

# TEXTES MURAUX FRANÇAIS



LINDENAU-MUSEUM ALTENBURG

Stiftung Saarländischer Kulturbesitz  
Saarlandmuseum

01.02. –  
15.11.2020

Saarlandmuseum – Alte Sammlung  
Schlossplatz, Saarbrücken

...LORENZETTI,  
PERUGINO,  
BOTTICELLI...

Italienische Meister aus dem  
Lindenau – Museum Altenburg

Mit Bundeslicher Unterstützung durch

SAARLAND

LOTTO

Landesbetrieb und Förderung des  
Saarlandmuseums

Die Ausstellung wurde ermöglicht durch finanzielle Unterstützung  
von Fritz Hoff, Hermann, Frankfurt i. M.

kulturbesitz.de

## **PROLOGUE : Le Lindenau-Museum Altenburg**

Le Lindenau-Museum à Altenburg, en Thuringe, est considéré comme un secret d'initiés au sein des musées allemands. Son fondateur et mécène fut le ministre saxon Bernhard August von Lindenau (1779-1854), collectionneur d'art et philanthrope, qui créa un musée privé composé d'une importante collection de peintures italiennes, de céramiques et moulages antiques, de maquettes en liège et d'une bibliothèque spécialisée dans l'art et l'archéologie. Au XXe siècle, ces domaines de spécialités furent élargis pour inclure des tableaux et des arts graphiques plus 'modernes', avec notamment une prédilection pour l'art allemand des années 1920. Les remarquables collections de Conrad Felixmüller et de Gerhard Altenbourg y furent finalement ajoutées. Le 2.1.2020, ce phare culturel (un des plus importants musées d'Allemagne de l'Est) a fermé ses portes pour une rénovation générale – occasion unique pour le Saarlandmuseum, de donner un foyer temporaire dans l'Ouest de la République à la spectaculaire collection italienne. Nous tenons ici à remercier le Lindenau-Museum Altenburg pour sa confiance, sa coopération et sa générosité.

## **La Collection des maîtres italiens de Lindenau**

C'est grâce à sa collection dédiée à la peinture italienne de la fin du Moyen Age et de la Renaissance que le Lindenau-Museum acquit une renommée mondiale. Guido da Siena, Pietro Lorenzetti, Lippo Memmi, Fra Angelico, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Pietro Perugino, Luca Signorelli, Domenico Beccafumi... – nombreux sont les grands noms de la peinture qui s'y trouvent et qui sont notamment connus pour avoir travaillé dans la Chapelle Sixtine. Bernhard August von Lindenau (1779-1854) a acquis ces œuvres auprès de marchands d'art en Italie - souvent par l'intermédiaire de l'agence d'Emil Braun (1809-1856), secrétaire à l'Institut de correspondance archéologique de Rome. L'un des principes capitaux pour Lindenau était d'associer l'éducation au plaisir découlant de l'art, ce qui explique le caractère quelque peu encyclopédique de cette collection de 180 œuvres. Les différentes écoles de peinture italienne de Florence, de Sienne, d'Ombrie, des Marches (entre autres) permettent une étude comparative des styles. Ces tableaux rendent également visible l'évolution formelle de la peinture de la fin du XIIIe au début du XVIe siècle, période symbolisant la rupture entre le Moyen Âge et la Renaissance en Italie. Afin d'attirer et d'initier les jeunes à cet art particulier, Lindenau fonda également une école d'art rattachée au musée, qui existe encore aujourd'hui.

## **I Du Moyen Age à la Renaissance – un bond de géant dans l'art?**

Renaissance - ce mot évoque la splendeur et l'éclat d'une époque particulière, qui incarne la révolution artistique en Italie aux XIVe et XVe siècles. Mais en quoi consiste réellement ce bouleversement, qu'est-ce qui changea réellement au sein de la production artistique? C'est à cette question que la présente exposition s'attache en retraçant l'évolution de la peinture depuis la fin du Moyen Age jusqu'à la Renaissance à l'aide de remarquables exemples de peinture sur bois provenant des grands centres artistiques italiens tels que Florence, Sienne et Pérouse. Le fond d'or lumineux, symbole abstrait de la sphère divine, va se transformer en de

vastes paysages. Les corps gagnent en plasticité et en souplesse. La découverte de la perspective donne de l'espace et de la profondeur à l'architecture. Autrefois plats et statiques les personnages "apprennent à marcher". Le mouvement, l'histoire, l'émotion conquièrent l'image. Outre ces innovations artistiques révolutionnaires, on constate également un changement dans l'image que l'homme a de lui-même : alors que dans les premières œuvres, ce sont surtout les thèmes religieux qui dominent par des représentations humbles de scènes telles celles de la Passion, de la vie de la Vierge Marie ou des Saints ; dans l'esprit de rupture de la Renaissance, c'est à l'homme, représentant de la création divine, mais aussi de la vie mondaine, de peupler les tableaux.

## **II Passion, *compassio* et vie mariale - l'image dévotionnelle**

Les motifs chrétiens jouent un rôle dominant dans l'art médiéval, car les gens étaient profondément imprégnés par la religion. Les communautés d'un grand nombre de monastères et d'églises commandaient des œuvres d'art pour décorer leurs offices avec magnificence. Des riches donateurs privés ont également contribué à exposer des œuvres d'art dans cet espace sacré qui se trouvait être en parallèle un espace de représentation et un lieu public. Avec l'essor de l'ordre franciscain au XIII<sup>e</sup> siècle, le contenu de cet art sacré change. Les représentations de miracles du Christ sont en déclin, la Passion devient le nouveau thème pictural dominant. Les motifs typiques sont alors la Passion de Jésus, la Flagellation, la Crucifixion et le Calvaire, l'Homme de douleur et la Descente de la croix. Dans la conception du *compassio*, la sympathie ou la compassion (au sens étymologique de "souffrir avec"), les fidèles doivent pouvoir s'adonner à la dévotion après avoir été confronté visuellement (donc par le biais de l'art pictural) avec la Passion. A partir du XIV<sup>e</sup> siècle, un nombre croissant d'images mariales vient s'ajouter aux souffrances du Christ. Marie devint, pour ainsi dire, l'exutoire de la culpabilité agonisante, des péchés du monde et des souffrances de Jésus : en effet cette dernière était considérée comme la puissance d'intercession, qui, en tant que Reine du Ciel, intervient auprès de Dieu pour demander la grâce et la rédemption des âmes mortes au purgatoire, des pécheurs, des vieillards et des enfants, des pauvres et des malades.

## **III Des mondes d'images dans l'espace clérical – les retables d'autel**

Les panneaux de l'exposition apparaissent aujourd'hui comme des œuvres individuelles isolées. C'est une impression trompeuse. En effet dans les églises, les tableaux appartenaient à de grandes constructions d'autels, nommées retables. Ces imposants édifices en bois se situaient derrière l'autel et reliaient de nombreux panneaux individuels afin de former un ensemble d'images monumental. Au centre se trouvait souvent le grand tableau principal encadré par de nombreux petits panneaux latéraux. Sous l'image principale se trouvait une prédelle, une bande illustrative comportant des séries d'images de petit format. Les tableaux peints ont été harmonieusement joints par des sculptures dorées dans le but de former une œuvre d'art totale. Ces derniers pouvaient avoir été créés par différents artistes, notamment si le client souhaitait réaliser une œuvre de cette ampleur le plus rapidement possible ou si l'artiste principal décédait après plusieurs années de travail. Les retables d'autel ont été sciés à de

nombreuses reprises au XIXe siècle, car les panneaux individuels étaient plus faciles à vendre sur le marché de l'art. Les collectionneurs ne voulaient pas de maître-autel complet pour leurs collections privées et leur approche de la collection exigeait des représentants de plusieurs styles et époques plutôt que l'œuvre monumentale d'un seul artiste. Vous pouvez observer ci-contre des exemples de retables d'autel encore conservés avec les différents formats de panneaux.

#### **IV Storia – l'art de la narration en images**

Les œuvres anciennes semblent souvent statiques et dénuées d'action pour le spectateur moderne. Les Saints en posture hiératique se voient reconnus grâce à leurs attributs, les Madones sont assises quasiment immobiles sur leur trône... Cependant, la prérogative du discours spirituel était de décrire au public les événements bibliques de manière compréhensible à travers les modèles picturaux présents dans l'espace sacré. C'est dans cette optique que se développa la *storia* picturale, l'art de raconter des histoires en images. Les intrigues de la Bible sont ainsi présentées sous forme d'instantanés. Le mouvement, l'expression du visage et l'émotion créent de la vivacité, de la tension et du drame. Les anges voltigent dans le tableau, les pleureurs s'agrippent à la croix, le sang jaillit des blessures... De plus en plus de personnages peuplent le champ de vision et créent une agitation colorée et vivante. Mais attention : le fait qu'une scène soit chargée d'action ou non est également lié à l'objectif ou à la place que le tableau avait dans un retable plus grand. Les panneaux latéraux décoratifs comportant par exemple des représentations de saints et qui encadraient une grande image principale pleine d'action, semblent souvent, lorsqu'ils sont tirés hors de leur contexte, sobres et inanimés.

#### **V Du fond d'or à l'illusion paysagier**

L'une des innovations marquantes fut le changement lié à la représentation du paysage. Les tableaux de la salle précédente étaient fortement dominés par l'or de l'arrière-plan. Cela symbolisait la sphère céleste : la Madone en tant que Reine du Ciel flottait avec son trône dans un espace abstrait au-delà de l'imagination humaine. Cette splendeur dorée resplendissante et majestueuse est impressionnante, mais elle a toutefois gêné les croyants dans leur tentative de relier les scènes mêmes de la Bible avec leur propre monde, à l'instar de celles qui présentaient Jésus vivant parmi les peuples de la terre. En transposant les actions dans leur environnement réel, les spectateurs pouvaient plus facilement s'identifier aux acteurs secondaires des images, les spectateurs, les pleureurs, ceux qui ont été témoins de l'histoire du sauveur. La couche d'or ne convenait plus à cette fin, il fallait donc reproduire le monde "réel", l'imitation pittoresque de la nature et du paysage. Néanmoins, ce changement s'est fait progressivement. Au ciel doré succéda une terre ferme sur laquelle des gens se tenaient. Puis vinrent des rochers et des arbres ombrageux qui, à la manière des décors stylisés de théâtre, évoquèrent des montagnes et des forêts. L'arrière-plan devint de plus en plus fin : ciel et horizon, chemins et villes, prairies et rivières. Le paysage s'ouvre sur le lointain et devient protagoniste et artisan du récit pictural.

## **VI Perugino et le maître-autel florentin**

Les deux tableaux de cette vitrine sont de la main de Pietro Perugino, un artiste célèbre d'Ombrie qui put également s'installer à Florence et y ouvrir un atelier. A l'origine, ces panneaux faisaient partie du maître-autel, de l'église de la Santissima Annunziata à Florence, mais ils sont maintenant dispersés dans le monde entier (Altenburg, New York, Rome, Florence). En combinant travaux d'archives, études comparatives en histoire de l'art et analyses de restauration, la recherche moderne a permis une reconstruction numérique afin de se faire une idée de cette œuvre complète aujourd'hui perdue. Les résultats montrent que le corps de l'autel était énorme : environ 6,7 m de haut et 5,3 m de large, il était décoré de colonnes ainsi que de corniches comportant de nombreuses moulures. Le tout se voyait couronné d'une imposante croix, qui existe toujours dans ladite église. Les deux panneaux d'Altenburg représentent des Saints, qui y furent insérés pour compléter le retable principal (une descente de la croix). Les niches sciées surplombant les figures, montrent que les panneaux eux-mêmes étaient à l'origine beaucoup plus grands et qu'ils ont été ensuite réduits à une taille moindre afin d'en faciliter la manipulation. A l'origine, le peintre vedette Filippino Lippi avait été chargé de l'autel, mais il est mort subitement au milieu de l'exécution du tableau principal, ce fut donc Perugino qui reprit le projet.

## **VII Plasticité, architecture et perspective**

La représentation du paysage ne fut pas la seule à changer. Grâce à la plastique charnelle, à la perspective et à l'architecture, les images se firent de plus en plus convaincantes jusqu'à devenir de véritables illusions visuelles. L'apparition du volume corporel, le détachement de la surface au volume du corps, le modelage des membres, des visages, le détail des coiffures ou des plis de vêtements donnèrent aux personnages une apparence plus naturelle : ces derniers donnent véritablement l'impression de vivre et de respirer. De plus, la cohérence des proportions et de l'anatomie s'accrut également... Une autre des grandes innovations de la Renaissance fut la découverte de la perspective. En construisant une image au moyen de points de fuite, l'architecture peut être reproduite telle qu'elle corresponde à la réalité sensible. Ainsi, en raison des diverses avancées formelles, le monde représenté et le monde réel se rapprochèrent de plus en plus l'un de l'autre. Cette recherche d'une perfection toujours plus élevée de l'illusion provint probablement, conformément à l'esprit de la Renaissance, d'un intérêt profond pour des littératures antiques alors redécouvertes : on y trouve le récit du concours de peinture entre Zeuxis et Parrhasios, deux artistes renommés de la Grèce antique, qui se sont affrontés pour créer la plus parfaite illusion optique.

## **VIII Du sacré au profane – des nouveaux genres d'images**

Jusqu'à présent, le contenu de l'intégralité des tableaux présentés se trouvait d'ordre chrétien et spirituel. Cependant la Renaissance, en se tournant vers l'Antiquité, allait permettre l'apparition de nouveaux motifs, non religieux, dans le domaine pictural. On pense notamment à Sandro Botticelli qui se fit connaître

grâce à ses représentations mythologiques, parmi lesquelles la fameuse *Naissance de Vénus*, *Le Jugement de Pâris*, ou *La Calomnie d'Apelle*. Il a sa place dans cette collection avec un tout autre type de peinture alors de nouveau en vogue : le portrait, à l'instar de son contemporain Ghirlandaio, professeur de Michel-Ange. A travers cette nouvelle vision du monde qu'apporta la Renaissance, c'est l'homme qui se trouva au centre des préoccupations philosophiques et artistiques. Parce qu'il s'était émancipé en tant qu'individu (qui n'est plus une simple pièce terrestre dans le grand échiquier du monde), il devint digne de représentation. Il faut néanmoins nuancer : le sacré ne disparut pas pour autant (on ne parle pas ici d'une génération superstitieuse qui aurait grandi). Au contraire, les philosophes de cette époque s'efforcèrent de réaliser une synthèse entre la religion chrétienne et les connaissances anciennes, et le marché de l'art continua également à produire avec diligence des sujets religieux. L'homme continue d'y figurer la preuve de la création divine, mais il peut désormais aussi devenir la manifestation de la beauté terrestre.

## **IX Maniérisme – le dénouement**

On appelle 'maniérisme' un style artistique apparu au début du XVI<sup>e</sup> siècle et qui fait la charnière entre la Renaissance et l'époque Baroque. Il se caractérise par la dissolution de la perspective, la distorsion des formes et des proportions excessives. Les corps semblent anormalement étirés et tordus, les scènes prennent ainsi une atmosphère insolite. Cela n'est cependant pas dû à un manque de compétence artistique. En effet, un caractère cyclique domine l'histoire des styles dans la production artistique : à l'apogée de la maîtrise technique succède inévitablement une phase de contre-réaction et de rupture, ce que représente bien le maniérisme : les artistes réagissent par ce biais aux canons de beauté et de perfection ayant couru sous la haute Renaissance (l'art d'un Michel-Ange ou d'un Raphaël) en intégrant délibérément des exagérations dans leurs tableaux, ce qui peut se lire comme une certaine ironie ou un clin d'œil complice. Cela ne doit en aucun cas cacher la recherche de qualité des artistes du maniérisme. L'œuvre de Luca Signorelli, par exemple, contient de nombreuses références à une étude intensive de la sculpture antique. Les maniéristes étaient plutôt à la recherche de nouveaux moments de tension et d'un nouveau langage pictural à l'encontre des canons de l'art traditionnel, comme les avant-gardistes du modernisme plusieurs centaines d'années plus tard.