception de la justice distributive dans la lignée d'Aristote. Il guérit les malades (annexe 6), donne vie aux morts (annexe 6), et punit les traîtres (annexe 7).

Plutôt que des saints auréolés d'onction divine, des représentants de Dieu séparés des croyants, les trois peintres ont placé au centre de leurs préoccupations l'Homme avec ses défauts, ses travers, sa bonté, son caractère moral, ses amitiés (annexe 9)... C'est un réel manifeste humaniste que la Chapelle Brancacci offre en plein *Quattrocento*.

C) La question de la nudité

Par le truchement des deux fresques, respectivement de Masolino et de Masaccio, qui représentent *Adam et Ève*, c'est toute la question théologique de la nudité qui est abordée. On ne peut que se référer à l'essai *Nudités* du philosophe italien Giorgio Agamben, et cela à plus forte raison qu'il évoque la Cappella Brancacci. Il étudie en effet l'absence du visage devenu glacé dans les photographies de Vanessa Beecroft, à l'opposé absolu du « visage qui était dans les représentations picturales de la chute, le lieu où l'artiste choisissait d'évoquer la douleur, la honte et le désarroi des pécheurs (qu'on pense, parmi toutes ces représentations, à la fresque de Masaccio dans la Cappella Brancacci)²³ ».

Et il cite Erik Peterson, un des rares théologiens modernes qui ait étudié la nudité et qui ait établi ses liens avec le péché. « Il n'y a de nudité qu'après le péché. Avant le péché, il y avait absence de vêtements [*Unbekleidetheit*], mais cette absence n'était pas encore une véritable nudité [*Nacktheit*]. La nudité présuppose l'absence de vêtements, mais elle ne se confond pas avec elle. La perception de la nudité est liée à cet acte spirituel que l'Écriture sacrée définit comme "l'ouverture des yeux". La nudité est quelque chose qu'on aperçoit, tandis que l'absence de vêtements passe inaperçue. Après le péché, la nudité ne pouvait être observée qu'à la condition qu'un changement se fût produit dans l'être de l'homme. Ce changement à travers la chute doit concerner Adam et Ève dans toute leur nature. Il doit donc s'agir d'une mutation métaphysique, qui concerne le mode d'être de l'homme, et non pas seulement d'un changement moral. » La grâce apparaît donc comme un vêtement qui, une fois enlevé, dévoile la nudité. Donc, ce qui crée l'effroi chez Adam et Ève de Masaccio, c'est aussi bien le péché que la nudité, les deux étant étroitement liés. Ainsi, le corps qu'on trouve chez Masolino, tout comme le Mal symbolisé dans la même fresque par le serpent, étaient préexistants à la chute, qui les a seulement

²³ Giorgio Agamben, « Nudités », *Nudités*, pp. 113-114, Bibliothèque Rivages, 2009.

dévoilés : Adam et Ève ont pris conscience de leur nudité, de leur corps, du Mal. Et Agamben poursuit : « Cela signifie que le péché n'a pas introduit le mal dans le monde, mais qu'il l'a simplement révélé. Il a consisté essentiellement, au moins quant à ses effets, dans le fait d'enlever un vêtement. »

Par les deux interprétations, nous l'avons vu, traditionnelle et moderne, d'Adam et Ève, c'est toute une réflexion sur la nudité et le Mal qu'inaugurent Masolino et Masaccio. Leurs fresques n'incitent donc pas à une simple croyance asservissante et arationnelle, mais à une réflexion « métaphysique » comme l'écrit Peterson.

La grande modernité des fresques de la Chapelle Brancacci ne doit pas être perçue au singulier mais au pluriel. Chaque peintre a fait don de son génie au lieu, dans une manière de conversation sublime. C'est en grande partie pourquoi la chapelle provoque toujours une surprise à la vue des murs peints. La contemporanéité de Masaccio nous émeut toujours et continue de toucher l'âme, le cœur et les tripes comme tous les chefs-d'œuvre de l'humanité. On comprend alors l'importance de la restauration entre 1984 et 1988 sous la direction conjointe d'Umberto Baldini et d'Ornella Casazza et grâce au mécénat de la firme Olivetti pour un des budgets les plus importants de cette période. Toutefois, comme l'explique justement Daniel Arasse, la restauration, même si elle vise à rendre à l'œuvre d'art son état original, ne peut que créer une œuvre différente. Si l'on considère l'annexe 13, on voit que la restauration a permis d'enlever les feuillages de pudeur ajoutés après 1652 et de corriger les couleurs qui étaient devenues rouge brique à cause de l'incendie de 1771. Conserver le patrimoine florentin de la Renaissance et permettre au plus grand nombre de l'observer, tel était l'objectif de la restauration. Il semble qu'elle fut une réussite, tant pour l'étude des peintres, de l'histoire du *Quattrocento*, que pour la conservation des œuvres.

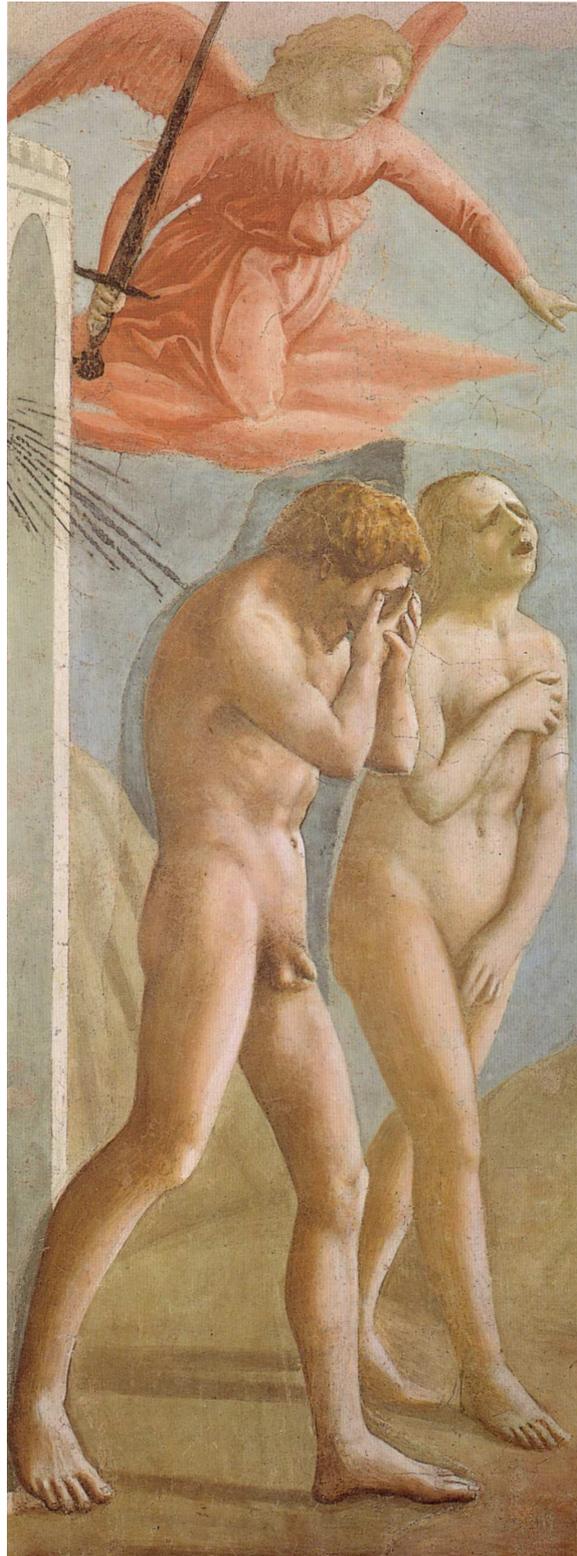
La surprise n'est que plus grande si l'on sait que Masaccio est mort prématurément à 27 ans, amenant Brunelleschi, le « roi du monde » selon Benedetto Dei²⁴, à assurer : « Nous avons subi une grande perte ». Si cette perte individuelle est incontestable, notre mission est de perpétuer l'héritage spirituel et artistique des génies de la Renaissance.

²⁴ Benedetto Dei est un poète et un historien italien, né en 1418 et mort en 1492.

Annexes



Annexe 1 : MASOLINO
Adam et Ève au paradis terrestre et la tentation (1424-1425).



Annexe 2 : MASACCIO
Adam et Ève chassés du paradis terrestre (1424-1425).



Annexe 3 : MASACCIO,
Le paiement du tribut (1425).



Annexe 4 : MASOLINO
La Prédication de saint Pierre (1424-1425).



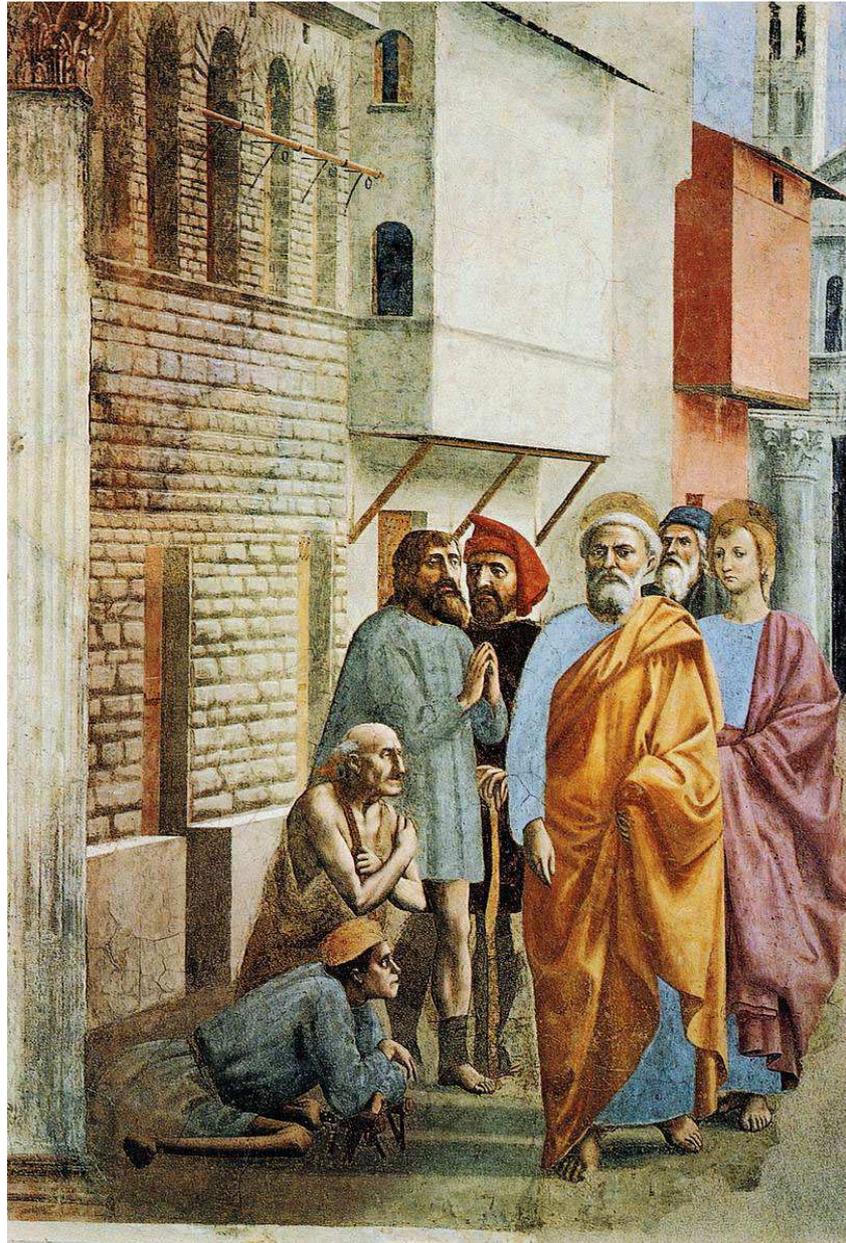
Annexe 5 : MASACCIO,
Le Baptême des néophytes (1425-1426).



Annexe 6 : MASOLINO
La guérison de l'infirme et la résurrection de Tabitha (1424-1425).



Annexe 7 : MASACCIO,
La Distribution des aumônes et le châtimeⁿt d'Ananie (1425-1428).



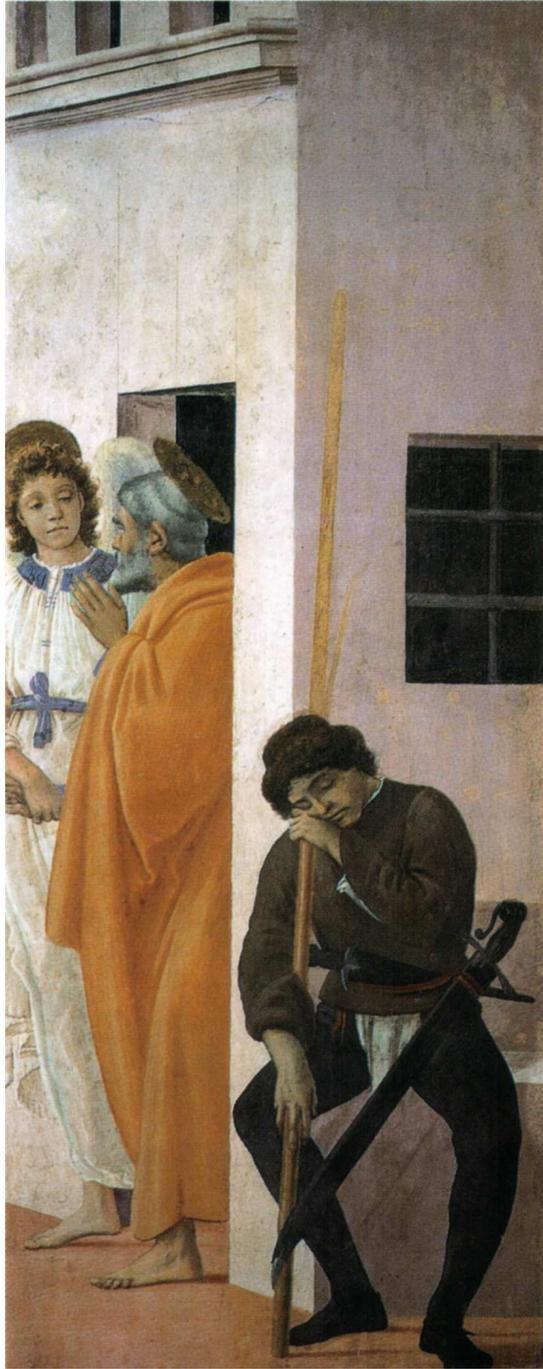
Annexe 8 : MASACCIO
Le Boiteux guéri par l'ombre de saint Pierre (1425-1427).



Annexe 9 : FILIPINO LIPPI
Saint Paul visite saint Pierre dans sa prison (1482-1485).



Annexe 10 : MASACCIO ET FILIPINO LIPPI
La résurrection du fils de Théophile et saint Pierre en chaire (1427-1480).



Annexe 11 : FILIPINO LIPPI
Saint Pierre délivré de sa prison (1482-1485).



Annexe 12 : FILIPINO LIPPI
Dispute de saint Pierre avec Simon le magicien et le martyre de saint Pierre (1482-1485).



Annexe 13 : MASACCIO
Adam et Ève chassés du paradis terrestre (avant et après restauration).



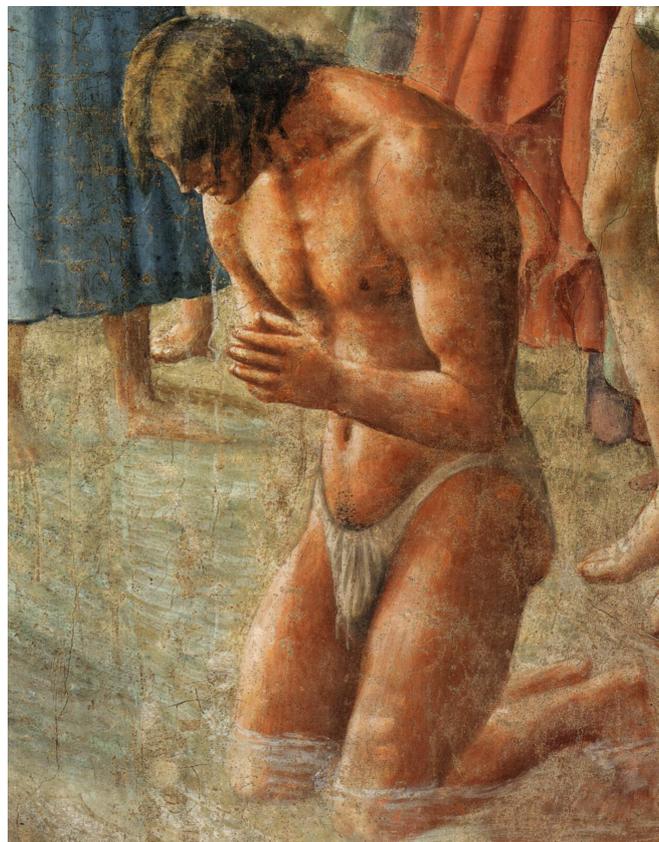
Annexe 14 : vue d'ensemble de la Cappella Brancacci.



Annexe 15 : paroi gauche de la Cappella Brancacci.



Annexe 16 : paroi droite de la Cappella Brancacci.



Annexe 17 : MASACCIO, *Le Baptême des néophytes* (détail).



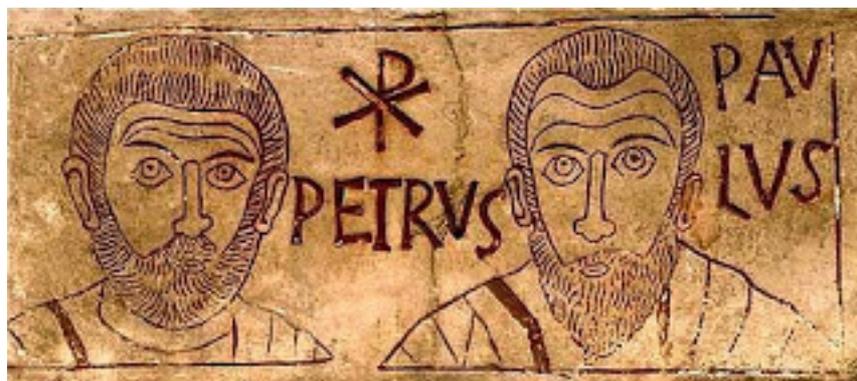
Annexe 18 : MASOLINO
La guérison de l'infirmes et la résurrection de Tabitha (détail).



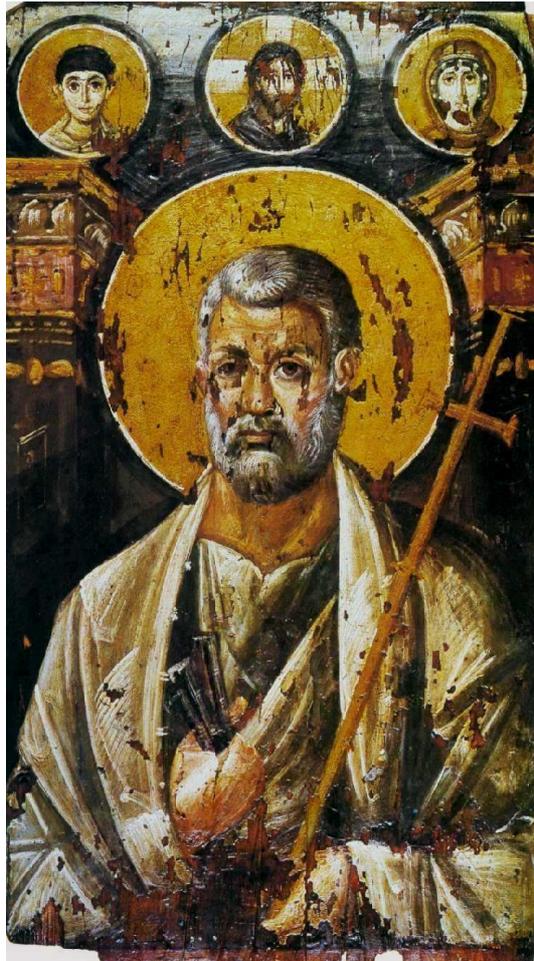
Annexe 19 : MASACCIO ET FILIPINO LIPPI
La résurrection du fils de Théophile et saint Pierre en chaire (détail).



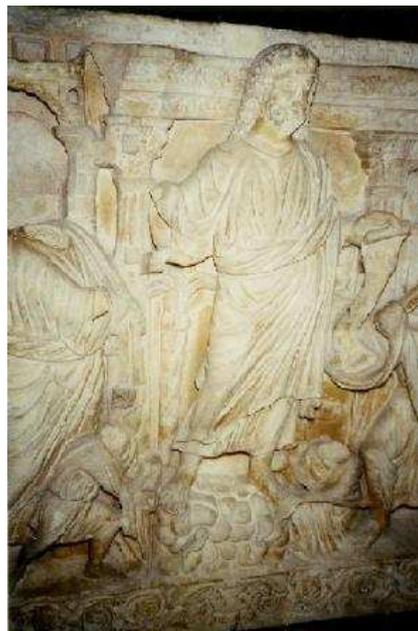
Annexe 20 : façade de l'église Santa Maria del Carmine.



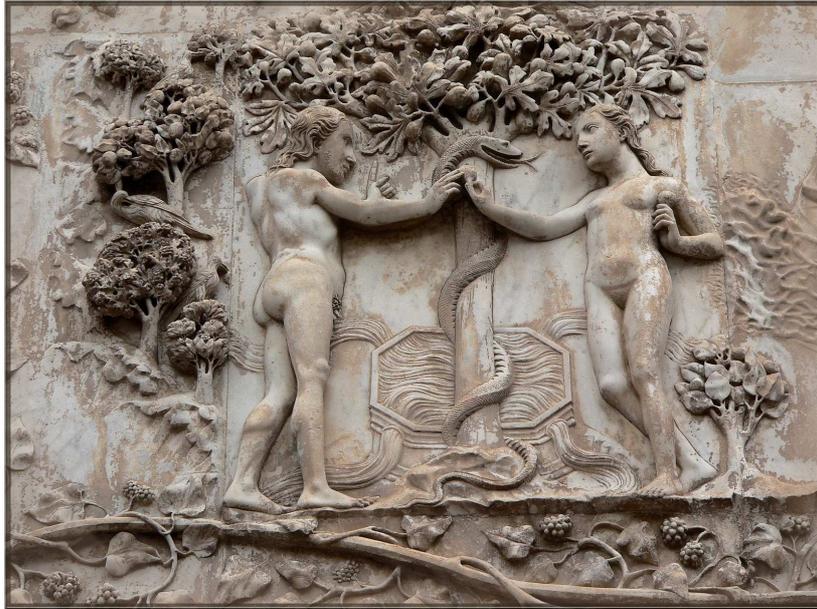
Annexe 21 : La « tombe de l'enfant Asellus », IV^e siècle, Musée du Vatican, Rome.



Annexe 22 : Icône du VI^e siècle située dans le Monastère Sainte-Catherine du Sinaï.



Annexe 23 : « Sarcophage Borghese », ou de la « Traditio Legis », Musée du Louvre, détail de la scène centrale représentant le Christ qui remet la loi à Pierre et Paul.



Annexe 24 : *La vie de l'Homme après le péché originel*, pilier de la Cathédrale d'Orvieto.

Bibliographie

- Umberto Baldini et d'Ornella Casazza, *La Chapelle Brancacci*, Gallimard/Electa, 1991.
- R. Fremantle, « Masaccio e l'antico », in *Critica d'Arte*, CIII, 1969.
- R. Longhi, « Fatti di Masolino e di Masaccio », in *La Critica d'Arte*, 3-4, 1940.
- P. Bocci Pacini, « Nota archeologica sulla nascita de Venere », in *Gli Uffizi, Studi e Ricerche*, n°4, 1987.
- Rolf C. Wirtz avec des textes de Clemente Manenti, *Florence, Art & Architecture*, H. F. Ullmann, 2005.
- Georges Lafenestre, *La peinture italienne*, Paris, Éd. Quantin.
- Daniel Arasse, *Histoires de Peintures*, folio essais, 2010.
- Giorgio Agamben, *Nudités*, Bibliothèque Rivages, 2009.
- Émile Bertaux, article « Italie » de *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Société anonyme de « La grande encyclopédie », Tome vingt et unième.
- H. Focillon, *Art d'Occident*, tome 2, « Le Moyen Âge gothique », Paris, Librairie Armand Colin, 1965.
- J. Cl Margolin, *Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, Folio Classique, 2007.
- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Bouquins, 1997.