

Université de Montréal

**Étude de la fonction symbolique du paysage dans les tableaux  
dévotionnels de Giovanni Bellini**

par

Mélanie Staniscia

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en histoire de l'art

mars, 2012

©, Mélanie Staniscia, 2012



Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

**Étude de la fonction symbolique du paysage dans les tableaux  
dévotionnels de Giovanni Bellini**

présenté par

Mélanie Staniscia

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur, Luis de Moura Sobral

directeur de recherche, Todd Porterfield

membre du jury, Denis Ribouillault



**Étude de la fonction symbolique du paysage dans les tableaux  
dévotionnels de Giovanni Bellini**

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mélanie Staniscia

## Sommaire :

Dans les années 1500, la villa qui se présentait comme une alternative à la ville permettait aux hommes de reprendre contact avec la nature. Cette dernière, qui possédait selon les théoriciens, hommes de lettres, architectes et médecins de l'époque des vertus sacrées et curatives contribuait au bonheur de l'être humain. Alors que les villas se multipliaient dans les campagnes vénitiennes l'on vit apparaître dans les années 1500, une tendance à incorporer la villégiature dans les tableaux de paysage. Les peintres comme Giovanni Bellini avaient recours à la nature pour créer la charge sacrée de leurs œuvres et instaurer un sentiment de bien-être chez le spectateur. Le paysage dans lequel gravitaient les figures saintes contenait alors de nombreux symboles renvoyant à l'image de la Vierge Marie et du Christ. *Les Vierges à l'enfant* connurent ainsi une vague de popularité en Italie et en Flandres où le paysage symbolique avait pour effet de stimuler la dévotion des fidèles.

**Mots-clés :** Giovanni Bellini, paysage vénitien, villa, peinture dévotionnelle, *Vierge à l'enfant*.

**Abstract :**

During the 1500's, the villa was as a safe alternative to the city, offering to men the possibility to establish a relationship with nature. The villa was for writers, architects, and doctors a safe haven equipped with curative as well as sacred virtues that contributed to the happiness of mankind. While villas were multiplying in the Venetians countryside, they also began to be integrated in landscape paintings. Giovanni Bellini used nature to create the religious character of his works and to give a sense of well-being to his public. The bucolique landscape in which the religious figures gravited were presented with many symbols of the Virgin Mary and Christ. The images of the *Madonna*, widely collected in Flanders and in Italy, stimulated the devotion of worshippers.

**Keywords :** Giovanni Bellini, Venetian landscape, villa, devotional painting, *Virgin and Child*.

## Table des matières :

<b>Sommaire</b>	i
<b>Abstract</b>	ii
<b>Table des matières</b>	iii
<b>Liste des illustrations</b>	iv-v
<b>Dédicace</b>	vi
<b>Remerciements</b>	vii
<b>Introduction et état de la question</b>	1-4
<b>Chapitre 1. Sacralité et paysage chez Giovanni Bellini :</b>	5-27
1.1. La villa : contexte géographique et culturel	5-11
1.2. Fonction thérapeutique et sacrée du paysage	11-22
1.3. L'exemple de <i>L'Allégorie Sacrée</i> de Bellini	22-27
<b>Chapitre 2. Le rôle symbolique du paysage :</b>	28-60
2.1. L'eau	29-32
2.2. Les montagnes et les rochers	32-36
2.3. L'arbre	36-39
2.4. La lumière :	39-47
2.4.1. L'aspect technique	41-44
2.4.2. La tradition vénitienne	44-47
2.5. <i>Le Livre de la nature</i>	48-60
<b>Chapitre 3. Le paysage dans <i>Les Vierges à l'enfant</i> de Giovanni Bellini et Joachim Patinir :</b>	61-82
3.1. <i>La Vierge de l'humilité</i>	61-68
3.2. Le symbolisme marial	68-72
3.3. Le paysage marial :	72-74
3.3.1. Chez Giovanni Bellini	74-78
3.3.2. Chez Joachim Patinir	78-82
<b>Conclusion</b>	83-86
<b>Bibliographie</b>	87
<b>Illustrations</b>	95



## Liste des illustrations :

Figure 1. Vittore Carpaccio, *Le Lion de Saint Marc*, 1516, toile, 130 x 368 cm, Palais des Doges, Venise.

Figure 2. Giovanni Bellini, *L'Allégorie Sacrée*, 1490-1500, huile sur bois, 73 x 119 cm, Offices, Florence.

Figure 3. Giovanni Bellini, *Le festin des dieux*, 1514, toile, 170 x 188 cm, National Gallery of Art, Washington.

Figure 4. Vittore Carpaccio, *Méditation sur la Passion*, 1510, huile et détrempe sur bois, 70.5 x 86.7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 5. Vittore Carpaccio, *La chasse au canard sur la lagune*, 1500, bois, 75.4 x 63.8 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Figure 6. Andrea Mantegna, *L'Agonie au jardin des Oliviers*, 1455, tempera sur bois, 63 x 80 cm, National Gallery, Londres.

Figure 7. Andrea Mantegna, *La Madone des carrières ou Madonna delle cave*, 1490, détrempe, 32 x 29.6 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

Figure 8. Giovanni Bellini, *L'Agonie au jardin des Oliviers*, 1465-70, huile sur panneau de bois, 81 x 127 cm, National Gallery, Londres.

Figure 9. Giovanni Bellini, *Vierge à l'enfant entourée de saints ou Pala de San Giobbe*, 1480, bois, 469 x 261 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

Figure 10. Giovanni Bellini, *La Vierge à l'enfant avec un ange musicien et saint Pierre, sainte Catherine, sainte Lucie et saint Jérôme*, 1505, peinture sur bois transposée sur toile, 402 x 273 cm, Église de San Zaccaria, Venise.

Figure 11. Giovanni Bellini, *Madonna degli Alberetti*, 1487, panneau, 74 x 58 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

Figure 12. Jacopo Bellini, *La Vierge à l'enfant avec Leonello d'Este*, 1440, bois, 60 x 40 cm, Louvre, Paris.

Figure 13. Giovanni Bellini, *saint François en extase ou Les Stigmates de saint François*, 1480-85, panneau, 124.46 x 141.92 cm, Frick collection, New York.

Figure 14. Albrecht Altdorfer, *saint François*, 1507, huile sur toile, 23.5 x 20.5 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

Figure 15. Vittore, Carpaccio, *Le songe de sainte Ursule*, 1495, canevas, 274 x 267 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

Figure 16. Joachim Patinir, *Paysage avec le repos durant la fuite en Égypte*, 1515, huile sur toile, 65.6 x 81.1 cm, Staatliche Museen, Berlin.

Figure 17. Giovanni Bellini, *Donà dalle Rose*, 1500, panneau, 63 x 87 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

Figure 18. Giovanni Bellini, *La Madone au pré*, 1500, bois, 67.3 x 86.4 cm, National Gallery, Londres.

Figure 19. Joachim Patinir, *Le repos durant la fuite en Égypte*, 1518-20, huile sur toile, 121 x 177 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Figure 20. Giovanni Bellini, *Couronnement de la Vierge avec saint Paul, saint Pierre, saint Jérôme et saint François*, 1473-76, bois, 262 x 240 cm, Museo Civico, Pesaro.

Figure 21. Giovanni Bellini, *La Vierge à l'enfant*, 1480, bois, 88.9 x 71.1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 22. Giovanni Bellini, *Madone de Davis*, 1460, panneau, 72.4 x 46.4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 23. Jacopo Bellini, *La Vierge à l'enfant*, 1465, huile sur bois, 69.69 x 46.99 cm, Musée d'art de Los Angeles, Los Angeles.

Figure 24. Giovanni Bellini, *Madonna Greca*, 1465-70, panneau, 84 x 62 cm, Pinacoteca di Brera, Milan.

*À mes parents*

**Remerciements :**

Je tiens à dire ma gratitude à tous ceux qui m'ont apporté une aide précieuse pour mener ce projet à bien. Tout d'abord, mon directeur de recherche Monsieur Todd Porterfield pour ses conseils, son appui ainsi que pour l'enthousiasme témoigné envers notre sujet. Mes remerciements vont ensuite à Monsieur Denis Ribouillault pour ses nombreuses suggestions qui ont su éclairer la rédaction de ce mémoire, ses corrections minutieuses et son écoute. Enfin, je désire remercier mes parents qui ont su m'encourager et m'épauler tout au long de ces années.

## Introduction et état de la question :

Rien n'était plus éloigné du goût du XVI<sup>e</sup> siècle qu'un paysage purement naturel, que n'avait pas construit et fabriqué l'industriel humain : un espace libre, ouvert, inculte, un " pays " que n'aurait pas marqué en profondeur la présence de l'homme, de ses multiples savoir-faire, de son ingéniosité, de ses artifices. Appendice de la ville, la campagne devait être domestiquée, colonisée, annexée à la vie urbaine [...]. Rien n'était plus éloigné de la culture du XVI<sup>e</sup> siècle que l'idée d'un paradis terrestre inhabité, sauvage, intact, en friche, non remodelé [...] et embelli. (Piero Camporesi 1995 : 143).

Durant les années 1500-1600, les hommes semblaient avoir une préférence pour les paysages transformés par « l'industrie humaine » plutôt que pour la nature à l'état sauvage. Les traités du 16<sup>e</sup> siècle d'Antonio Filarète, de Leon Battista Alberti, d'Alberto Lollio, de Bartolomeo Taegio et d'Agostino Gallo font mention des effets bénéfiques de la nature sur la santé de l'homme et de l'intervention de l'être humain dans le paysage pour créer un espace ouvert et ordonné. Le paysage autour des villas était l'exemple même d'une nature retravaillée où l'équilibre entre paysage et artifice était considéré idéal. En s'appuyant sur les œuvres d'Horace et de Virgile, les théoriciens des années 1500 voulurent démontrer que le paysage idyllique de la villa était lié au *locus amoenus* de la littérature antique, lieu de prédilection des bergers dans lequel la flore et la faune étaient abondantes et variées. Or, même le paysage paradisiaque n'échappait pas au contrôle de l'homme du 16<sup>e</sup> siècle pour qui la terre devait être domestiquée.

Les tableaux de paysage du peintre vénitien Giovanni Bellini témoigneraient également, pour de nombreux auteurs, de l'intérêt des hommes des années 1500 pour la nature et la villa. À cet égard, Richard Turner (1966) et Rona Goffen (1989) ont abordé la théorie du paysage bellinien avec la « mood », ou « atmosphère », au moyen de laquelle le peintre créait la charge religieuse de ses œuvres. Pour ces derniers, la « mood

» était indispensable dans les peintures dévotionnelles de Giovanni Bellini puisqu'elle contribuait à exprimer l'union de l'homme et de la nature. Pourtant, Turner et Goffen n'abordent pas dans leurs analyses respectives la question du paysage topographique chez Giovanni Bellini. Par contre, certains historiens de l'art, comme Felton Gibbons (1977), l'ont fait et ont pu démontrer que la nature bellinienne était bel et bien inspirée par les environs de Venise, mais que le peintre ne cherchait sans doute pas à créer un portrait exact du paysage observé. Cependant, Felton Gibbons ne fait aucune mention de l'importance de la villa dans la société vénitienne des années 1500-1600 et de son impact sur les tableaux de paysage. Hervé Brunon (1996-7), quant à lui, a démontré, que le contact avec la nature était essentiel pour les hommes de ces époques puisque la villa possédait des fonctions thérapeutiques, sacrées et récréatives qui contribuaient à leur bonheur. D'autres auteurs ont voulu montrer l'influence des peintres flamands sur les tableaux de paysage vénitiens comme ceux de Giovanni Bellini. Reindert Falkenburg (1988) explique comment, dans les tableaux religieux de Joachim Patinir, le paysage était rattaché à une fonction symbolique liée à la Vierge Marie et au Christ. Cependant, Falkenburg ne traite pas du paysage bellinien ou de la charge symbolique qui, dans les tableaux de Bellini, avait une signification sacrée. Pour Edgar Wind (1950) le symbole, qui représente un concept ou une idée, ferait partie intégrante de l'œuvre de Giovanni Bellini et aiderait à donner un sens à certains éléments du paysage qui conservent, encore aujourd'hui, une part de mystère. Nous croyons qu'il serait fort intéressant, à ce stade, de voir comment le symbolisme se présente chez Giovanni Bellini et à quels textes le peintre avait pu se référer pour composer le caractère symbolique de ses paysages.

Dans ce mémoire, nous proposons une nouvelle lecture du paysage bellinien en abordant une série de points importants. Dans le premier chapitre, nous nous questionnerons sur la sacralité du paysage dans les tableaux dévotionnels de Giovanni Bellini. Pour retracer la place de la nature dans le quotidien des hommes, nous examinerons d'abord l'importance accordée à la villa dans la société vénitienne du 15<sup>e</sup> siècle ainsi que les contextes géographiques et culturels dans lesquels cette dernière s'inscrivait à l'époque. Nous verrons également pourquoi les théoriciens de la Renaissance pensaient que la villa possédait des fonctions thérapeutiques et sacrées qui avaient des effets bénéfiques sur l'être humain et son âme. Nous nous intéresserons ensuite, dans le second chapitre, à la fonction symbolique du paysage et chercherons à comprendre pourquoi Giovanni Bellini désirait investir les éléments de la nature (eaux, montagnes, rochers et arbres) au moyen d'une charge religieuse. En particulier, nous montrerons comment la lumière venait enrichir la fonction symbolique chez Giovanni Bellini et de quelle manière cet élément contribuait à la manifestation de la présence divine. Enfin, nous nous efforcerons de démontrer de quelle manière les éléments du paysage bellinien se rapportaient à la métaphore chrétienne du *Livre de la nature* et pourquoi ses œuvres pouvaient aller de pair avec la conception franciscaine de la nature. Dans le dernier chapitre, nous nous attarderons sur la question de l'iconographie de *La Vierge à l'enfant* dans les tableaux de Giovanni Bellini et de Joachim Patinir. Nous nous efforcerons de montrer comment la thématique de *La Vierge de l'humilité* stimulait l'intérêt du regardeur pour le paysage. Par la suite, nous nous concentrerons sur le symbolisme marial dans les tableaux de Giovanni Bellini et tenterons de voir à travers quels éléments ce dernier s'exprimait. Nous aborderons ensuite, la question du paysage marial dans l'iconographie de *La Vierge à l'enfant* chez Giovanni Bellini et Joachim

Patinir afin de comprendre pourquoi les tableaux religieux peints en Flandres et en Italie, dans les années 1500, participaient d'un intérêt commun pour la vision de la nature, comme reflet de la création divine.



## Chapitre 1

### Sacralité et paysage chez Giovanni Bellini :

Dans ce chapitre, nous proposons d'analyser ce qu'est le paysage bellinien à l'aide du phénomène de la villégiature. Tout d'abord, nous verrons comment, dans les années 1500, la villa contribuait au bien-être physique et moral des hommes et pourquoi les penseurs de l'époque comme Alberto Lollio, Bartolomeo Taegio et Agostino Gallo en sont venus à lui attribuer des fonctions sacrées. Du même coup, nous démontrerons qu'il existait bel et bien un lien entre la villa et les tableaux dévotionnels de Giovanni Bellini dans lesquels le paysage avait aussi un effet sur la santé du corps et de l'esprit. Pour guider notre réflexion, nous prendrons l'exemple de *L'Allégorie Sacrée* de Giovanni Bellini une des œuvres qui témoigne de l'intérêt du peintre pour la villa.

#### 1.1. La villa : contexte géographique et culturel

Afin de mieux évaluer la signification du paysage dans les tableaux dévotionnels de Giovanni Bellini, nous proposons d'observer les contextes socio-historiques dans lesquels ces œuvres d'art s'inscrivaient. Pour ce faire, nous nous questionnerons sur le rôle et les fonctions attribués à la villa dans la société vénitienne des années 1500 et chercherons à voir de quelle manière cette dernière s'insérait dans l'œuvre de Giovanni Bellini. Mais d'abord, commençons par examiner ce qui aurait motivé les Vénitiens à développer un intérêt pour la *Terra-Ferma* et l'agriculture au 15<sup>e</sup> siècle.

Pour de nombreux historiens, la relation entre Venise et la *Terra-Ferma* fut déterminante pour la République durant les années 1500. La *Terra-Ferma*, qui devait sa prospérité à son contrôle des routes commerciales situées entre la plaine du Pô et les

Alpes, tomba rapidement dans la mire des Vénitiens. Pour s'accaparer cette dernière, Venise procéda stratégiquement en signant des traités de paix avec des villes voisines comme Trévise, Padoue et Ferrare et en s'emparant des cités ennemies qui lui résistaient. Malgré cela, la Sérénissime allait subir les contrecoups de ces guerres territoriales lorsqu'en 1508 les différentes puissances européennes se liguèrent contre elle en se joignant à la Ligue de Cambrai (1508-1516). Formée par le pape Jules II, le roi Louis XII de France et Maximilien de Habsbourg cette alliance, qui avait pour but d'entreprendre une croisade contre les Turcs, donnait le prétexte rêvé au pape pour stopper les prétentions hégémoniques de Venise en Italie. En plus de subir une sévère défaite, les Vénitiens durent renoncer, et ce définitivement, à leurs ambitions d'extension territoriale en Italie. Malgré tous ces revers de fortune, les Vénitiens conservèrent leur fierté et furent motivés à l'idée d'immortaliser leur puissance sur terre comme sur mer. *Le Lion de Saint Marc* (1516, Venise – Figure 1) de Vittore Carpaccio peint à la demande du Magistrat des Camerlingues au Rialto, est une œuvre intéressante à cet égard : elle commémorerait l'épisode où la République de Saint Marc faillit tomber entre les mains de la Ligue de Cambrai. Au premier plan, le tableau présente un lion ailé dont le corps, à moitié entre le rivage et les eaux de la lagune, symboliserait l'autorité des Vénitiens sur le continent et sur les océans. Le livre, portant l'inscription « PAX / TIBI / MAR / CE / E / VAN GELI / STA / MEUS » signifiant « Paix à toi, Marc, mon Évangéliste. » (Notre traduction), serait capital ici puisqu'il rendrait grâce à saint Marc considéré comme le saint patron des Vénitiens. Derrière le lion, deux gros cargos naviguant sur les eaux turquoise de la lagune en référence au trafic maritime et différents édifices évoquent le paysage vénitien; le bassin de Saint Marc, le Palais des Doges, la

Basilique de Saint Marc, les colonnes de Todaro et de Saint Marc, le clocher, l'horloge et la Piazzetta.

Au moment même où les Vénitiens se tournèrent vers la conquête du continent, se développa un intérêt pour l'agriculture lié, d'un point de vue idéologique, au désir de retourner vers ce mode de vie plus sain offert par la villa. Contrairement à la ville, considérée comme un lieu de perdition, la villa offrait à l'homme la possibilité de recouvrer sa liberté d'origine. Inspirés par les œuvres de Juvénal (Aquinum 60-130) et d'Horace (Venusia 65-8 av. J-C), les auteurs du 16<sup>e</sup> siècle comme Alberto Lollio, Agostino Gallo (1499-1570) ou Bartolomeo Taegio (1520-1573) font mention des bienfaits associés à la campagne et des effets dévastateurs de la ville sur les humeurs du citadin. Dans la troisième *Satyre* de Juvénal (2004 : 164-193), la dualité entre ville et villa s'exprime à travers le personnage d'Umbricius qui dresse les raisons le poussant à quitter la tumultueuse Rome pour venir s'installer à Cumes, une destination prisée par l'élite romaine pour son atmosphère paisible. Selon ce dernier, l'homme s'exposerait à de graves dangers en choisissant d'élire domicile dans une ville aussi corrompue que Rome puisqu'en plus des vols, escroqueries et agressions de toutes sortes ce dernier était plus propice à faire de l'insomnie en raison du trafic continu, à développer des maux d'estomac entraînés par la consommation de nourriture indigeste et à souffrir d'infections respiratoires causées par les trop nombreuses cuisines à ciel ouvert. Une maison à Sora, Fabrateria ou Frusino, avec un petit jardin pour y faire pousser des légumes frais et un puits pour y extraire de l'eau fraîche, serait alors plus adaptée aux besoins de l'homme. Le débat est repris chez Horace, dans la dixième *Épître à Fuscus Aristius* (1967 : 225-6), où ce dernier tente de convaincre son compagnon, Fuscus

Aristius, à l'idée que toutes les conditions nécessaires au bonheur de l'homme se trouveraient réunies à la campagne : les hivers sont plus « tièdes », l'eau, qui n'a pas séjourné dans des conduits de plomb, y est pure, et l'air, parfumé par les fleurs sauvages, n'est point contaminé par les émanations de la ville. Pour Horace, le triomphe de la nature sur la ville s'effectuerait à travers le besoin qu'aurait l'être humain de se rapprocher de cette dernière en transformant son décor urbain :

N'arrive-t-il pas aux gens de la ville de planter des arbres entre les colonnes aux couleurs variées? Et ne vante-t-on pas une maison quand, des fenêtres, on a, au loin, une belle vue de la campagne? Chassez la nature, même violemment, elle reviendra toujours, elle sera la plus forte, et sans bruit, aura raison de tous les mépris et de tous les dédains. (Horace 1967 : 225).

De même, une personne qui opterait pour une existence simple à la campagne serait, selon Horace, beaucoup plus heureuse et équilibrée que celle qui chercherait constamment à s'enrichir et qui n'obtiendrait en retour que maladies et tourments :

Que cherchent les hommes? De l'argent, une femme riche [...] Quand on a le nécessaire, on ne devrait rien désirer de plus. Ce n'est pas une maison, une propriété, un tas d'or et de bronze, qui guériront ton corps de la maladie et de la fièvre, ton âme du tourment. Si l'on veut jouir des biens que l'on a amassés, il faut commencer par se bien porter [...]. (Horace 1967 : 215).

L'apologie de la nature, proposée par Juvénal, Horace et Bartolomeo Taegio, pourrait sans doute être à l'origine du projet de construction d'une « ville bienheureuse », fonctionnelle et aérée dans laquelle l'eau et la végétation seraient toujours pures, dont nous parlent Filarète et Alberti. La transformation d'une ville ou d'une maison de campagne en « cité honorable » s'accompagnait alors pour les médecins, architectes, ingénieurs et hommes de lettres des années 1500 d'un bon plan d'assainissement urbain. Pour ces derniers, l'environnement sain favorisait les descendance multiples, éliminait

les défauts génétiques et régularisait les humeurs. Dans son traité de l'architecture, Antonio Filarete (Florence 1400–Rome ? 1469) dresse le portrait d'une « ville idéale » dans laquelle il existerait un juste milieu entre la nature et la présence humaine. Filarete (1965 : 22-23) donne alors l'exemple d'une ville nommée Sforzinda entourée de la vallée Inda, de la rivière Sforzindo et de montagnes où les vents préserveraient la santé des hommes et contribueraient à faire de ce site un lieu salubre. Dans ce paysage bucolique, l'eau cristalline regorgerait de poissons, les champs de blé seraient fertiles, les arbres (lauriers, oliviers, chênes et pommiers) y pousseraient en abondance, les chasses seraient fructueuses et l'air y serait pur. Pour ne pas porter atteinte à cette nature, Filarete (1965 : 25 et 75) recommande de limiter la coupe des arbres et de mettre en place des installations sanitaires comme des fontaines et des réservoirs publics qui feront en sorte de préserver la propreté et l'équilibre naturel des lieux. En suivant ce plan, Filarete pense qu'il serait possible de protéger les richesses naturelles de Sforzinda tout en réaménageant le paysage afin de mieux servir l'être humain. De son côté, Leon Battista Alberti (Gênes 1404–Rome 1472) était aussi d'avis que les villes surpeuplées, dans lesquelles les conditions hygiéniques étaient exécrables, gagneraient à prendre exemple sur la villa. Dans *L'art d'édifier* (2004 : 434-37), rédigé en 1450 et publié en 1485, Alberti traite de l'aménagement de la maison de campagne et recommande aux propriétaires d'ornez le pavement de leurs portiques au moyen de mosaïques, de labyrinthes circulaires ou carrés, de sculptures, de tableaux relatant les exploits d'hommes illustres, de scènes de guerres et de représentations de diverses activités sportives pratiquées à la villa. Les jardins, eux, devaient être décorés à l'aide d'amphores, de fontaines, d'arbres (lauriers, cèdres, citronniers) disposés de manière à

laisser circuler l'air, de lierres, de genévriers, de rosiers et de plantes médicinales qui offriraient aux promeneurs une expérience inoubliable.

Les remaniements proposés par ces deux théoriciens pour améliorer les conditions de vie des citadins pourraient avoir entraîné l'apparition, dans les années 1500, de « jardins urbains » qui permettaient d'inscrire la villa au cœur même du paysage. À ce sujet, Taegio et Lollo étaient d'avis que ces jardins, qui offraient aux citadins la possibilité de jouir d'un environnement plus sain, possédaient des bienfaits similaires à ceux dispensés par la villa puisqu'ils encourageaient l'homme à entretenir un contact direct avec la nature. À cette époque, le paysage et le jardin allaient donc de pair avec les notions d'*altera natura* et de *terza natura*. En s'appuyant sur le *De Natura deorum* de Cicéron, Hervé Brunon (1996-7 : 69) explique que le réaménagement du territoire était lié chez ce dernier à l'*altera natura* où l'intervention humaine sur la terre contribuait à la création d'une « deuxième nature » inscrite au sein même d'un paysage déjà existant. Pour la *terza natura*, Hervé Brunon (1996-7 : 70) s'en remet à la lettre de l'humaniste italien Jacopo Bonfadio (1508-1550), rédigée en 1541, où ce dernier associe cette notion à sa description du Lac de Garde qui, avec ses collines fertiles, ses arbres fruitiers, ses sources d'eau et ses verts pâturages, prédisposerait le spectateur à la relaxation :

Et tournant le regard depuis les rives vers les plages et les collines, qui là-haut se montrent toutes fertiles, joyeuses et bienheureuses, il semble qu'on puisse seulement dire : c'est ici que réside la sœur du silence, la félicité. Les fruits y sont plus savoureux qu'ailleurs, et tout ce qui naît de la terre meilleur. Pour les jardins, qui sont ici ceux des Hespérides, et ceux d'Alcinoos, et d'Adonis, l'ingéniosité des paysans a tant fait que la nature incorporée à l'art est devenue artificielle, et de même nature que l'art [connaturale de l'arte], et que des deux réunis est issue une troisième nature, à laquelle je ne saurais donner de nom.

Mais des jardins, des orangers, citronniers, cédratiers, des bois d'oliviers, de lauriers et de myrte, des verts pâturages, des vallées agréables et des collines couvertes [de plantations], des rives, des sources, n'attendez pas que je vous dise autre chose, c'est une œuvre infinie. (Bonfadio, cité par Brunon 1996-7 : 70).

Piero Camporesi (Forli 1926-1997 Bologne), pour sa part, fait intervenir l'humaniste Cipriano Piccolpasso (1524-1579) pour donner l'exemple d'un « paysage réinventé » dans lequel se trouverait un juste milieu entre nature et artifices :

Il est en ce val tant de fruits, tant d'oliviers, de vignes, de jardins, de si fastueuses et superbes demeures et tant d'agréables palais, de bois, d'oiseaux et de plantes, de bosquets de lauriers, d'orangers, de jasmins, abritant toutes sortes de fontaines : les unes jaillies de rochers rustiques, les autres de la bouche de créatures variées, filtrant entre les dents des bêtes sauvages, ou vomies par des monstres divers, ruisselant des dalles du sol, de la bouche des dauphins, des oreilles des faunes, de coquillages variés, et de flancs gracieux de Vénus, soulevées parfois en brume légère par de folâtres amours ou jaillies du trident de Neptune, des naseaux de la bouche de ses chevaux, de tant de façons et sous tant de formes, que l'on peut avec raison voir en ce lieu le Paradis terrestre, où l'air, la terre et les eaux sont une fête. (Piccolpasso, cité par Camporesi 1995 : 144).

Le rapport à la nature, dans les années 1500, dépendait donc en grande partie du savoir-faire de l'être humain. L'intervention de ce dernier au sein même du paysage lui permettait de créer une seconde ou une « troisième nature » qui répondait davantage à ses aspirations. Cette dernière, qui à l'époque faisait partie d'un projet thérapeutique, apportait aux hommes une satisfaction visuelle, intellectuelle et olfactive. À ce titre, les villas et autres aménagements paysagers semblaient favoriser l'union de ces derniers avec leur environnement immédiat.

## 1.2. Fonction thérapeutique et sacrée du paysage :

La retraite à la campagne, qui avait pour but d'apaiser le corps et l'âme, offrait également aux hommes un refuge sain. Attendu que le manque d'hygiène et

l'insalubrité des installations urbaines avaient causé la corruption de l'eau et de l'air, la recherche d'un environnement « pur » devint essentielle pour les hommes des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Comme la qualité de l'air, la santé des êtres vivants et la préservation des denrées dépendaient en grande partie des vents, l'étude des phénomènes atmosphériques devint pratique courante. Les hommes de science effectuaient alors une distinction entre le « bon air » qui éloignait les malaises, purifiait le sang et les esprits et aidait à la digestion et « l'air malsain », conservé dans les zones méridionales, qui empoisonnait l'esprit, rendait mélancolique, occasionnait la fièvre et la goutte. Les médecins de l'époque conseillaient d'éviter de séjourner trop longtemps dans les villes dont le climat chaud et humide était propice à la propagation de toutes sortes d'infections comme la peste noire. Mais les villes n'étaient pas les seuls lieux qu'il valait mieux s'abstenir de fréquenter. Les vallées, situées au milieu des montagnes, causaient un sentiment de fatigue généralisée, des étourdissements et de graves maux de têtes provoqués par la mauvaise circulation de l'air. À ce titre, le lac Trasimène était un des endroits où « l'air malsain » provoquait, selon Cipriano Piccolpasso, le vieillissement prématuré, les malformations congénitales, l'anxiété et la somnolence. Pour prévenir la contagion, l'être humain devait fuir la ville pour la campagne qui mettait à sa disposition une variété de plantes médicinales pouvant apaiser ses malaises « [...] green and living plants comfort not only the sight; with the fragrances that they exhale they greatly help the vital spirits of a man; something that the green cloth of city dwellers cannot do. » (Taegio 2011 : 227). Pour le médecin-ingénieur Leonardo Fioravanti, la campagne napolitaine était considérée comme un véritable « paradis terrestre » dans lequel les éléments de la nature avaient pour effet d'activer la guérison. Le malade disposait alors de sources d'eau ferrugineuses pour guérir ses catarrhes, de racines de saint François



pour estomper les fièvres, d'eaux thermales pour soulager les maux d'estomac, enrayer la stérilité féminine et redonner de la vigueur aux membres affaiblis. Dans l'esprit des hommes des années 1500 et 1600, la nature jouait alors un rôle primordial dans la santé du corps puisqu'elle était investie de propriétés pharmacologiques.

À la fin du 15<sup>e</sup> siècle, alors même que Giovanni Bellini peignait dans la *bottega* paternelle, les théoriciens, médecins et penseurs de l'époque s'efforçaient de démontrer que le paysage pouvait avoir des vertus curatives qui s'adressaient aussi bien au corps qu'à l'esprit. Le contact avec la nature pouvait guérir la mélancolie dont souffraient les hommes de lettres, régulariser les humeurs, calmer les angoisses, rassurer les insomniaques, contribuer à la tranquillité d'esprit et même offrir une protection contre les infections sévères comme la peste noire qui sévissait alors à travers tout l'Europe. Les nobles avaient d'ailleurs coutume de fuir la ville pour venir s'installer à la campagne dès qu'une nouvelle épidémie de peste était déclarée. En plus de la nature, les hommes des années 1500 cherchaient également protection et réconfort dans les images de dévotion par lesquelles ils espéraient une intervention divine. C'est le cas de *L'Allégorie Sacrée* (1490-1500, Florence - Figure 2) de Giovanni Bellini qui, selon Susan Delaney et Rona Goffen, aurait un lien direct avec l'épidémie de peste noire qui attaqua Venise en 1485. Susan Delaney (1977 : 335) est convaincue que, durant cette période, les Vénitiens pensaient trouver leur salut grâce à leur croyance en l'Église ainsi qu'aux saints Sébastien et Job qui avaient le pouvoir d'intervenir auprès des personnes atteintes de la peste. Rona Goffen (1989 : 114) pense plutôt que les saints Job et Sébastien indiquent que *L'Allégorie Sacrée* fut exécutée pour un mécène désirant recevoir une

protection contre cette terrible infection ou en guise de remerciement pour y avoir échappé.

En plus d'offrir un certain nombre de divertissements sains comme : l'agriculture, la chasse, la pêche, l'oïsellerie, la lecture, l'écriture, la rêverie et la contemplation du paysage, la villa participait activement au bien-être de l'existence à la campagne. Bartolomeo Taegio fait mention dans son traité des quelques activités auxquelles il aimait se livrer lorsqu'il se trouvait à la villa et du contentement éprouvé au contact de la nature :

[...] I tell you that *in villa* I enjoy principally the honorable leisure of that literature that agrees with my nature. I devote my time now to farming, now to the hunt, sometimes birding, sometimes fishing, and a little bit of time to the other honorable pleasures of the villa, and I am content with little more than that alone [...]. I live a very tranquil and reposed life, without doing anyone any harm, and without seeing any of the harmful customs of city dwellers. (Taegio 2011 : 83).

Marsile Ficin (Toscane 1433–Florence 1499) suggère aux personnes atteintes d'un excès de bile noire d'observer les eaux pures, les couleurs vertes et rouges, de respirer des plantes aromatiques, de s'exposer au soleil et d'effectuer des promenades dans les bois, les jardins ou le long des fleuves « Nous louons le frequent regard d'une eau claire et nette, la couleur verte, et rouge, l'usage des jardins, et des forests, le pourmener jouxte le rivage de fleuves et a travers les prez plaisans et délicieux. Nous approuvons aussi grandement d'aller à cheval, se faire porter en coche, ou en batteau tout doucement sans violence [...]. » (Ficin 2000 : 48). Bien que nous possédions très peu de renseignements à ce sujet nous savons que Giovanni Bellini avait lui aussi une villa, dont nous ignorons malheureusement l'emplacement véritable, où il se rendait parfois pour se ressourcer et reprendre contact avec la nature. Le cardinal et humaniste italien Pietro Bembo (1470-

1547), qui faisait partie des connaissances de Giovanni Bellini, avait également coutume de se retirer dans sa maison de campagne pour s'éloigner de Rome. En ces lieux, ce dernier occupait son temps à la lecture, à l'écriture, à l'équitation, aux promenades fluviales et champêtres et à la cueillette d'aliments comme en témoigne la lettre qu'il fit parvenir à Agostino Foglietta en 1525 :

Je suis venu ici, en ma villa – [...] – qui m'a fort bien joyeusement accueilli; je trouve ici autant de repos qu'à Rome de tracas et d'ennuis. Je n'entends point de nouvelles déplaisantes et ennuyeuses, je ne songe point à mes affaires, ne parle point avec des procureurs, ne visite point d'auditeurs du Saint-Siège, n'entends point de bruits [...]. Je lis, j'écris autant que je le veux, je vais à cheval, je marche et me promène fort souvent en un petit bois que j'ai au bout du verger. [...] je cueille parfois de mes propres mains les mets du premier service du souper [...]. J'oublie de dire que le jardin, la maison et toutes choses, [...], sont couverts de roses. Et j'ajouterai encore que je m'en vais l'après-midi sur un petit bateau, d'abord le long d'une jolie rivière qui coule devant ma maison, puis sur la Brenta dans laquelle, [...], cette rivière vient se jeter, fleuve fort beau et allègre, qui baigne lui aussi mes terres; et ce m'est un grand moment de plaisir, quand l'eau m'est agréable plus encore que la terre. (Bembo, cité par Camporesi 1995 : 176).

Chez Leon Battista Alberti (2004 : 435-36), nous retrouvons une mention des bienfaits que procuraient l'observation de fontaines et de cascades dans les décors peints des villas sur les personnes indisposées par l'insomnie et les fièvres :

Notre âme se réjouit grandement lorsque nous voyons représentés en peinture les beautés des paysages ou des ports, des scènes de pêche, de chasse ou de baignade, des jeux agrestes, des fleurs et des feuillages. [...] Contempler des peinture de sources et de ruisseaux fait beaucoup de bien aux fiévreux. Tu peux faire l'expérience suivante : les nuits où le sommeil te fuit, efforce-toi, au fond de ton lit, de te remémorer les eaux limpides des sources, des rivières ou des lacs que tu auras déjà vus; aussitôt tes veilles arides seront baignées de fraîcheur, et le sommeil s'insinuera peu à peu en toi jusqu'à ce que tu t'endormes tout doucement. (Alberti 2004 : 435-36).

En plus de toutes ces activités, les propriétaires de villa désireux de retrouver la paix intérieure devaient s'assurer de veiller à l'exploitation des terres agricoles. À l'époque, cette noble activité était considérée par Alberto Lollio, Agostino Gallo et Bartolomeo Taegio comme une condition nécessaire à la vie à la campagne « [...] agriculture, besides being very useful, is even delightful in practice, most pleasing to God, esteemed by kings, and, what's more, it is easily learned and acquired by him who wants it. » (Taegio 2011 : 143). En s'appuyant sur l'exemple des penseurs de l'Antiquité, pour qui la retraite à la villa passait avant les conquêtes et autres prouesses militaires, les théoriciens mentionnés ci-haut font coïncider les origines de l'agriculture au siècle d'or où la terre était alors autosuffisante et où l'homme vivait une existence paisible. Bartolomeo Taegio se base ainsi sur *Les Épodes* d'Horace, *Les Bucoliques* (42–39 av J-C) de Virgile ainsi que sur *Les Métamorphoses* d'Ovide (L'an 1<sup>er</sup> avant J-C) dans lesquelles il est question du *locus amoenus*, pour démontrer que la villa avait de nobles origines. Taegio emprunte à Horace l'idée d'une terre autosuffisante qui assurait le bonheur de l'homme :

Heureux celui qui, loin des affaires, comme les générations d'autrefois, travaille avec ses bœufs les champs paternels, sans souci de l'usure; [...] Quand les boutures de la vigne sont vigoureuses, il les marie aux hauts peupliers; il regarde [...] les troupeaux errants [...], il [greffe des branches], [...] il est heureux de cueillir les poires sur l'arbre qu'il a greffé [...]. Sa joie est de se coucher sur une yeuse antique ou un gazon touffu. Et, pendant ce temps, l'eau coule entre les rives élevées; les oiseaux, dans les bois, font entendre leurs chants plaintifs, et le bruit des sources aux eaux tombantes porte à la douceur du sommeil. (Horace 1967 : 130).

Le paysage idéal dont parle Horace est donc celui dans lequel la nature florissante fait office de paradis terrestre. Taegio s'appuie ensuite sur la première *Bucolique* de Virgile (1967 : 38-41) pour poursuivre son apologie de la nature. Basé sur l'expropriation

massive des terres agricoles, le récit relate de manière détournée le voyage de Virgile à Rome, dans les années 40, afin de récupérer la propriété qui lui avait alors été confisquée. Pendant que Tityre jouit d'une existence paisible et oisive dans son domaine agricole Mélibée, qui incarnerait Virgile, est contraint de se rendre en ville, à Rome plus précisément, pour obtenir son affranchissement. Une fois sur les lieux, Mélibée regrette déjà le paysage champêtre aux alentours de sa propriété, avec ses montagnes escarpées, ses pâturages, ses terres agricoles, ses marécages et ses sources d'eau, qui lui procurait tant de joie et qu'il craint de ne plus jamais revoir « [...] Est-ce que jamais, beaucoup plus tard, je reverrai le pays de mes pères et le faîte de ma pauvre chaumière chargé de gazon ? » (Virgile 1967 : 41). À ce moment, Mélibée prend alors conscience que la véritable liberté résiderait non pas à la ville, mais plutôt au sein même de la nature. Enfin, Taegio se base également sur la première *Métamorphose* d'Ovide (1992 : 45-47) dans laquelle il ait fait question de la naissance des âges d'or, de fer et de bronze et de leurs répercussions sur la nature. Selon Ovide, le premier âge se distinguerait des siècles suivants de par son printemps perpétuel, ses terres fertiles ne nécessitant aucun ensemencement ou labour pour offrir aux hommes le blé et le maïs doré, ses arbres fruitiers et ses fleurs sauvages. Dans ce monde serein, les êtres humains ne connaissaient alors ni craintes, ni châtements, ni crimes, ni guerres, ni aucun des tourments qui affectent les citoyens. Mais, le siècle de Jupiter, qui mit un terme au règne de Saturne, entraîna la naissance de l'âge d'argent ou de fer qui engendra les saisons, interrompit les moissons généreuses, obligea l'homme à travailler la terre et amena avec lui le retour de l'habitation primitive où les grottes et les huttes leurs servaient de refuge. Enfin, le troisième âge, celui du bronze, eut pour effet d'entraîner la décadence de la terre et des êtres humains qui vivaient désormais dans le péché. Le retour de « la race d'or » où

l'homme existait en harmonie avec la nature était toutefois chose possible pour Virgile (1967 : 60) puisque le règne de Jupiter, qui avait donné naissance à la civilisation, touchait à sa fin. Le siècle de Saturne, qui effectuerait un retour sous le consulat de Pollion, verrait la naissance d'un enfant qui gouvernerait sur un monde pacifié dans lequel la flore et la faune connaîtraient une période de régénérescence.

Pour Hervé Brunon (1996-7 : 66), le retour à un mode de vie plus sain et à l'habitation primitive serait également alimenté, chez les auteurs du 16<sup>e</sup> siècle, par le traité *De la Nature* de Lucrèce (? Rome 98–55 av. J-C) et plus particulièrement par le cinquième livre (1964 : 157-94) dans lequel l'auteur traite de la relation entre les hommes et la nature. Comme chez Virgile, l'être humain prenait place au départ dans un monde pacifié où la nature qui était alors fertile subvenait à ses moindres besoins en lui donnant de quoi se nourrir, se loger et se vêtir. Cependant, cette période de prospérité connut une fin abrupte lorsque les hommes, non satisfaits de ce que la terre pouvait leur offrir, furent tentés de délaisser la vie paisible qu'était la leur pour le progrès. Peu à peu, les grottes et les huttes firent place aux cités entourées de remparts, les peaux de bêtes et les feuillages furent substitués par les étoffes précieuses, les récoltes devinrent de moins en moins abondantes puisque l'homme ne se contentait plus de ce que la terre pouvait lui donner et le climat paisible fut troublé par la découverte de l'or, du fer et de l'airain qui firent naître l'injustice, la violence et les conflits sociaux.

Chez tous ces auteurs antiques, l'idée que la nature puisse connaître une période de renouveau est largement admise et semble avoir été rapidement adoptée par les penseurs des années 1500 pour soutenir leur défense de la vie à la campagne. Avec Taegio, le recours à la littérature antique aurait porté fruit puisque cette dernière lui

aurait permis de trouver une noble descendance à la villa et, par le fait même, de convaincre le lecteur que la nature pouvait lui offrir tout ce dont il avait besoin pour vivre paisiblement.

Les tableaux de paysage peints dans les années 1500 reflètent également l'utilisation de sources antiques. Nous retrouvons chez Giovanni Bellini une œuvre comme *Le festin des dieux* (1514, Washington – Figure 3) inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide et qui laisserait sous-entendre que Bellini était familier avec la littérature classique. Rona Goffen (1989 : 243) est convaincue que le tableau en question tiendrait compte de l'intérêt de Bellini pour *Le Ovidio Volgarizato* de Giovanni de Bonsignori, publié en 1370 et imprimé, à Venise, en 1497. Selon cette dernière, l'histoire de Lotis à laquelle Bonsignori avait ajouté une morale chrétienne aurait permis à Bellini de représenter non pas un festival des dieux, comme beaucoup l'on pensé, mais plutôt une célébration organisée par les citoyens de Thèbes durant laquelle ces derniers prenaient l'apparence de dieux ou de déesses de l'Antiquité. C'est ce qui expliquerait, selon Rona Goffen (1989 : 244-45), que nous retrouvions dans ce paysage bucolique les dieux Mercure, Neptune, Apollon, Prius et Bacchus ainsi que les déesses Amphitrite et Lotis en train de festoyer. La forêt qui les abrite pourrait alors correspondre à la vision que les auteurs de l'Antiquité comme Ovide se faisaient de la nature à l'époque de l'âge d'or.

Du reste, on peut penser que Giovanni Bellini s'inspira effectivement de la littérature classique pour investir la nature d'une charge poétique. Pour ce faire, nous nous sommes intéressées à la place de la villa dans la société vénitienne des années 1500 et avons réalisé qu'en s'inscrivant dans un cadre naturel cette dernière participait activement au bien-être des hommes. Cette idéalisation de la nature chez des théoriciens

du 16<sup>e</sup> siècle, comme Bartolomeo Taegio fut inspirée par les auteurs classiques dont Horace, Virgile, Ovide et Lucrèce pour qui l'agriculture était une véritable panacée. En regardant l'œuvre de Giovanni Bellini, nous avons pu constater que les paysages bucoliques reflétaient effectivement l'intérêt du peintre pour les sources antiques et la villa. En somme, tout porterait à croire que la nostalgie éprouvée par les auteurs de l'Antiquité à l'égard de l'âge d'or avait eu pour conséquence, dans les années 1500, de raviver l'intérêt des peintres et hommes de lettres pour la nature.

Dans les années 1500, la contemplation du paysage était l'enjeu central de la vie à la campagne. Pour Taegio, Gallo et Ficini, l'observation du paysage permettait à l'homme de reprendre contact avec Dieu. Taegio, qui faisait correspondre la « vie active » avec la ville et la « vie contemplative » avec la villa, était d'avis que l'observation du paysage contribuait à l'élévation de l'âme. Pour Taegio, la « vie contemplative » était plus honorable et gratifiante que la « vie active » puisque la spéculation et la curiosité à l'égard des mystères divins apportaient aux hommes un bonheur inestimable et avaient pour effet de rapprocher ces derniers de leur créateur :

[...] to speculate, and to understand, is a very divine thing [...] contemplative happiness is worthier and nobler than that produced by civic action. [...] man [...] elevates himself to the speculation of natural things and afterward proceeds happily to the contemplation of the celestial spirits, where the image of God shines as in a highly polished mirror [...]. (Taegio 2011 : 93 et 97).

Afin de libérer son esprit, l'être humain devait à tout prix s'abstenir, lorsqu'il séjournait à la villa, d'exercer les mêmes occupations qu'à la ville. Taegio recommandait aux propriétaires de villa de se consacrer à la chasse, à la pêche et à l'agriculture plutôt qu'à des séances d'études intensives qui les plongeaient dans la mélancolie. Pour Taegio,



l'âme, de par son caractère immortel, avait la possibilité, grâce à la villa, de s'affranchir du corps humain pour rejoindre son créateur :

[...] l'homme participe à la fois du terrestre, du céleste et du supracéleste et peut retourner à l'être dont son âme est issue. Le corps est une prison, un tombeau, mais l'âme peut dépasser ces attaches, s'envoler et retrouver son origine. La contemplation du paysage, offerte par la villa, [...] serait une première étape dans ce parcours mystique intérieur. (Brunon 1996-7 : 76).

Cette conception des choses, Taegio l'aurait toutefois empruntée à Marsile Ficin (2000 : 28), chez qui la mélancolie était l'un des principaux maux qui affligeaient les hommes de lettres, à côté de la pituite, des maladies vénériennes, de la satiété et de la paresse. En plus de tourmenter l'âme et d'affecter le jugement, la mélancolie ou l'humeur noire engendrait les fièvres, les infirmités, la fatigue, causait l'ennui et entravait la circulation sanguine. Inspiré par Ficin, Taegio conçoit la contemplation du paysage comme un moyen dont disposait l'être humain pour se rapprocher de Dieu. À travers la lumière divine, qui illuminait le paysage de la villa, l'être humain était encouragé à adopter une attitude mystique qui l'incitait à observer de manière plus consciencieuse les créations de Dieu. Agostino Gallo, quant à lui, pensait que la contemplation du soleil levant était une activité à laquelle l'homme ne pouvait se soustraire lorsqu'il se trouvait à la villa puisqu'elle le rapprochait de son créateur :

Il est un autre spectacle, échappant aux citadins, qui suscite particulièrement l'émerveillement, communique un état de plénitude et accentue cette réceptivité presque mystique à la beauté du monde : ‘‘ admirer et contempler la joyeuse naissance de l'aurore, admirant de même sa divine clarté qui augmente peu à peu jusqu'au moment où le soleil [...] blesse en premier de ses splendides rayons les cimes superbes des hautes montagnes, [...] les beaux esprits afin de s'élever et de pénétrer dans les divines enceintes du ciel, et de contempler ensuite ces très hautes causes qu'il est malaisé d'expliquer par la langue humaine ‘‘. (Gallo, cité par Brunon 1996-7 : 74).

Comme nous le verrons, les tableaux de paysage de Giovanni Bellini s'inscriraient eux aussi dans le cadre d'un projet thérapeutique où la contemplation de la nature bucolique, avec ses plaines fertiles, ses verts pâturages, ses montagnes dentelées, ses arbres feuillus, ses champs de blé et ses zones aqueuses, permettait aux hommes de renouer avec Dieu.

### 1.3. L'exemple de *L'Allégorie Sacrée* de Bellini :

*L'Allégorie Sacrée*, de Giovanni Bellini, est une œuvre dans laquelle le peintre parvient à recréer l'ambiance familière de la villa où architecture et paysage sont harmonieusement juxtaposés (1490-1500, Florence – Figure 2). Le premier plan, réservé aux neuf personnages bibliques, comprend une terrasse munie d'une rampe de marbre blanche et un sol en damier, inspiré par les pavements des églises vénitiennes des années 1500. Au centre de cette dernière, une zone réservée accueille les Innocents massacrés par le roi Hérode et l'Enfant-Jésus assis sur son coussin rouge. La Vierge Marie est figurée assise en compagnie de deux femmes, l'une portant une couronne et l'autre habillée au moyen d'une tunique noire et blanche. Devant elles se trouvent le saint guérisseur Job, en train de prier, et saint Sébastien, avec les mains attachées derrière le dos et deux longues flèches insérées dans le genou et l'épaule gauche, qui contemplent attentivement le Christ. À l'extérieur de la terrasse, saint Paul est appuyé contre la rampe de marbre et saint Pierre lève son épée en direction de l'infidèle. De l'autre côté des eaux brumeuses, une terre sacrée abrite un berger avec son troupeau et un homme va à la rencontre d'un centaure. Le paysage à l'arrière-plan, qui incite le spectateur à la méditation, laisse entrevoir un village, composé de maisons, d'une chapelle et d'une forteresse, où prennent place de petits personnages : un couple peint en blanc, dont

l'identité reste indéterminée et deux hommes accompagnés d'un âne. Les gros nuages floconneux qui se dispersent sur un ciel bleu azur aux subtils accents de roses et de jaune ocre symboliseraient le passage du temps, l'humanité du Christ et les mystères divins. Enfin, la lumière dorée, située derrière le trône de la Vierge, contribue à la dimension sacrée de l'œuvre puisqu'elle semble émaner d'une source divine. Selon Richard Turner (1966 : 3 et 76), c'est la relation harmonieuse entre nature et protagonistes qui, dans les paysages belliniens, est alors responsable de l'éclosion de la « mood » et du sentiment dévotionnel. Pour Richard Turner et Rona Goffen (1989 : 138) la contemplation méticuleuse du paysage bellinien aurait pour effet de rapprocher l'homme de son créateur « One feels in his pictures that the spiritually significant emanates from a simple love of objects observed. [...] the eye is free to move slowly about the painting, shifting from passage to passage. In this slow wandering the spirit is giving over to contemplation. » (Turner 1966 : 58-9). Richard A. Turner et Rona Goffen pensent donc que la nature est l'élément central dans les œuvres dévotionnelles de Giovanni Bellini car, cette dernière contribuerait à éveiller la sensibilité du regardeur à travers la disposition harmonieuse des éléments sacrés dans un espace unifié par la lumière.

Sans doute la plus grande difficulté qui attend l'historien de l'art lorsqu'il entreprend l'analyse d'une œuvre complexe comme *L'Allégorie Sacrée* de Giovanni Bellini est de retracer les sources utilisées par le peintre pour concevoir la trame narrative. Comme nous le verrons, la plupart des auteurs soutiennent des points de vue opposés au sujet de ce tableau et se basent sur différentes sources textuelles ou visuelles pour formuler leurs hypothèses.

Nicolò RASMO (1946 : 229) s'oppose ainsi à la théorie de Gustav Ludwig (1902) selon laquelle *Le Pèlerinage de l'âme*, rédigé au 14<sup>e</sup> siècle par Guillaume de Deguilleville, aurait été employé par Bellini. Pour Nicolò RASMO (1946 : 230-1), le fait que ce poème ne fut point traduit en italien et diffusé à travers le pays à l'époque suppose que Giovanni Bellini dut être familier avec la langue française. Or, la connaissance de cette dernière chez les peintres vénitiens était plutôt inhabituelle et rien ne permet d'affirmer que Giovanni Bellini fréquenta les cercles littéraires français. Par ailleurs, RASMO (1946 : 231-233) réfute l'idée que la terrasse de marbre dans *L'Allégorie Sacrée* renverrait au paradis terrestre. Le fait que cette dernière ne soit pas inscrite dans le paysage et que même l'arbre de la vie ne soit pas en contact direct avec la terre prouverait, selon ce dernier, que le tableau de Bellini n'est pas une représentation d'un paysage paradisiaque. Cependant, pour Norman Land (1984 : 64) le paradis terrestre ferait partie intégrante du tableau. Pour ce dernier, le continuum entre le paradis terrestre et la nature serait assuré par les segments horizontaux et verticaux du pavement, les trois côtés de la rampe de marbre, l'ouverture de la grotte du berger et le Golgotha, de même que par les lignes courbes se reflétant dans le dos et les épaules arrondies du Christ et de la Vierge Marie, la courbe sinueuse du bambin penché pour ramasser un *carita* et les nuages qui contribueraient à l'éclosion de la poésie bellinienne « [...] we come to see that in Bellini's vision the terrestrial paradise and nature are opposite poles of a continuum, each defining and lending meaning to the other. [...] we feel that the continuum, "thinks itself" in Bellini, and that he is its "consciousness". » (Land 1984 : 64).

D'autres, au contraire, soutiennent que le mouvement humaniste du dernier quart du 15<sup>e</sup> siècle ait pu avoir des répercussions sur la poésie bellinienne. Selon Otto Pächt (2003 : 234), il existerait quatre ou cinq peintures belliniennes « non religieuses » ayant pour titre *La luxure tentant l'homme vertueux*, *L'inconstance de la fortune*, *La prudence* et *Le mensonge* dans lesquelles Giovanni Bellini adopterait un style nouveau. Loin d'être conventionnel comme dans ses tableaux pieux, Bellini parviendrait, avec ces œuvres « non religieuses », à créer un précédent. Dans *L'Allégorie Sacrée*, ce dernier aurait incorporé un certain nombre d'*invenzioni* qui résisteraient aux tentatives d'analyses. Par exemple, le personnage vêtu d'une tunique beige et d'un turban blanc s'éloignant de l'enceinte de la terrasse de marbre serait une représentation du combat livré par l'Église catholique contre les infidèles « Seeing themselves as the great defenders of the Church Militant, a Venetian audience would have recognized Bellini's reference to the continuing struggle of the faith, threatened in the East by the Moslem Turks. » (Goffen 1989 : 117).

Certains auteurs comme Rona Goffen (1989 : 117-8) ont recours à différentes œuvres d'art pour expliquer *L'Allégorie Sacrée*. Selon cette dernière, le tableau de Bellini pourrait très bien être une représentation de *La Méditation sur la Passion* dans laquelle Bellini nous inviterait à réfléchir sur le sacrifice du Christ. Pour appuyer cette hypothèse, Goffen fait intervenir le tableau de Vittore Carpaccio ayant pour titre *Méditation sur la Passion* (1510, New York - Figure 4) où le paysage, qui refléterait les états d'âme du Christ, aurait pour effet d'encourager la dévotion du regardeur. Tout comme dans *L'Allégorie Sacrée*, les figures saintes c'est-à-dire, le Christ endormi sur son trône, saint Job pointant en direction d'une source extérieure et saint Jérôme

confrontant le regard du spectateur, existeraient presque toutes dans un état d'isolation psychologique constant qui aurait pour conséquence de stimuler la méditation. Certains éléments de la composition comme les stigmates, présents sur les poignets et le flanc gauche du Christ, la couronne d'épines et les vanités (la tête de mort, les ossements et le marbre ébréché) préfiguraient également la Passion du Christ. Enfin, comme chez Bellini, la nature dans laquelle prend place un rocher, un arbre mort, des montagnes, des constructions architecturales, des animaux et un ciel ténébreux concorderait avec les états d'âme des protagonistes. Attendu que dans *La Méditation sur la Passion*, Carpaccio a choisi d'illustrer les mystères religieux de manière convaincante plutôt que de mettre l'accent sur la représentation narrative, Rona Goffen (1989 : 118) croit qu'il est probable que Bellini ait effectivement pris exemple sur le modèle proposé par ce dernier pour créer *L'Allégorie Sacrée*.

En dernier lieu, des historiens utilisent des textes saints pour expliquer les œuvres de Bellini. Meinolf Dalhoff (2002 : 23) fait partie de ceux qui entrevoient des similitudes entre *L'Allégorie Sacrée* et *La Vita S. Antonii*. Selon Dalhoff, le récit en question, qui aurait des répercussions sur l'ensemble des éléments représentés au premier plan, aurait très bien pu avoir été utilisé par Giovanni Bellini pour constituer la trame narrative de *L'Allégorie Sacrée*, ce qui expliquerait la présence des personnages situés sur l'autre versant de la montagne. Le Centaure qui attend saint Antoine abbé au pied des escaliers serait basé sur la description donnée dans *La Vie de saint Antoine*, où il y est fait question de la rencontre du saint avec une créature à moitié âne à moitié homme qui le guida jusqu'à son compagnon saint Paul. Le jeune berger noir assis à l'entrée de la grotte en compagnie de ses chèvres, des bêtes connues pour leur appétit sexuel insatiable,

incarnerait le Diable tentant de séduire saint Antoine abbé. Sachant que l'épisode décrit dans *La Vita S. Antonii* fut très peu représenté en peinture, Meinolf Dalhoff (2002 : 23) admet qu'il serait tentant de penser que Bellini eut recours à *La Vie de saint Antoine* pour créer *L'Allégorie Sacrée*. Certes, l'analyse de *L'Allégorie Sacrée* démontre combien il est difficile pour les historiens de l'art de parvenir à un consensus concernant la trame narrative de l'œuvre.

## Chapitre 2

### Le rôle symbolique du paysage :

Dans ce chapitre, nous nous interrogerons sur la fonction symbolique de la lumière chez Giovanni Bellini, puisqu'elle est toujours invoquée par les historiens pour parler de sacralité du paysage bellinien. Afin d'approfondir notre réflexion, nous nous efforcerons de retracer l'influence de la mosaïque et de la peinture flamande sur la conception de la lumière bellinienne. Par la suite, nous expliquerons comment un changement d'attitude vis-à-vis des matières précieuses serait à l'origine, dans les années 1500, de la substitution du fond d'or par le paysage. Nous prendrons également en considération les notions de « mood » et « d'atmosphère » utilisées par Richard Turner et Rona Goffen pour décrire le paysage bellinien et chercherons à comprendre comment ces dernières génèrent le sentiment sacré de l'œuvre. Enfin, nous verrons que les paysages belliniens font partie intégrante de l'idée du *Livre de la nature* selon laquelle la faune et la flore composaient un texte sacré, écrit par le doigt de Dieu. Pour ce faire, nous ferons intervenir *Le saint François en extase*, une des œuvres de Bellini où les éléments de la nature seraient liés à des textes franciscains comme *La Legenda Major* de saint Bonaventure, *La Vita Secunda* (1244) de frère Thomas de Celano, *Les Fioretti de saint François* et *Le Cantique de Frère Soleil*.

En partant du principe que les tableaux dévotionnels de Giovanni et de ses pairs sont des contenants dans lesquels s'accumuleraient différents symboles religieux, nous tenterons de cerner l'importance du paysage chez Bellini au moyen d'une analyse de la fonction symbolique. Nous proposons d'abord de revenir sur *L'Allégorie Sacrée* pour



voir comment les éléments de la nature bellinienne comme les lacs, les montagnes, les rochers et les arbres peuvent prendre, chez ce peintre, une connotation religieuse. Enfin, nous tenterons de voir comment le symbolisme s'exprime dans la nature bellinienne et pourquoi les auteurs comme Rona Goffen, Jean Paris et Paul Hills leur accordent tant d'importance.

## 2.1. L'eau :

Dans ses tableaux dévotionnels, Bellini parviendrait à créer l'harmonie entre sacralité et paysage au moyen de la « mood » qui contiendrait une dimension à la fois esthétique et symbolique. Ainsi, si nous considérons la présence de l'eau dans les œuvres belliniennes nous constatons que, tout comme le paysage, cette dernière était investie par une « mood » avec laquelle le peintre induisait un sentiment de sérénité au regardeur. Pour Piero Camporesi (1995 : 175), les perspectives peintes *in situ* sur les murs des villas offraient aux propriétaires des lieux la possibilité d'oublier leurs soucis en examinant des « pays » sereins qui avaient pour effet de « [réjouir les âmes], [...] de tempérer les "passions" internes, exorciser les angoisses, apaiser les insomnies et les tourments, combattre même les états fébriles et les pathologies à l'origine obscure, résoudre les nœuds et les conflits psychologiques. ». La présence de l'eau dans les tableaux de Bellini tiendrait également compte de l'intérêt des Vénitiens pour les scènes de chasse et de pêche dans lesquelles les frontières entre les personnages et le paysage seraient alors abolies dû à la transparence de l'eau. Ce faisant, *La chasse au canard sur la lagune* de Vittore Carpaccio (1500, Los Angeles – Figure 5) est une œuvre dans laquelle l'eau, qui est le principal protagoniste, avait des effets bénéfiques sur la santé physique et morale des propriétaires de domaines puisqu'elle encourageait la relaxation,

apaisait les humeurs et remémorait aux Vénitiens les excursions sur les eaux de la lagune (Hills 1999 : 23-24). Dans les tableaux de Giovanni Bellini l'eau, au même titre que les autres éléments du paysage, possédait une « mood » qui générait un sentiment de contemplation chez le regardeur. Pour Richard Turner, la « mood » qui résultait de l'union des protagonistes avec le paysage donne un caractère particulier aux tableaux de Bellini. Ainsi, le lac dans *L'Allégorie Sacrée* qui est calme aurait pour effet de stimuler la méditation spirituelle du regardeur et de lui donner une certaine tranquillité d'esprit. Pour Rona Goffen, la « mood » qui crée « l'atmosphère » dans laquelle les personnages gravitent suscite également la dévotion des hommes et contribue à la création de la charge religieuse de l'œuvre. La « mood » unifie alors les divers éléments du paysage de même que les personnages et participe au bien-être du regardeur.

Le paysage pouvait également être lié à une dimension symbolique où les éléments de la nature avaient une fonction mimétique. Richard Turner est d'avis que le lac, qui réfléchirait les éléments aux alentours sans produire aucun effet de miroitement, est trop idyllique pour avoir une existence réelle :

[...] the landscape is one of the most silent ever painted. Nothing is heard, and the air hangs still and pure above the motionless mirror of water. The lake throws back reflections without shimmer or ripple, an artifact rather than a part of nature. Indeed it seems a world in miniature, a landscape too simplified, seen in too perfect a light to have any real existence in time and place. (Turner 1966 : 76).

Rona Goffen (1989 : 112) estime que les eaux brumeuses situées entre la terrasse et la rive opposée, dans *L'Allégorie Sacrée*, auraient pour effet de préserver les réflexions colorées des éléments qui les entourent, mais en revanche dissoudraient totalement leurs formes. Alors que pour Jean Paris, le lac semble plutôt opérer de manière sélective dans

la réflexion des motifs se trouvant à proximité « Elle [l'eau] choisit aussi ses motifs : [...] elle ne reflète rien des montagnes de gauche, mais en revanche, à droite, elle inversera le berger et le Cyclope, ignorant l'escalier, les trois moutons (ou chèvres ?)... » (Paris 1995 : 254). Paul Hills (1999 : 21), au contraire, entrevoit le lac de manière plus théorique et est d'avis que ce dernier témoignerait de l'intérêt de Giovanni Bellini pour l'observation de l'eau qui, en circulant dans les nombreux canaux, s'imprégnait des revêtements dorés, blancs, roses, bleus et pourpres des édifices situés à proximité. L'observation de l'eau jouerait donc un rôle capital dans l'expérience de la couleur chez les Vénitiens puisque cette dernière, qui pouvait tout aussi bien délimiter ou réunir les espaces, semblait claire et limpide les jours ensoleillés ou brouillée, opaque et de couleur jade lors des tempêtes.

Les peintres vénitiens comme Giovanni Bellini bénéficièrent également du verre, qui possédait des propriétés réfléchissantes similaires à l'eau puisqu'il s'agissait d'un « [...] matériau qui résiste au clair-obscur et aux gradations de la teinte, [et] déploie couleur et lumière dans l'espace, sans densité de matière. » (Hills 1999 : 126). Hills est d'avis que la présence des verriers de Murano, à Venise, influença la perception de la couleur bellinienne. Le verre de calcédoine dont la superposition des couleurs laisserait des traces sinueuses semblables à celles observées dans les paysages de Giovanni Bellini aurait stimulé l'intérêt des Vénitiens pour la couleur et la peinture à l'huile (Hills 1999 : 131). *L'Agonie au jardin des Oliviers* de Giovanni Bellini (1465-70, Londres – Figure 8) confirmerait cette hypothèse puisque le mélange de couleurs mauves, violettes, vertes, brunes et beiges, la superposition des teintes semi-transparentes, la translucidité de

l'ange et le paysage d'apparence curviligne rappellent, le miroitement de l'eau et les techniques utilisées à l'époque par les verriers de Murano (Hills 1999 : 131-134).

## 2.2. Les montagnes et les rochers :

Dans *L'Allégorie Sacrée*, nous constatons que les montagnes et les rochers ont également un caractère sacré. Rona Goffen (1989 : 112) est d'avis que ces montagnes, devenues malléables sous la lumière ambiante, présentent des ressemblances avec *Le Mont la Verna du saint François en extase*. Jean Paris croit plutôt voir dans les reliefs escarpés des visages tirés de *La rencontre à la porte dorée* de Giotto considérée comme « le moment fondateur du christianisme » (1995 : 255). Il admet néanmoins que ces derniers pourraient très bien être le fruit du hasard. Otto Pächt (2003 : 241) constate que la monumentalité de la roche de même que sa position dans *L'Allégorie Sacrée* réduirait la visibilité du ciel et donnerait l'impression que la toile ne peut la contenir en entier. Pour Edmond Radar, le rocher qui serait un élément récurrent dans la religion catholique rendrait compte de notre incompréhension face aux mystères du monde « [...] le rocher exprime notre impuissance à rendre compte du monde, à répondre à la question ? 'Pourquoi y-a-t-il quelque chose plutôt que rien ?' » (Radar 1997 : 71). La pierre renverrait alors au désert, à l'anéantissement de la muraille de l'enfer, à la pierre tombale du Christ si cette dernière est fracassée, à la pierre d'autel et au *Mont Sinai* où Moïse reçut les tablettes contenant les dix commandements de Dieu.

Afin de comprendre l'importance de ces éléments dans les tableaux de Bellini, nous proposons d'examiner *L'Agonie au jardin des Oliviers*. D'abord, considérons la version d'Andrea Mantegna (1455, Londres – Figure 6) qui aurait servi de modèle à

Bellini et où la roche occupe une place primordiale. Dans ce tableau, le Christ assis sur son monticule adresse une prière à cinq anges transportant avec eux « [...] les instruments de la passion : poteau noir de flagellation, lance et croix du Calvaire. » (Paris 1995 : 170) pendant que les trois apôtres Pierre, Jean et Jacques qui devaient supporter le Christ dans cette terrible épreuve dorment paisiblement « [...] Vous dormez encore et vous vous reposez ? Voyez, l'heure est arrivée et le Fils de l'homme va être livré entre les mains des hommes pécheurs. » (*Matthieu* 26 : 45). L'arrivée du cortège de soldats romains, avec à sa tête Judas, confirmerait l'arrestation imminente du Christ. Selon Jean Paris (1995 : 170), le Christ, qui est au centre de la composition, relierait les anges, à gauche, le cortège, à droite, la Jérusalem Céleste à l'arrière-plan et les apôtres sur le devant du tableau. Pour Richard Turner (1966 : 69), l'œuvre de Mantegna ne permettrait pas aux personnages et au paysage d'exister dans un rapport harmonieux. L'idée d'une nature « humanisée », qui comblerait à la fois les besoins physiques et spirituels de l'homme, ne s'appliquerait pas au paysage mantegnaesque de *L'Agonie au jardin des Oliviers* puisqu'aucun lien n'existerait entre la « mood » de la nature et le sentiment dévotionnel des personnages. Le fait que la nature et les figures semblent inanimées lui permet d'arriver à cette conclusion. Comme dans la plupart des tableaux de Mantegna, la pierre est le leitmotiv de ses paysages. À ce sujet, Lawrence Gowing (1992 : 14) est d'avis que la roche, qui est « [...] projetée, stratifiée, fracturée, et fragmentée [...] » dans les tableaux de Mantegna, appartiendrait plus au monde fictif que réel puisque le peintre tentait d'obtenir « un rendu symbolique du caractère de la roche ». Contrairement aux sculpteurs et architectes des années 1500, qui s'inspiraient des ruines antiques pour représenter la pierre de manière plus réelle et « vivante », Andrea Mantegna désirait plutôt mettre l'accent sur le caractère inerte de la roche. *La*

*Madone des carrières* (1490, Florence - Figure 7) ferait toutefois exception à la règle puisque ici Andrea Mantegna rattacherait cette dernière à une fonction symbolique. Le paysage rocailleux qui abrite la Vierge Marie et l'Enfant-Jésus serait inspiré du *Mont Bolca*, situé entre Vicence et Vérone, un lieu connu d'Andrea Mantegna. Le caractère symbolique de ce paysage s'exprimerait, selon Frederick Hartt (1952 : 330), à travers l'opposition entre l'ancien monde, sur la droite de l'œuvre, où la végétation et la présence humaine sont quasi inexistantes et le nouveau monde, sur la gauche, avec ses champs de blé, ses bergers accompagnés de troupeaux et ses chemins menant à une cité située sur le sommet d'une montagne. La grotte, le sarcophage, la colonne et la caverne auraient également une dimension symbolique dans ce contexte. La grotte et le sarcophage derrière le Christ feraient référence au *Livre de Daniel*, dans lequel la destruction de l'idole est interprétée comme l'anéantissement du royaume de Nabuchodonosor (Hartt 1952 : 232-3). La colonne, à l'entrée de la caverne, serait en lien avec le Christ, les apôtres, les prédicateurs, les Saintes Écritures, la Résurrection, l'Église et Dieu qui apparut au peuple israélien sous la forme d'une colonne de feu. L'association de cette dernière avec la caverne pourrait renvoyer à l'utérus de la Vierge, à la religion ascétique, aux forces du mal et à la torture endurée par le Christ lors de la Passion. Si nous tenons compte de ces résultats, nous constatons que la roche n'avait pas les mêmes propriétés dans ces deux tableaux d'Andrea Mantegna. Dans *L'Agonie au jardin des Oliviers* cette dernière qui est davantage géométrique ne semble pas posséder de fonctions symboliques comme dans *La Madone des carrières* où la roche est investie de connotations religieuses précises. En comparant les œuvres d'Andrea Mantegna avec *L'Agonie au jardin des Oliviers* de Giovanni Bellini, nous tenterons de voir comment ce

dernier se distingua de son beau-frère et quelle valeur Bellini accordait-il à la roche dans ses paysages religieux.

Pour de nombreux auteurs, comme Jean Paris (1995 : 171), *L'Agonie au jardin des Oliviers* de Giovanni Bellini (1465-70, Londres - Figure 8) montre plus de simplicité et de souplesse. En effet, le monticule moins structuré que chez Mantegna permet au Christ d'avoir un contact direct avec la terre, l'ange peint dans les mêmes tons que le ciel est plus discret et la foule nombreuse dans la composition mantégnuesque se réduit à quelque participant chez Bellini. Le décor géométrique fait également place à un paysage ondulé dans lequel les montagnes parcourues de chemins sinueux sont moins colossales et recouvertes d'un tapis végétal. Pour Rona Goffen, le ciel est l'élément clé dans cette nature puisqu'il permet de stimuler la vulnérabilité du spectateur en l'incitant à songer à l'angoisse du Christ au Jardin de Gethsémani :

The carefully observed clouds and sky, [...], imply the passage of time : these ephemeral phenomena represent the warmly colored sky at dawn, moments ago dark with night and soon to become bright with day. [...] we respond emotionally to this coloristic, luminous abstraction that reminds us how the Son of Man subjected himself to history and to natural law. [Bellini], reminds us of our fragile existence : we too are ephemera, like the changing color and light of the insubstantial sky that occupies so much of his compositions. (Goffen 1989 : 107).

La sensibilité de l'œuvre résiderait donc, selon Rona Goffen, dans les limites de ce ciel composé de rayons dorés et de touches rosées contribuant à faire réfléchir le spectateur à sa propre mortalité. Les couleurs auraient ainsi une fonction symbolique dans *L'Agonie au jardin des Oliviers*; elles permettraient de visualiser l'agonie du Christ. Le bleu, utilisé pour peindre la tunique du deuxième apôtre, l'étoffe du Christ et le ciel qui s'éclaircit progressivement renverrait à la mort et à la Résurrection du fils de Dieu.

Comme l'affirme Rona Goffen, Giovanni Bellini tentait dans ses tableaux dévotionnels de créer un univers tangible dans lequel l'expérience du sacré était chose possible pour le spectateur « More than any of his Italian contemporaries, Bellini strove to recreate our visual experience of this world – the physical act of seeing - as a metaphor for our experience of the sacred. » (Goffen 1989 : 107). Richard Turner (1966 : 71) croit que Giovanni Bellini parvenait à rendre la scène réaliste en dirigeant la lumière sur les points essentiels du récit : le cortège, le Christ et les trois apôtres. Vu que *L'Agonie au jardin des Oliviers* fut considérée par les historiens de l'art comme étant le premier grand tableau de paysage à être produit en Italie, Richard Turner (1966 : 72) se sert de cet argument pour démontrer que la « mood », dans le tableau de Bellini, répondait effectivement aux désirs de l'homme en lui permettant d'assouvir sa quête spirituelle. En simplifiant les éléments de la composition et en mettant davantage l'accent sur le paysage, Giovanni Bellini serait parvenu à se différencier d'Andrea Mantegna. Le transfert de la charge symbolique au ciel, qui contient tout le *dramatis personae* de l'œuvre, et l'accent mis sur la « mood », permettent à Giovanni Bellini de créer une expérience sacrée à laquelle le regardeur ne peut rester indifférent.

### 2.3. L'arbre :

Dans la religion catholique, l'arbre de la vie est un symbole des trois vertus théologiques que sont la charité, l'espérance et la foi. Pour comprendre le rôle de ce dernier, dans *L'Allégorie Sacrée*, Susan Delaney (1977 : 332-3) cite saint Paul qui établit un lien entre l'amour du Christ et les parties de l'arbre de la Charité « [...] que le Christ habite dans vos cœurs par la foi. Je demande que vous soyez enracinés et solidement établis dans l'amour et que, avec tous les membres du peuple de Dieu, vous soyez



capables de comprendre combien l'amour du Christ est large et long, haut et profond. » (*Lettre aux Éphésiens* 3 : 17-18), avant de s'appuyer sur saint Augustin qui associe la largeur de l'arbre de la charité à la bonté, la longueur à la persévérance et la hauteur à l'accession au paradis et enfin, sur Rabanus Maurus (780-856), l'archevêque de Mayence et l'auteur de l'encyclopédie *De la Nature des choses*, pour qui la largeur de l'arbre de la vie correspond avec la charité, la longueur avec la foi et la hauteur avec l'espoir. Delaney (1977 : 334) en vient à la conclusion que l'arbre de la charité, dans *L'Allégorie Sacrée*, faciliterait l'identification des deux femmes situées de part et d'autre de la Vierge Marie qui représenteraient la foi et l'espoir. Pour défendre cette position, Susan Delaney propose de regarder le rôle de ces deux femmes dans le tableau de Bellini. Dans un premier temps, la figure féminine sur la droite de Marie qui semble s'élever dans les airs représenterait l'espérance. Au sujet de ce personnage, plusieurs auteurs semblent d'accord pour dire qu'elle devait être dépourvue de pieds. Nicolò Rasmò (1946 : 234) croit que cette figure lévite, Richard Turner (1966 : 75) pense que la source littéraire employée par Bellini devait fort certainement faire mention d'une femme privée de pieds qui était suspendue au-dessus du sol. Giles Robertson (1981 : 101) estime que le manque de visibilité des pieds induit le spectateur en erreur et lui donne l'impression que cette femme est légèrement surélevée. L'auteur juge également que si Bellini avait voulu mettre l'accent sur le caractère surnaturel de ce personnage, il n'aurait sans doute pas cherché à dissimuler ses pieds. Enfin, Rona Goffen (1989 : 307 note 147) et Anchise Tempestini (2001 : 32) sont convaincus que la transparence des pigments serait en cause ici et rejettent l'idée que ce personnage soit doté de pouvoirs surnaturels. Dans un second temps, la figure féminine sur la gauche de Marie incarnerait plutôt la foi puisque, selon Delaney (1977 : 334), cette dernière porte « la couronne de la

vie » qui donne l'immortalité à son propriétaire « N'aie pas peur de ce que tu vas souffrir. [...] Sois fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de vie. » (*Jean 2 : 10*). Rona Goffen (1989 : 114) soutient que les deux femmes figureraient plutôt des saintes et, ce faisant, exclut la possibilité qu'il puisse s'agir de représentations allégoriques ou de l'incarnation de quelconques vertus théologiques. D'ailleurs, les couleurs attribuées à ces figures confirmeraient ce raisonnement puisque l'espérance et la foi devraient être vêtues de blanc et de vert et non de noir et de bleu comme c'est le cas dans *L'Allégorie Sacrée*. Rona Goffen (1989 : 114 et 116) pense donc que la femme de gauche est Catherine ou Lucie d'Alexandrie, une martyre, alors que celle de droite, portant une cape noire et une tunique blanche, Marie Madeleine. Enfin, l'arbre de la charité renverrait également, dans *L'Allégorie Sacrée*, au sacrifice du Christ puisqu'il remémorerait la Crucifixion au même titre que la grande croix, située non loin d'un mur en ruine, symbole du Golgotha. Le coussin rouge sur lequel l'Enfant-Jésus est assis, le trône de la Vierge recouvert de symboles eucharistiques, la corne d'abondance au centre de laquelle se trouve une grappe de raisins en or surmontée d'un dais rouge sang et d'un calice ainsi que les ombres projetées sur Jésus et les Innocents préfigureraient également la Passion du Christ. Dans *L'Allégorie Sacrée*, l'arbre de la charité serait le seul à produire des fruits. Cette condition s'expliquerait, selon Rona Goffen (1989 : 114), par le fait que Bellini aurait sans doute voulu mettre l'accent sur le *Novus Adam* dont les fruits, nommés *caritas*, renverraient à l'histoire d'Adam et Ève qui furent tous deux chassés du jardin d'Éden pour avoir croqué une pomme de l'arbre qui donnait la connaissance du bien et du mal « [Le Seigneur dit] Voilà que l'homme est devenu comme un dieu, pour ce qui est de savoir ce qui est bien ou mal. Il faut l'empêcher

maintenant d'atteindre aussi l'arbre de la vie; s'il en mangeait les fruits il vivrait indéfiniment. » (*Genèse 3 : 22*).

En somme, nous avons pu constater qu'avec Bellini le paysage devient un lieu de recueillement et de méditation dans lequel Dieu est omniprésent. En créant la « mood » dans laquelle paysage et protagonistes existent en parfaite harmonie, Bellini parvient à abolir les frontières se dressant jadis entre le spectateur et le paysage. La nature bellinienne comblerait alors un des besoins existentiels de l'homme en lui permettant d'assouvir sa quête spirituelle ou, dans le meilleur des cas, d'entamer une introspection. Nous comprenons alors mieux pourquoi le paysage bellinien avait une importance capitale pour le peintre. La nature permettait au peintre d'éveiller la sensibilité du regardeur, de suggérer la présence divine et, enfin, de concevoir l'ambiance particulière dans laquelle gravite ses personnages « Bellini painted a new kind of devotional picture in which the landscape setting is of the utmost importance : visually, in the composition; emotionally, in establishing the mood of the scene - and of the beholder; and symbolically, as a metaphor for God's presence. » (Goffen 1989 : 106). Ce faisant, la nature bellinienne contribuait de manière essentielle à la conception du caractère sacré de l'œuvre.

#### 2.4. La lumière :

Comme le notent justement Millard Meiss, Richard Turner et Rona Goffen la lumière est un élément primordial dans les paysages de Bellini. Pour Millard Meiss la lumière, qui est responsable de l'émergence de la « mood », était utilisée par les peintres vénitiens des années 1500 pour représenter les mystères religieux de manière réaliste :

« Christian mysteries were from the very beginning explained by metaphors of light. Painters of the fifteenth century were aware of the rich repertory of religious associations investing all the familiar sources of light, and with which they might develop and extend the religious meaning of their works. » (Meiss 1945 : 175). Les peintres flamands avaient d'ailleurs l'habitude d'utiliser la lumière de manière métaphorique pour illustrer la conception du Christ. De ce fait, lorsque les rayons lumineux traversaient les vitraux les fidèles y voyaient une référence à l'union de l'Esprit-Saint et de la Vierge Marie. Selon l'auteur, les peintres du 15<sup>e</sup> siècle avaient recours à la lumière pour représenter les énigmes religieuses de manière réelle et ainsi rendre ces dernières plus explicites aux yeux des fidèles. Richard Turner (1966 : 79-80) est d'avis que Bellini réalisa très tôt le potentiel de la lumière dans ses tableaux dévotionnels peut-être sous l'influence de Piero della Francesca et Domenico Veneziano et qu'il s'en servit pour illustrer les divers épisodes bibliques. Pour Rona Goffen (1989 : 106), la lumière bellinienne était indispensable à la conception de la charge religieuse au même titre que le paysage « Bellini transformed light, air and the landscape itself into primary constituents of his art. ». Selon cette dernière, la lumière unifiait les éléments de la composition et établissait un pont entre le spectateur et le monde sacré en créant un univers réaliste dans lequel le fidèle aimerait se trouver. Ce serait donc à partir du milieu des années 1470 que Bellini réalisa, selon Rona Goffen (1989 : 138), qu'en recourant à la lumière et aux Saintes Écritures il pouvait signaler la présence de Dieu dans ses tableaux dévotionnels. Afin de situer l'influence de la lumière dans les tableaux dévotionnels de Giovanni Bellini, nous proposons donc d'examiner l'emprise de la mosaïque, du fond d'or et de la peinture à l'huile.

#### 2.4.1. L'aspect technique :

La conception de la lumière chez les peintres vénitiens semblerait avoir été influencée d'une part, par la mosaïque et d'autre part, par la peinture à l'huile. En cherchant du côté de *La Pala de San Giobbe* et de *San Zaccaria* nous tenterons de comprendre quel peut être l'impact de ces deux médiums sur l'œuvre de Bellini.

Dans les années 1500, les Vénitiens furent séduits par les mosaïques dont les effets chromatiques découlaient de l'utilisation du fond d'or et des tesselles de verre colorées. Les fonds d'or sur lesquels les éléments figuratifs étaient projetés ajoutaient une dimension sacrée à la scène représentée, créaient un jeu d'ombre et de lumière qui s'accordait avec les déplacements des regardeurs, réfléchissaient la couleur et donnaient aux églises une splendeur divine. Au moyen des tesselles de verre, de pierre ou de marbre de couleurs noires, pourpres, brunes, bleues, vertes, jaunes, blanches, roses et grises, les mosaïstes réussissaient à produire des œuvres dans lesquelles la disposition minutieuse des tesselles colorées, le tracé effectué par ces dernières, le mélange harmonieux des couleurs et les surfaces lustrées rappelaient la technique de la peinture à l'huile (Hills 1999 : 61-62). Outre les mosaïques, les Vénitiens se familiarisèrent également avec la couleur et la lumière de par leurs contacts avec les Pays-Bas. Venise découvra la peinture à l'huile et les glacis colorés avec lesquels l'on obtenait des surfaces picturales scintillantes. Les opinions relatives à l'invention de la peinture à l'huile sont multiples. Giorgio Vasari (1511 Arezzo-1574 Florence) était d'avis que Jean van Eyck fut l'inventeur de la peinture à l'huile. Dans ses *Vies* (2007 : 129-33), Vasari explique comment Jean de Bruges aurait entrepris d'expérimenter un vernis pouvant sécher à l'ombre plutôt qu'au soleil après la destruction d'un de ses panneaux. Ayant

expérimenté plusieurs substances, ce dernier en vint à la conclusion que l'huile de lin et de noix étaient d'excellents siccatifs puisque le mélange de ces dernières avec les pigments donnait une peinture résistante à l'eau et au toucher ainsi qu'une surface lustrée. Cependant, comme la formule secrète de Jean de Bruges n'était point accessible à l'extérieur des Flandres les Vénitiens durent attendre Antonello da Messina (Messine 1430–id. 1479) qui, après un séjour en Flandres, introduisit la peinture à l'huile en Italie. D'autres auteurs, comme Paul Hills (1999 : 145), sont d'avis que les Vénitiens auraient également bénéficié des découvertes du peintre ferrarais Cosimo Tura (1430-1495) qui avait utilisé un vernis à l'huile aux environs de 1460. Paul Hills pense que Giovanni Bellini et ses pairs furent influencés par le procédé mis au point par Cosimo Tura de par leurs relations avec les peintres du Nord de l'Italie. Rona Goffen (1989 : 121) juge que Bellini aurait eu recours à l'huile bien avant l'arrivée d'Antonello da Messina à Venise, dans les années 1475-76, comme en témoigne le *Jörg Fugger* (1474, Pasadena) réalisé au moyen de l'huile et de glacis colorés.

*La Pala de San Giobbe* (1480, Venise – Figure 9) et *La Pala de San Zaccaria* (1505, Venise – Figure 10) sont deux œuvres dans lesquelles le fond d'or et l'huile auraient une triple fonction puisque ces éléments permettraient de transférer la charge sacrée de la mosaïque à la peinture, d'harmoniser les couleurs et d'obtenir des surfaces picturales brillantes. Dans *La Pala de San Giobbe*, qui est une *sacra conversazione* c'est-à-dire un type de composition dans laquelle le personnage central partage le même espace que d'autres figures saintes, nous retrouvons la Vierge Marie assise sur son trône avec l'Enfant-Jésus sur ses genoux, trois anges musiciens situés sur les premières marches du trône, et sur les devants de la composition les saints Francis, Jean Baptiste,

Job, l'évêque franciscain Louis de Toulouse, saint Sébastien et saint Dominique. Le geste de la Vierge Marie, qui se veut accueillant envers le regardeur, de même que l'attitude calme et sereine adoptée par les autres personnages, iraient de pair avec l'atmosphère paisible dans laquelle ces derniers gravitent. Dans cette composition, le baldaquin surplombant le trône de la Vierge renferme des feuilles de laurier symboles de la piété mariale alors que la voûte contient une mosaïque dorée décorée au moyen d'une banderole représentant cinq séraphins, exécutés dans un style byzantin, sur lesquels on peut lire l'inscription « Ave Gratia Plena » « Salut, Marie pleine de grâce » (Notre traduction) et, juste au-dessus de ces derniers, la phrase « Ave Virginei Flos Intemerate Pudoris » « Salut, fleur de la modestie virginale » (Notre traduction) en référence à la pureté de la Vierge. Ce décor architectural laisse entrer deux sources de lumière : une entièrement naturelle, émanant de la droite de la composition et l'autre d'origine sacrée diffusée par la mosaïque qui se répercuterait sur la Vierge Marie, le corps du Christ et des saints Job et Sébastien.

*La Pala de San Zaccaria* (1505, Venise – Figure 10), qui reprend plus ou moins la même apparence que celle de *San Giobbe*, met en scène saint Pierre avec les clefs du paradis, sainte Catherine avec la palme du martyre et la roue cassée, sainte Lucie, saint Jérôme qui traduisit la bible en latin et un ange musicien transposés dans un décor crédible inspiré par la célèbre *Basilique de Saint Marc*. À la différence de *La Pala de San Giobbe*, la mosaïque de couleur jaune ocre fut créée au moyen d'une technique visant à atténuer l'éclat lumineux en associant « [...] des zones de couleur profonde et d'ombre hiératique, avec des passages plus vifs où le motif et la couleur apparaissent nettement [...] » (Hills 1999 : 157). Selon ce dernier, les guirlandes florales entrelacées

au centre desquelles l'on distingue deux oiseaux seraient alors plus facilement identifiables. Autres modifications, *La Pala de San Zaccaria* témoignerait de l'introduction de la nature dans un décor architectural puisque de chaque côté de l'abside se trouve un ciel, fait de gros nuages floconneux, et un paysage partiellement visible. Comme le note Rona Goffen (1975 : 504), dans certaines de ses compositions Giovanni Bellini avait coutume d'intégrer des arbres qui créaient un cadre naturel, délimitaient l'espace autour des figures saintes ou d'une relique et ajoutaient une dimension sacrée à l'œuvre. Dans *La Madonna degli Alberetti* (1487, Venise – Figure 11) la Vierge Marie et l'Enfant-Jésus sont entourés, de part et d'autre, par deux gigantesques arbres qui représentent *L'Ancien* et *Le Nouveau Testament*. En intégrant des éléments naturels dans un espace architectural crédible Bellini cherchait ainsi, selon Rona Goffen (1989 : 16), à explorer davantage la charge symbolique de la couleur et de l'atmosphère.

*La Pala de San Giobbe* et de *San Zaccaria* montrent l'influence de la peinture à l'huile et de la mosaïque sur le travail de Giovanni Bellini. Au moyen de ces éléments, Bellini tenta de transférer la charge sacrée contenue dans les décors d'église dans ses œuvres. Afin de comprendre la valeur attribuée à la lumière dans les tableaux de Bellini, il faut s'interroger sur l'importance de l'or dans la peinture vénitienne et sur l'utilisation que Giovanni Bellini en faisait.

#### 2.4.2. La tradition vénitienne :

L'or, qui au départ était apprécié pour sa valeur strictement décorative, fut largement utilisé dans la peinture vénitienne, entre autres pour les vêtements des figures saintes qui semblaient avoir été conçu par l'entremise de fils d'or. Jacopo Bellini avait



d'ailleurs l'habitude, selon Paul Hills (1999 : 114), de saupoudrer de l'or sur les tuniques de ses *Madones* afin de recréer les effets lumineux naturels. La poudre d'or, utilisée depuis le 14<sup>e</sup> siècle à Padoue et à Venise, était non seulement plus facile à manier que le placage à la feuille d'or, mais donnait d'avantage d'éclat aux tissus peints. Cette technique, reprise par de nombreux peintres, deviendra d'ailleurs un des traits caractéristiques de l'école de peinture vénitienne. Dans *La Vierge à l'enfant avec Leonello d'Este* (1440, Paris – Figure 12) Jacopo a utilisé l'or pour confectionner les auréoles entourant la tête du Christ et de la Vierge qui s'apparentent à de lourds disques métalliques. Dans cette composition, l'or, que l'on retrouve un peu partout dans le paysage, la tunique verte foncée de la Vierge Marie et le manteau de velours rouge sang de *Leonello d'Este*, créerait l'harmonie picturale. Le fond d'or habituellement intégré dans les images de *La Madone* est substitué ici par un paysage modelé au moyen de minuscules points d'or qui contient tout le caractère sacré de l'œuvre. Dans cette nature, les montagnes dentelées de couleurs vertes, beiges et brunes qui s'élèvent de chaque côté de la Vierge dissimulent des châteaux, des fortifications et des tours renvoyant à l'image de la Vierge, des cavaliers et un personnage, assis à l'intérieur d'une cabane, qui se fond parfaitement dans le décor. La composition s'apparenterait également, selon Otto Pächt (2003 : 27), à *La Vierge avec le Chancelier Rolin* de Jean van Eyck (1435 – Paris) où le commanditaire de l'œuvre est agenouillé devant la Vierge Marie et le Christ qui lui attribue sa bénédiction. Le contraste entre la taille du Chancelier Rolin et de la Vierge serait essentiel dans ce contexte puisqu'il permettrait d'effectuer une distinction entre le caractère mortel de l'être humain et l'immortalité de la Vierge et de son fils.

Le père de Giovanni Bellini, Jacopo (1400-1470) qui léga ses deux albums de dessins du British Museum (1460 et 1470) et du Louvre (1430 et 1459) à la postérité, innova en créant des œuvres d'art entièrement autonomes dans lesquelles il abordait une variété de thèmes en lien avec l'architecture, l'étude de la flore et de la faune ainsi que l'exploration de sujets religieux et profanes. Jacopo Bellini substituait alors le fond d'or soit par des constructions architecturales qui, tout en facilitant l'insertion des personnages dans la composition, assuraient la stabilité des structures ou des paysages qui lui permettaient de créer des œuvres dans lesquelles se manifestaient l'union de l'homme avec la nature (Pächt 2003 : 92). Selon Bernhard Degenhart et Annegrit Schmitt (1984 : 12), la recherche de « l'atmosphère » serait l'une des plus grandes contributions de Jacopo à la peinture vénitienne « The *Stimmungsbild* [“mood picture”] as inspired by reality is Jacopo Bellini's most personal contribution to the early Renaissance ». Les tentatives de Jacopo pour concevoir la « mood » finirent sans doute par influencer Giovanni qui tenta lui aussi d'obtenir l'union de l'homme avec la nature à travers « l'atmosphère » picturale. Pourtant, chez Giovanni Bellini, l'or acquiert une autre dimension puisque les halos dorés de ses *Madones à l'enfant* se réduisent la plupart du temps à de minces lignes courbes à peine perceptibles qui laissent transparaître le paysage au second plan. Cette façon de faire tiendrait compte, selon Micheal Baxandall, d'un changement d'attitude dans la valeur attribuée à l'or, qui prendrait naissance dans les années 1500. Dorénavant, le paysage assumerait le caractère sacré et l'opulence de l'œuvre tant recherché par le commanditaire : « Le client perspicace disposait de différents moyens pour transférer l'affectation de son argent de l'or au “pinceau” » (Baxandall 1985 : 34). Un des moyens proposés était la substitution du traditionnel fond d'or par un paysage détaillé comprenant des personnages, des

constructions architecturales, des animaux et une flore abondante. Étant donné que ces compositions requéraient toute l'attention et le savoir-faire de l'artiste, le commanditaire était ainsi assuré d'obtenir le prestige tant recherché. Selon Richard Turner (1966 : 3), l'atmosphère, ou plutôt la « mood » comme il l'appelle, serait attribuable à Giovanni Bellini et à Léonard de Vinci qui firent de cette dernière l'essence même de leurs tableaux de paysage. Chez Bellini, la « mood » qui allait de pair avec un sentiment pieux et la lumière divine, contribuaient à situer l'action dans le temps. Comme dans la plupart des tableaux de Bellini, la scène sacrée semble se dérouler durant l'été soit tôt le matin où en plein après-midi, au moment où les rayons du soleil sont chauds et dorés. Pour Rona Goffen (1989 : 143), qui utilise à la fois les termes « atmosphere » et « mood », « l'atmosphère » parviendrait, grâce à la lumière avec laquelle Bellini ajoute une dimension spirituelle, à joindre l'homme et la nature :

Bellini is at once present and hidden in his images, self-aware in asserting his professional and spiritual role yet self-abnegating, masking himself and his guidance of our emotions from us. Like the most subtle of spiritual advisers, Bellini leads us to understanding while reiterating the phrases of the sacred text that he himself had written. Bellini never forgot that these are devotional images intended to inspire a contemplative mood of reverence. (Goffen 1989 : 24).

En somme, nous avons vu que l'or, qui permettait aux peintres vénitiens de mettre l'accent sur les éléments essentiels de la composition, de donner à l'œuvre un caractère pieux et de concevoir la dimension sacrée est remplacé, chez Jacopo et Giovanni, par le paysage, la lumière dorée et la « mood », qui établissent désormais la charge sacrée de l'œuvre.

### 2.5. *Le Livre de la nature* :

Comme nous l'avons vu, les éléments du paysage possèdent, chez Giovanni Bellini, des connotations symboliques et contribuent chacun à leur façon à établir la dimension spirituelle de l'œuvre. Nous tenterons ainsi de démontrer à partir des œuvres de Jacopo et de Giovanni, que les éléments de la nature faisaient partie à l'époque du « Livre ouvert de Dieu » où le paysage pouvait être déchiffré et renvoyer, par la suite, à des symboles religieux. Ce faisant, les composantes de la nature, qui se rapportent à de nombreux signes, peuvent contenir des vérités cachées.

Si nous regardons chez Jacopo Bellini nous constatons que les œuvres de ce dernier faisaient partie intégrante du *Livre de la nature*. C'est le cas de *La présentation au temple*, au Louvre, où le paysage situé de chaque côté de l'édifice comprend un bélier exterminant un serpent, en référence à l'anéantissement des forces du mal par le Christ et un cerf qui en plus d'être considéré comme l'ennemi des reptiles renverrait à l'image du Christ, au Repentir et au Salut. *La Mise au tombeau*, également au Louvre, est une œuvre de Jacopo Bellini dans laquelle les éléments de la nature ont une dimension spirituelle. La composition qui s'étale sur deux pages met en scène un paysage montagneux dans lequel nous distinguons d'un côté la Crucifixion et de l'autre la mise au tombeau. Les deux arbres entourant le Christ sur la page de droite évoquent, selon Conrad de Mandach (1922 : 54), l'arbre de la vie et de la mort. Celui situé sur la droite du Christ avec sa floraison abondante serait l'arbre du bien ou de la Nouvelle Alliance alors que l'autre, sur la gauche, représenterait l'arbre du mal ou de l'Ancienne Alliance. Nous pourrions donc penser que l'idée du *Livre de la nature* était déjà fort bien

orchestrée dans l'œuvre de Jacopo Bellini et que ce dernier influença par la suite son fils, Giovanni, qui en fit un des éléments clés de ses compositions.

*Le saint François en extase*, également connu sous les titres de *saint François rédigeant l'hymne du soleil* (1480-85, New York – Figure 13) est l'une des œuvres dévotionnelle de Bellini dans laquelle la nature contribue à l'élévation de l'âme. Le saint avec son regard fixe, sa bouche légèrement entrouverte et ses paumes tournées vers une source lumineuse extérieure revêt une attitude contemplative qui incite le regardeur à faire de même. Derrière lui, se trouve une jarre renvoyant à l'image d'Élie, un minuscule jardin et une cellule réalisée au moyen de branches de saule et de feuilles de vigne. À l'intérieur, une croix, au sommet de laquelle repose une couronne d'épines, fait référence au Golgotha et *Le livre des Évangiles* repose sur un prie-Dieu à côté d'une tête de mort. Non loin du saint, nous distinguons dans le paysage différents animaux caractéristiques du *Mont la Verna* : un lapin dissimulé dans la roche, un âne situé dans le même axe diagonal que le saint et un héron posé sur le rebord du mont sacré. Sur la gauche de la composition, un arbre de laurier majestueux, dont la cime frôle la bordure du canevas et un arbre desséché avec les branches disposées en éventail, créent une séparation entre le monde sacré dans lequel réside saint François et le monde terrestre qui accueille, en plus des animaux cités ci-haut, un berger en compagnie de son troupeau et une cité, délimitée par une clôture avec des tours crénelées, un pont, des châteaux et des maisons de campagne. En analysant quelques-uns de ces éléments, nous montrerons que ces composantes de la nature contiennent un certain nombre de vérités divines.

Concentrons-nous d'abord sur la présence des animaux dans *Le saint François en extase* (1480-85, New York – Figure 13) qui aurait pour but, selon Millard Meiss (1964 :

23), de représenter l'attrait des hommes du Quattrocento pour la nature « [...] as *specific* creatures they are connected with objects and events in the legend of the saint, and also symbolize more general religious concepts [...]. ». Meiss estime donc que l'âne, le lapin, les oiseaux et les moutons se rapporteraient, dans les tableaux de Bellini, à des événements précis de la vie du saint ainsi qu'à des concepts religieux. D'abord, l'âne représentatif des forces du mal dans la pensée médiévale posséderait de multiples significations chez Giovanni Bellini. Selon Millard Meiss (1964 : 23) et Alastair Smart (1973 : 472), il s'agissait de l'animal qui accompagna le saint sur *Le Mont la Verna* tel que stipulé dans *Les Fioretti de saint François*. Pour John Fleming (1982 : 40), nous serions plutôt en présence d'un *Equus Hemionus*, un symbole médiéval du désert, alors que d'après Norman Hammond (2002 : 24) l'âne serait un *Equus Asianus* un animal domestique qui aurait été exposé à la Stigmatisation au même titre que le saint. Le lapin, lui, serait une image biblique par excellence, selon Fleming (1982 : 44), puisqu'il ferait allusion au désert, à saint François qui construisit sa demeure à même *Le Mont la Verna* et à Moïse le fondateur de la religion catholique. Alors que le héron, situé non loin de l'âne, serait un emblème de l'ermite. Pour de nombreux auteurs, *Le saint François en extase* semblait refléter l'intérêt des Vénitiens pour la villa et le jardin. Selon Fleming (1982 : 80), *Le saint François en extase* tiendrait compte de la transformation d'un lieu aride en un paysage accueillant. *Le Mont la Verna* qui est le symbole de l'élévation mentale, avait une importance capitale aux yeux des Franciscains puisqu'en plus d'être considéré comme une terre promise, ce dernier était le lieu de prédilection de saint François pour sa retraite spirituelle (Fleming 1982 : 32-3). Le mont présentait également des liens avec le désert qui, dans *Le Nouveau Testament*, était décrit comme 1) un lieu périlleux où l'homme se voit confronté à des dangers d'ordres surnaturels 2) un endroit

où les tentations sont nombreuses 3) un refuge pour les figures saintes. Selon Fleming (1982 : 46), en choisissant de traiter du désert dans *Le saint François en extase* Bellini ferait prendre conscience aux spectateurs qu'ils se trouvent à proximité d'un saint fondateur de la religion ascétique. Augusto Gentili (2004 : 74) entrevoit la montagne comme une forme d'ascension spirituelle et le désert comme l'ultime épreuve à laquelle le pénitent doit faire face. Le jardin, situé derrière le saint, dans lequel se trouve des iris et des genévriers renverrait à l'agriculture, alors que la cruche d'eau ferait référence à l'irrigation des terres agraires. À ce titre, la cellule du saint, considérée comme un tabernacle, un sukkāh ou une tente, atteste, selon Fleming (1982 : 80), de la sédentarisation d'un peuple nomade et de l'exploitation des terres agraires. L'arbre de laurier qui, selon Millard Meiss (1964 : 23), serait l'emblème par excellence de la foi éternelle et de la Résurrection du Christ pourrait avoir été influencé par *Les Métamorphoses* d'Ovide (1992 : 58-62) et plus particulièrement par l'histoire d'Apollon et de Daphné dans laquelle la nymphe se métamorphosa en laurier afin d'échapper aux assauts d'Apollon. Ceci dit, Meiss (1964 : 23-24) déclare que rien ne permet de conclure que Bellini ou un membre de son atelier ait pu posséder un exemplaire de cette histoire qui aurait circulé au milieu du 14<sup>e</sup> siècle. Pour Emanuele Lugli (2009 : 29), l'arbre de laurier aurait permis l'association de saint François avec la Vierge Marie. L'importance accordée par les Franciscains à ces deux figures saintes aurait eu pour effet de stimuler la production d'œuvres flamandes comme en témoignerait la tapisserie flamande offerte par le pape Sixte IV au monastère d'Assise dans laquelle le saint était représenté comme la racine de l'arbre de la vie et la Vierge Marie comme la mandorle. À Venise, les images du Christ entouré par cet élément en forme d'amande furent très répandues. On les retrouvaient non seulement sur les portails des demeures vénitiennes, mais également

sur le revers des pièces de monnaies. La présence accrue de la mandorle dans les œuvres d'art aurait influencé, selon Emanuele Lugli (2009 : 39), de nombreux peintres comme Andrea Mantegna, Jacopo et Giovanni Bellini qui avaient chacun leurs façons de représenter cette dernière. Avec Jacopo, la mandorle se limitait à un tracé délicat, chez Mantegna cette dernière qui était le symbole de l'éternité était le point central de ses compositions alors qu'avec Giovanni Bellini, le feuillage de l'arbre de laurier reprendrait l'apparence du Séraphin ainsi que celle du portail de Dieu. L'arbre de laurier serait donc une représentation du divin, il tisserait des liens avec d'autres figures saintes comme Moïse, le saint François et la Vierge Marie (Lugli 2009 : 43). On peut imaginer que le paysage du *saint François* représentait l'habitation primitive et le siècle d'or qui marquèrent l'imaginaire des Vénitiens durant les années 1500. Le fait que Giovanni Bellini ait choisi d'intégrer la cellule du saint dans sa composition démontrerait une certaine maîtrise de la littérature antique.

*Le saint François* était également lié à divers textes franciscains, tels *Les Fioretti de saint François*, *La Legenda Major* et *Le Cantique de Frère Soleil*, utilisés pour expliquer l'absence de certains éléments de la composition comme le Séraphin qui fit l'objet de nombreuses interprétations. Millard Meiss (1966 : 27) est d'avis qu'il est peu probable que le tableau de Bellini ait pu contenir un Séraphin et défend sa position dans une lettre rédigée à l'intention du professeur John Steer, dans laquelle il déclare que si ce personnage était présent dans la partie supérieure de l'œuvre, la lumière retrouvée dans le coin gauche devrait conséquemment émaner de ce dernier. Or, les rayons ne convergent pas dans cette direction et, ce faisant, le seul emplacement possible pour le Séraphin se situerait sur le côté supérieur gauche du tableau. Cependant, ce dernier ne



présente aucune modification sur ce plan. De plus, Millard Meiss pense que s'il y avait eu un Séraphin à l'époque Marcantonio Michiel l'aurait fort probablement remarqué et n'aurait sans doute pas choisi de donner au tableau le titre de *saint François au désert*. Meiss (1964 : 32) est également convaincu que la plupart des modifications opérées au sein du *saint François en extase* seraient en grande partie conditionnées par le commanditaire, Zuan Giacomo Michiel, qui n'aurait pas cherché à freiner la créativité de Bellini. L'absence du Séraphin dans le tableau de Bellini s'expliquerait par le fait que Giovanni Bellini voulut représenter le divin au moyen de la lumière dorée. Pour Millard Meiss (1964 : 27), *Le saint François en extase* contiendrait deux sources de lumière; une naturelle, qui enveloppe le saint, et l'autre artificielle qui affecterait l'arbre de laurier situé sur la gauche de la composition. Chez Bellini, la lumière était bien plus qu'un moyen de créer l'ambiance. Elle permettait de concevoir le climat religieux dans lequel les personnages et les éléments du paysage existent en total accord. Il est donc probable que Bellini ait voulu exprimer le mystère de la Stigmatisation à travers la lumière plutôt que de recourir au Séraphin. Ce faisant, l'omission de certains éléments traditionnels comme le frère Léon et le Séraphin serait justifiée. Pour sa part, John Fleming (1982 : 20) soutient que l'absence du Séraphin irait de pair avec le caractère de l'artiste et concorderait avec son besoin de représenter les choses telles qu'elles sont réellement. Si nous regardons *Le saint François* d'Albrecht Altdorfer (1507, Berlin – Figure 14) nous constatons que le peintre a également choisi de substituer le Séraphin par deux branches d'arbres reprenant la forme d'une croix au centre desquelles se trouve une image d'un Christ crucifié. Le saint agenouillé devant ce dernier reçoit alors les stigmates sur ses paumes, son flanc gauche et le dessus de ses pieds. Saint François prend place dans un paysage où la flore luxuriante est peinte dans les tons de verts et de dorés. Selon

Christopher Wood (1993 : 98-99), Albrecht Altdorfer se serait inspiré d'une gravure d'Albrecht Dürer (1500-5, Londres) représentant *La Stigmatisation de saint François* où ce dernier se prosterne devant l'image d'un Séraphin construit au moyen de branches. Cette tendance à se détacher de l'image traditionnelle du *saint François en extase* ne se limitait donc pas uniquement à Giovanni Bellini. Jennifer Fletcher (1972 : 213) croit que les plaies infligées sur les paumes de saint François seraient à peine visibles parce que Bellini n'aurait pas cherché à accentuer les mutilations sur le corps du saint. Rona Goffen (1989 : 110) pense qu'il est impensable que cinq rayons émanant du Séraphin aient pu produire des plaies en tous points identiques à celles infligées au saint. Emanuele Lugli (2009 : 22) s'en remet au témoignage du marchand d'art Marco Boschini (1613-1704) dans lequel ce dernier déclare que *Le saint François en extase* devait contenir un crucifix suspendu dans les airs qui aurait laissé échapper des rayons lumineux. Même si la plupart des auteurs (Meiss 1964 ; 66 ; Fletcher 1972 ; Goffen 1989) sont d'avis que le tableau aurait été coupé dans la partie supérieure, Emanuele Lugli (2009 : 22) croit que cette dernière ne devait pas contenir un tel motif et que Boschini fut inexacte dans sa description du *saint François en extase*. Selon lui (2009 : 36), la suppression du Séraphin concorderait avec les révisions entourant le mystère de la Stigmatisation de saint François. Durant la seconde moitié du 15<sup>e</sup> siècle, les humanistes étaient convaincus que cet épisode tenait plus de la superstition que du religieux et les Franciscains, eux, craignaient que les fidèles ne puissent s'identifier avec le saint. Ce faisant, Giovanni Bellini aurait tenté de représenter la Stigmatisation au moyen de la lumière dorée au lieu d'utiliser un motif familier. La Stigmatisation est donc un élément qui pose problème dans le tableau de Bellini. Selon Millard Meiss (1964 : 25-26), le peintre aurait eu recours aux *Fioretti de saint François* pour

représenter ce qu'il considère comme étant une « Stigmatisation nocturne ». Le fait que le berger regarde dans la même direction que François lui permet de conclure que ce dernier fut témoin de la Stigmatisation du saint sur *Le Mont la Verna*. Millard Meiss (1964 : 26) pense également que le berger pourrait être une représentation de l'union de l'homme et de la nature attendu que ce dernier graviterait en toute quiétude dans un paysage virgilien qui n'est pas sans rappeler les environs de Venise. Ce dernier s'appuierait alors sur *Les Fioretti de saint François* dans lesquelles il y ait fait mention de la rencontre du saint avec un Séraphin, un être muni de six ailes contenant en son sein une représentation du Christ crucifié :

[...] tout le mont Alverne semblait brûler d'une flamme très éclatante, qui resplendissait et qui illuminait toutes les montagnes et vallées des environs, comme si le soleil avait brillé sur la terre. [...] cette flamme avait duré sur le mont Alverne l'espace d'une heure et plus. De même, à la splendeur de cette lumière, [...], certains muletiers, qui se rendaient en Romagne, se levèrent, croyant que le soleil était levé, [...] quand ils furent en chemin, ils virent disparaître ladite lumière et se lever le soleil matériel. (*Fioretti de saint François : suivi de Considérations sur les Stigmates* 1953 : 156).

Pour sa part, Jonh Fleming (1982 : 51) considère le berger comme une allusion à Moïse qui fut arraché à sa vie rurale pour devenir le libérateur des Israéliens et est d'avis que ce dernier devait se contenter dans le tableau de Bellini d'observer la lumière émanant d'un buisson. Jennifer Fletcher (1972 : 212) partage l'avis de Millard Meiss puisque cette dernière entrevoit la présence du berger dans *Le saint François* comme un trait caractéristique du paysage vénitien. Selon elle, il est probable que le peintre se soit inspiré du décor naturel qui entourait sa villa. En procédant ainsi, Bellini aurait cherché à recréer de façon réaliste le site de la retraite méditative de saint François. Le fait que la flore et la faune soient représentatives du *Mont la Verna* et de ses environs aurait sans

doute stimulé l'intérêt des spectateurs. Richard Turner (1966 : 64) est d'avis que l'appréciation de Bellini pour la nature était semblable au sentiment éprouvé par le saint à l'égard de cette dernière. Tous deux considéraient effectivement la contemplation du paysage non pas comme une simple distraction à travers laquelle l'homme pouvait s'évader de ses préoccupations quotidiennes, mais plutôt comme un moyen de se rapprocher de Dieu. Richard Turner (1966 : 65) pense que, chez ces derniers, les éléments de la nature faisaient partie intégrante de l'œuvre de Dieu et qu'il est probable que *Le saint François en extase* soit une représentation de la prière adressée au soleil par le saint dans laquelle ce dernier rend grâce aux créations de Dieu :

*Cantique de Frère Soleil ou des créatures :*

Très haut, tout puissant et bon Seigneur  
à toi louange, gloire, honneur et toute bénédiction  
à toi seul ils conviennent ô Toi Très haut  
et nul homme n'est digne de te nommer.  
Loué sois-tu, Seigneur, avec toutes tes créatures  
spécialement messire frère Soleil  
par qui tu nous donnes le jour, la lumière  
il est beau, rayonnant d'une grande splendeur  
et de toi, le Très Haut, il nous offre le symbole.  
Loué sois-tu mon Seigneur pour sœur Lune et les Étoiles  
dans le ciel tu les as formées claires, précieuses et belles.  
Loué sois-tu mon Seigneur pour frère Vent,  
et pour l'air et pour les nuages  
pour l'azur calme et tous les temps  
grâce à eux tu maintiens en vie toutes les créatures.  
Loué sois-tu mon Seigneur pour sœur Eau  
qui est très utile et très sage  
précieuse et chaste.  
Loué sois-tu mon Seigneur pour frère Feu  
par qui tu éclaires la nuit,  
il est beau et joyeux,  
indomptable et fort.  
Loué sois-tu mon Seigneur pour sœur notre mère la Terre  
qui nous porte et nous nourrit,  
qui produit la diversité des fruits  
avec les fleurs diaprées et les herbes.

Loué sois-tu mon Seigneur pour ceux  
 qui pardonnent par amour pour toi,  
 qui supportent épreuves et maladies,  
 heureux s'ils conservent la paix  
 car par toi, le Très Haut, ils seront couronnés.  
 Loué sois-tu mon Seigneur pour notre sœur, la Mort corporelle,  
 à qui nul homme vivant ne peut échapper,  
 malheur à ceux qui meurent en péché mortel,  
 heureux ceux qu'elle surprendra faisant ta volonté  
 car la seconde mort ne pourra leur nuire.  
 Louez et bénissez mon Seigneur,  
 rendez-lui grâce et servez-le  
 en toute humilité.

saint François (Le Goff 1999 : 98-99)

Au contraire, John Fleming (1982 : 102-106) et Augusto Gentili (2004 : 75) croient que Bellini aurait eu recours à *La Chratula*, une relique sainte écrite de la main de saint François pour le frère Léon :

Comme ledit frère Léon subissait une très grande tentation du démon, non point charnelle mais d'ordre spirituel, il lui vint grand désir d'avoir quelque pieux écrit de la main de saint François [...] [mais] il n'osait pas, par honte et par respect, le faire connaître à saint François; mais [...], l'Esprit-Saint, le lui révéla. [saint François lui dit alors] "Prends, très cher frère, ce papier, et jusqu'à ta mort conserve-le avec soin. Que Dieu te bénisse et te garde contre toute tentation. [...] Frère Léon reçut cet écrit avec la plus grande dévotion et la plus grande foi, et il fut aussitôt délivré de toute tentation; il retourna au couvent et raconta à ses compagnons, [...], quelle grâce Dieu lui avait faite au moment où il recevait cet écrit de la main de saint François. Les frères, en le gardant et en le conservant avec soin, firent ensuite par son intermédiaire beaucoup de miracles. (*Fioretti de saint François : suivi de Considérations sur les Stigmates* 1953 : 146).

Alastair Smart (1973 : 470) pense que Bellini aurait pu recourir au *Speculum Perfectionis*, une compilation datant du début du 14<sup>e</sup> siècle, qui aurait connu un succès retentissant durant la seconde moitié du 15<sup>e</sup> siècle. L'auteur estime que Bellini put avoir été influencé par l'ouvrage en question ainsi que par la canonisation de Bonaventure ordonnée par le pape Sixte IV en 1482. À ce sujet, John Fleming (1982 : 15) juge

qu'Alastair Smart devait plutôt faire référence au *Speculum vitae beati Francisci et Sociorum eius*, une anthologie de récits miraculeux et anecdotiques datée aux alentours de 1504. Or, cette dernière n'aurait pas été extrêmement populaire durant le Cinquecento. Par conséquent, il est peu probable qu'elle ait pu servir de modèle à Giovanni Bellini. John Fleming (1982 : 14-15) est aussi convaincu que Bellini n'aurait pas fait appel au *Speculum Perfectionis* pour représenter les sentiments du saint envers la nature, comme le soutient Alastair Smart (1973 : 470), mais plutôt à *La Vita Secunda* du frère Thomas de Celano rédigée en 1244 à la demande du ministre général Crescence de Jesi. John Fleming croit que *La Legenda Major* de saint Bonaventure, considérée comme la biographie officielle de saint François, aurait pu avoir fait l'objet d'une consultation de la part de Bellini ce faisant, ce dernier aurait choisi d'y recourir pour démontrer l'emprise de Bonaventure sur l'iconographie franciscaine. Pour John Fleming (1982 : 47-8), le saint François et Moïse partageraient un certain nombre de points communs dans la littérature franciscaine. Ainsi, tous deux eurent l'occasion d'entreprendre un long pèlerinage à un moment de leur existence; ils reçurent de Dieu les lois divines devant être transmises à l'humanité; Moïse se vit confier les tables contenant les dix commandements et François, lui, fut touché par les stigmates; ces figures saintes furent des fondateurs de la religion catholique et témoins d'une vision divine sur un mont sacré; *Le Mont Sinai* pour Moïse et *Le Mont la Verna* pour François et enfin, François comme Moïse furent associés à Elie et au Christ dans la Transfiguration. John Fleming est donc d'avis que l'association de saint François avec Moïse aurait eu des répercussions sur le tableau de Bellini notamment pour ce qui est de la présence de la source d'eau. Cette dernière, qui se trouve aux pieds de saint François, serait une référence à Moïse qui fit jaillir l'eau du *Mont Horeb* pour abreuver son peuple. Selon John Fleming (1982 : 62-

63), le geste de Moïse trouverait son équivalent dans *Les Fioretti de saint François* à la première *Considération* où il est dit que saint François aurait invoqué le Seigneur de toutes ses forces afin qu'une source d'eau fraîche jaillisse du *Mont la Verna* « Cours au plus vite à cette pierre, et tu y trouveras l'eau vive que le Christ, dans sa miséricorde, vient d'en faire jaillir. [celui-ci y] trouva une très belle source, que la vertu de la prière de saint François avait fait sortir du très dur rocher; [...] » (*Fioretti de saint François : suivi de Considérations sur les Stigmates* 1953 : 142). Pour Alastair Smart, la source, dans le tableau de Bellini, n'aurait aucun lien avec celle décrite dans *Les Fioretti* étant donné que cette dernière se tarit subitement « This cannot be an allusion to the well-known story of the sweating muleteer who was employed to carry St. Francis up a mountain in the heat of summer, [...] no trace of the spring remained after the miracle – a circumstance particularly stressed in the *Legenda Maior*. » (Smart 1973 : 472-3). John Fleming (1982 : 63-64) remet toutefois en question l'opinion d'Alastair Smart et déclare que la source existerait indépendamment de toutes œuvres franciscaines puisque Moïse était depuis longtemps lié à l'image de saint François.

Avec Bellini, les composantes de la nature qui sont étudiées avec parcimonie inciteraient le spectateur à arrêter son regard sur le paysage afin de parvenir à un stade contemplatif. Le paysage aurait donc été un moyen pour le peintre d'atteindre le spectateur dans sa spiritualité et de l'exhorter à la dévotion. Pour reprendre les mots de Denis Ribouillault (2011 : 233), « La nature est devenue, par le miracle de la peinture, le lieu privilégié du dialogue avec Dieu. ». Afin d'obtenir ce résultat, Bellini travaille à la conception de la « mood » avec laquelle il donne le ton à ses tableaux de paysage. Dans *Le saint François*, la nature se trouverait à être le prolongement même de l'esprit du

saint qui communique avec cette dernière « [...] his spirit expands out of all personal confines, giving itself over to the morning [...] of a friendly landscape, [...]. Saint Francis' exaltation is not the hermit's tortured isolation, but, joyous emotion in a domesticated world. » (Turner 1966 : 59). Ce faisant, nous ne serions pas témoins, selon Turner (1966 : 59-60), de la torture émotionnelle habituellement réservée aux ermites puisque ce dernier serait représenté en train de partager un moment intime avec son créateur dans un paysage remodelé.

Dans ce chapitre, nous avons voulu comprendre quel était le rôle du paysage dans les tableaux dévotionnels de Giovanni Bellini. Pour ce faire, nous avons vu que les éléments de la nature possédaient une connotation symbolique chez Bellini avec laquelle ce dernier explorait davantage le caractère sacré de ses œuvres. Cette dernière allait de pair, comme nous l'avons expliqué, avec la lumière, qui se substituait à la présence physique de Dieu. L'intérêt pour la lumière dans les paysages belliniens allait alors de pair avec les mosaïques et la transparence des couleurs obtenue grâce à la peinture à l'huile. La « mood » y était également pour beaucoup dans la conception du sentiment pieux puisque cette dernière stimulait la dévotion des fidèles. En dernier lieu, nous avons démontré que le paysage bellinien s'insérait dans l'idée du *Livre de la nature* dans lequel toutes les composantes du paysage sont liées les unes aux autres. Afin de développer davantage cette idée, nous avons fait intervenir *Le saint François en extase* et avons découvert que la flore et la faune étaient liées à diverses sources franciscaines comme *Les Fioretti de saint François*, *La Legenda Major* et *Le Cantique de Frère Soleil*.



## Chapitre 3

### Le paysage dans *Les Vierges à l'enfant* de Giovanni Bellini et Joachim Patinir :

Dans ce chapitre, nous traiterons de l'importance de l'image de *La Vierge à l'enfant* dans les œuvres de Giovanni Bellini et de Joachim Patinir. Nous nous questionnerons d'abord sur l'importance du culte de la Vierge Marie dans la société vénitienne des années 1500. Nous examinerons ensuite l'iconographie de *La Vierge de l'humilité* dans les tableaux de Bellini et de Patinir pour voir quelle était la place du paysage dans ces représentations. Ensuite, nous verrons comment les éléments de la nature peuvent être lus comme symboles de la Vierge Marie et pourquoi le paysage faisait en sorte, dans les images dévotionnelles, d'encourager la sensibilité religieuse du regardeur. Enfin, nous nous questionnerons sur la place accordée à *La Vierge à l'enfant* dans les paysages de Joachim Patinir et de Giovanni Bellini et chercherons à voir si la fonction symbolique s'exprimait de la même manière dans leurs œuvres dévotionnelles. En procédant de la sorte, nous désirons montrer que la dévotion envers la Vierge Marie était essentielle aussi bien dans la culture vénitienne que flamande et que la notion de paysage symbolique se développa simultanément en Flandres et en Italie dans les années 1500.

#### 3.1. *La Vierge de l'humilité* :

Dans les années 1400 et 1500, les images de dévotion tenaient une place particulière dans le quotidien des fidèles. À travers ces dernières, les hommes requéraient l'intervention des figures saintes pour obtenir différentes faveurs. Ainsi, l'on s'adressait à la Vierge pour convertir les pécheurs ou les hérétiques, pour concevoir de

beaux enfants et venir en aide aux malades ou aux mourants. Pour Daniel Arasse, l'image de dévotion agissait à titre de « relais aide-mémoire de la croyance » puisque cette dernière, qui n'apportait en fait aucune nouvelle connaissance, cherchait à remémorer aux fidèles ce qu'ils savaient déjà « L'image n'apprend en fait rien que nous ne sachions déjà. [...] la connaissance (*cognito*) qu'apporte l'image est une connaissance pragmatique, elle nous fait savoir ce qu'il faut faire [...] » (Arasse 1981 : 132-33). Il fallait donc que le signifiant (l'image de dévotion) soit suffisamment crédible pour que l'adepte accepte de croire au signifié (le message) « Ce à quoi l'on croit, à quoi l'on est censé croire, c'est à l'image non plus seulement en tant qu'elle rappelle le prototype, mais en tant qu'elle y "fait croire" [...] » (Arasse 1981 : 136). En s'inspirant de cette dernière citation, nous tenterons de voir ce qui, dans les images de *La Vierge à l'enfant*, encourageait la dévotion des fidèles. Regardons d'abord comment se traduisait l'attachement des Vénitiens à l'égard de la Vierge Marie dans les années 1500.

Depuis la fondation de Venise, le 25 mars 421, lors de la fête de L'Annonciation, les citoyens entretenaient un lien tout particulier avec la Vierge Marie qu'ils considéraient comme leur patronne spirituelle. Pour souligner l'importance de la Vierge dans leur société, les Vénitiens entreprirent la construction de divers monuments religieux et multiplièrent les œuvres dédiées à leur protectrice. En 1457, Bernardo Giustiniani répertorie, à Venise, vingt et une églises, trois cents retables et deux Scuole Grandi dédiés au culte de la Vierge Marie. Les images de *La Vierge à l'enfant*, qui étaient importantes dans le quotidien des Vénitiens, se retrouvaient dans la plupart des demeures où elles assuraient la protection des membres de la famille, tout en servant de support aux exercices spirituels « Ninety percent of households contained at least one

painting. Religious subjects were favored over secular ones, and paintings of the Virgin and Child were, not surprisingly, the most common of all. » (Kasl 2004 : 63). Ces dernières étaient placées dans les chambres à coucher où avaient lieu certains rituels religieux en lien avec le mariage et les naissances. Ces images de dévotion privée appartenaient à des gens de toutes classes sociales confondues. *Les Vierges à l'enfant*, que l'on trouvait dans les ateliers et les cuisines, étaient souvent accompagnées de divers accessoires pieux comme des lampes à l'huile, des réceptacles pour l'eau bénite et des chandeliers qui possédaient une fonction dévotionnelle (Kasl 2004 : 66). Les lampes à l'huile et les chandeliers, utilisés pour éclairer les images de dévotion, ajoutaient une dimension spirituelle aux figures saintes. Parfois, les tableaux étaient insérés dans un cadre sur lequel était gravée une prière à l'intention de la Vierge Marie. Ces tableaux permettaient aux fidèles de visualiser le visage de la figure sainte à qui ils adressaient leurs supplications. Dans *Le songe de sainte Ursule* de Vittore Carpaccio (1495, Venise - Figure 15) on peut voir une image dévotionnelle de la sorte accrochée non loin du lit, comprenant un cadre doré, une chandelle et un récipient d'eau bénite.

Les images de *La Vierge de l'humilité* retrouvées en Italie, en France et dans les Pays-Bas indiquent que la demande pour ce type d'images était très forte. Ingvar Bergström (1955 : 303-307) est d'avis que les tableaux de *La Vierge à l'enfant* peints dans le Nord et le Sud des Alpes durant les 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles contiendraient de nombreux symboles religieux. Les fruits, les fleurs et les animaux qui entourent la Vierge Marie et le Christ auraient plusieurs niveaux de significations ce qui, comme le fait remarquer Bergström, ajouterait sans contredit un pallier de difficulté pour les historiens de l'art. Ainsi, la pomme pourrait être interprétée comme un symbole du péché originel; les

cerises tel l'emblème du paradis et de la vie éternelle; la pomme grenade représenterait la Résurrection; la noix de Grenoble renverrait au Christ alors que sa coquille serait le signe de la croix de la Crucifixion; les œillets feraient référence à la Passion du Christ et les papillons symboliseraient la libération des âmes humaines. Reindert Falkenburg (1988 : 25) est d'avis que les représentations de *La Vierge de l'humilité* assise dans le « jardin du paradis » ou « jardin des délices », auraient été développées en Italie, puis auraient rejoint les Pays-Bas dans les années 1400. La végétation qui entoure *La Vierge de l'humilité* renverrait alors à la souffrance du Christ, à l'Incarnation, au Salut de l'humanité, à l'humilité de Marie et au pardon. Les roses rouges et blanches font allusion à la Passion du Christ et à la Vierge Marie, considérée comme « la rose du paradis »; les fraises rappelleraient le paradis, la virginité, la maternité, l'humilité de Marie ainsi que l'Incarnation; les violettes seraient l'emblème de l'humilité mariale; les lis blancs représenteraient l'Incarnation; le citron la souffrance du Christ et la Salvation de l'homme; le plantain et le pissenlit seraient le symbole de la Passion; la menthe serait un attribut marial; la fougère un emblème du Christ; le châtaigner serait en lien avec la chasteté de la Vierge, l'Immaculée Conception, la naissance de la Vierge et la Résurrection; les boutons-d'or incarneraient la mort; le lis de la vallée serait un symbole de l'Incarnation; le lierre repousserait les forces du mal; le liseron serait représentatif de l'amour du Christ; la vigne et les prunes préfigureraient le sacrifice du Christ; la grappe de raisins représenterait le sang du Christ de même que le lait maternel et la fougère évoquerait l'humilité et le Salut. Dans *Le Paysage avec le repos durant la fuite en Égypte* (1515, Berlin – Figure 16) Joachim Patinir utilise certains des éléments mentionnés ci-haut pour traiter du rôle de la Vierge Marie et du Christ dans la Rédemption. Patinir situe la Vierge Marie et l'Enfant-Jésus au premier plan dans un

jardin composé d'arbres, de buissons et de diverses plantes sauvages qui les protégeraient des païens. L'arbre, situé derrière la Vierge, qui donnait la connaissance du bien et du mal, est entouré par des feuilles de vigne symbolisant la Passion et la Résurrection du Christ. Pour Falkenburg (1988 : 31), l'arbre de la vie allait de pair avec l'arbre de la salvation qui rachète les péchés de l'humanité et restaure l'arbre de la vie. Le parterre sur lequel la Vierge Marie est assise comprend des rances, symboles de la Passion et du péché originel, des iris mauves qui sont une métaphore de l'extase de la Vierge Marie et de la chélidoine, une plante généralement associée avec le renouveau printanier et la fête de Pâques. Près de Marie se trouvent des paquets, soutenus par un bâton de bois, un panier d'osier sur lequel s'est posé un oiseau, un feu et une source d'eau qui ferait allusion, selon Falkenburg (1988 : 28), au *fons signatus*, à la virginité de Marie, au Paradis et au Christ. Sur la gauche de la Vierge, saint Joseph en compagnie d'un petit âne se dirige vers le campement en question. Patinir inclut également des scènes secondaires représentant *La destruction de l'idole*, *Le massacre des Innocents* et *Le champ de blé miraculeux* grâce auquel la sainte famille put échapper aux soldats de Néron. Les montagnes, au deuxième et au troisième plan, sont inspirées par *La montagne Saint-Baume*, le site du pèlerinage de Marie Madeleine. Comme dans la plupart des tableaux de Patinir, le paysage comprend un rocher majestueux situé au centre de la composition et une série de montagnes, peintes dans les tons de bleu-gris, ponctuées de chemins courbes. Enfin, les fortifications, les tours et les châteaux dans le paysage distant seraient liés aussi à l'image de la Vierge. Pour Falkenburg (1988 : 32-33), la proximité de ces deux figures saintes et leur emplacement dans un décor naturel aurait permis de susciter l'empathie des fidèles et d'encourager leur dévotion.

Pour sa part, Millard Meiss (1994 : 198) est convaincu que les images de *La Madone de l'humilité* retrouvées en Italie, en Espagne et dans les Pays-Bas dans les années 1400 et 1500, furent influencées par le peintre siennois Simone Martini (Sienne v. 1284 – Avignon 1344) qui représenta la Vierge Marie assise sur le sol ou un coussin avec le Christ sur ses genoux. *La Vierge de l'humilité* allait alors de pair avec l'image de la *Maria Lactans* où Marie était portraiturée en train de nourrir l'Enfant-Jésus qui tournait son regard vers le fidèle afin d'exhorter sa dévotion. Comme le fait remarquer Millard Meiss (1994 : 217) la *Madonne del Latte*, qui incarnait la bienveillance et la compassion, avait une fonction symbolique dans les œuvres d'art associées à la fin du Moyen Âge. Cette dernière était dépeinte comme la *Maria Médiatrix* ou *Misericordiae* qui avait le pouvoir d'intercéder auprès de Dieu pour le bien de l'humanité, la *Mater Omnium* la mère du Christ et des pauvres pécheurs, ou encore la *Nutrix Omnium*, qui sustentait l'Enfant-Jésus et servait une nourriture spirituelle aux croyants. L'image de la Vierge Marie était également associée, dès le 13<sup>e</sup> siècle, à l'arbre des vertus où l'humilité fournissait les nutriments nécessaires à la croissance de ce dernier. Dans ces œuvres, la Vierge considérée comme la racine de l'arbre des vertus (*radix virtutum*) alimentait le Christ situé au sommet de ce dernier. Millard Meiss (1994 : 206) pense que la présence de la Vierge dans un pré ou un paysage fleuri serait possiblement une innovation vénitienne. La Vierge Marie prendrait alors place dans un jardin de type *hortus conclusus*, symbole de sa pureté et de sa virginité, qui la protégerait du monde extérieur au moyen d'une haie, d'une clôture, d'un mur de briques, d'un baldaquin ou d'une balustrade. Meiss estime qu'en situant la Vierge dans un « jardin des délices », le fidèle avait le sentiment de surprendre les figures saintes dans leur quotidien, ce qui avait pour effet de stimuler leur dévotion : « [...] les personnages sacrés, situés dans le

décor d'un monde plus réaliste, se conduisent d'une manière plus familière et plus humaine : ils tendent à agir et à réagir comme le spectateur. » (Meiss 1994 : 216). Enfin, pour Otto Pächt (2003 : 164), les représentations de *La Vierge de l'humilité* en sol vénitien auraient été influencées par les statuette de la *Pietà* qui circulaient en grand nombre sur la *Terra-Ferma* dans les années 1400. Selon ce dernier, il est probable que Bellini ait trouvé dans ces représentations de *La Madone* l'inspiration pour la création de *La Vierge de l'humilité* où le corps du Christ gît sur les genoux de la Vierge.

Dans *La Donà dalle Rose* de Giovanni Bellini (1500, Venise - Figure 17), qui reprend l'apparence traditionnelle de *La Vierge de l'humilité*, Marie et le Christ sont transposés dans un paysage idyllique. Au premier plan, derrière les deux protagonistes, une souche d'arbre préfigure la mort du Christ, quelques fleurs blanches représentent la pureté de la Vierge et un épais tapis végétal semble dessiner une sorte d'*hortus conclusus* autour de la Vierge et du Christ. Le second plan est occupé par une cité, délimitée par un mur crénelé, inspirée par le séjour de Bellini à Vicence dans les années 1500. On y voit : des tours, une église, des châteaux, des fermes, des cabanes et un pont qui peuvent tous être lus comme symboles de la Vierge Marie. Dans *La Donà dalle Rose*, les couleurs ont pour effet d'unifier les différentes zones de la composition. Ainsi, les teintes employées pour peindre la tunique de la Vierge permettent, selon Otto Pächt (2003 : 179), de faire un lien entre les éléments situés à l'avant et à l'arrière-plan. Le bleu cobalt, la seule couleur vive du tableau attire le regard du fidèle, le violet crée un lien avec les teintes ocre, brunes et vertes composants le paysage tandis que la bordure brune, autour de la tunique de la Vierge, forme un contraste avec les teintes foncées. Les couleurs permettent ainsi de créer l'harmonie entre les états d'âme des protagonistes et la

nature « [...] the medium of colour creates a perfect harmony between the stasis of death, the peace of nature, the silence of unwordly contemplation and the mute stillness of pure vision. » (Pächt 2003 : 179-80). Même si tous ces auteurs ne parviennent pas à s'entendre sur l'origine de *La Vierge de l'humilité* ils reconnaissent toutefois l'importance du paysage dans les compositions de Bellini et de Patinir.

Somme toute, nous avons vu que la nature dans les images de *La Vierge de l'humilité* était essentielle puisqu'elle contenait de multiples symboles mariaux et christiques qui avaient pour fonction d'exhorter la dévotion et la méditation des fidèles.

### 3.2. Le symbolisme marial :

De nombreux auteurs ont tenté de retracer la place accordée à la Vierge dans les œuvres dévotionnelles peintes en Italie et dans les Flandres dans les années 1500-1600. Eugenio Battisti explique qu'il est possible d'interpréter la nature, dans les œuvres dévotionnelles de peintres vénitiens comme Giovanni Bellini, au moyen de divers symboles mariaux. Il propose donc d'étudier les racines du paysage dévotionnel, de la première Renaissance italienne, où l'image de la Vierge est l'élément central. Marie pouvait être considérée, dans la littérature dévotionnelle, comme une terre non labourée, un cèdre, une grenade, un vignoble, un jardin de plantes médicinales, un champ de blé, un pâturage, un pré vert ou fleuri, un *hortus conclusus*, une source d'eau fraîche, un puits sans fond ou encore une colonne de feu (Battisti 1991 : 10). Le paysage dans les œuvres dévotionnelles consacrées à la Vierge Marie est donc bien plus qu'un simple élément décoratif, il crée un véritable commentaire sur la nature de la Vierge offert à la méditation du fidèle. Pour comprendre comment se manifeste le symbolisme marial dans



*Les Vierges à l'enfant*, nous proposons d'analyser *La Madone au pré* (1500, Londres – Figure 18) de Giovanni Bellini dans laquelle le paysage contient un château, entouré d'une muraille, des tours, des fortifications, des fenêtres, des portes, des fermes, des cabanes, un puits et un ciel lumineux. Une barrière délimitant le paysage naturel habité par les figures saintes du paysage artificiel construit par l'homme semble offrir un contraste entre d'une part, la sérénité et la tendresse du rapport mère-fils et d'autre part, le monde civilisé. Selon Otto Pächt (2003 : 165) et Rona Goffen (1989 : 60), le paysage et la saison, l'automne, symbole du sacrifice du Christ, créent l'ambiance dans laquelle ces figures saintes gravitent « [...] the landscape provides the naturalistic raison d'être for the atmosphere that surrounds the Virgin and child [...] » (Goffen 1989 : 62). La lumière, qui unifie les éléments de la composition, c'est-à-dire la nature et les personnages, contribue à rendre la scène paisible. De même, les roses, bleus, gris et blancs utilisés pour la tunique de Marie se répercutent dans le paysage et concentrent le regard du fidèle sur la Vierge et son enfant. Même le teint blanchâtre de la mère et de son fils trouve son pendant dans la nature et à travers les constructions architecturales de couleur rose crème. Le paysage est habité par un berger endormi contre une clôture de bois, un moine entièrement vêtu de blanc et différents animaux dont une vache symbole du peuple israélien, une chèvre représentative de l'Église ou de la vie contemplative, un mouton et un vautour, considéré par Rabanus Maurus comme un ravisseur d'âmes, perché sur la plus haute branche d'un arbre desséché. Le contraste entre les arbres feuillus, situés derrière la clôture, et la souche entourée d'arbres morts marque l'opposition entre le bien et le mal. Cette dualité se retrouverait également dans le motif de la cigogne exterminant un serpent. La cigogne pouvait alors être interprétée comme l'ennemie des reptiles, l'emblème par excellence de la piété ou l'annonce du printemps,

tandis que le serpent, lui, incarnait le Diable. Le combat livré par ces deux créatures rend compte de la victoire du Christ contre les forces du mal. Edgar Wind (1950 : 350) avance l'hypothèse selon laquelle le motif de la cigogne et du serpent dans *La Madone au pré* proviendrait des *Géorgiques* de Virgile où il y est fait question du renouveau printanier qui, dans un contexte chrétien, peut être interprété comme la venue du sacrifice de l'Enfant-Jésus. La référence à la cigogne et au serpent de même que l'immolation de la chèvre sur l'autel sacré dans *Le Chant de la vigne* permettraient d'établir un lien avec le Christ (Virgile 2007 : 177 et 179). David Cast (1969 : 248) soutient cependant que l'interprétation de Wind est erronée et qu'il fait une utilisation abusive du texte de Virgile. La chèvre est un des éléments du tableau de Bellini qui poserait problème, selon Cast (1969 : 248), puisque contrairement à ce qui est dit dans *Les Géorgiques*, cette dernière ne se trouverait pas à côté d'un autel en attente d'un sacrifice, mais plutôt d'un simple puits. Cast accepte cependant l'interprétation de Wind qu'en à la présence du serpent et de la cigogne. Mais, il pense que d'autres textes, comme *Les Histoires Naturelles* de Pline, *L'Iconologia* de César Ripa ou *L'Encyclopédie* de Filippo Picinello, auraient aussi bien pu être utilisés. Cependant, il est probable que nous ayons tort de vouloir à tout prix établir une correspondance entre le tableau de Bellini et un texte littéraire précis. Il se peut que, pour le peintre, les éléments de la nature étaient tous reliés les uns aux autres. Tout bien considéré, Bellini semble avoir utilisé le paysage dans *Les Vierges à l'enfant* pour signaler l'omniprésence de la Vierge dans la nature.

Avec Joachim Patinir, le thème de *La fuite en Égypte* devient un prétexte à la représentation de *La Vierge à l'enfant* et du *peregrinato vitae* ou métaphore chrétienne

du pèlerinage de la vie. À l'aide du *Repos durant la fuite en Égypte* de Patinir (1518-20, Madrid - Figure 19) nous tenterons de voir quelle place ce dernier réservait au paysage dans ses *Madones à l'enfant*. Dans ce tableau, la Vierge qui est représentée en train de donner le sein au Christ est située dans un vaste paysage regroupant différents symboles mariaux et christiques. Parmi les arbres placés à proximité de Marie, un pommier entouré d'une vigne, fait référence à l'arbre de la vie et à la Rédemption tandis que le châtaigner renvoie à la Résurrection, à l'Immaculée Conception et à la chasteté de la Vierge. Le paysage, sur la gauche, contient saint Joseph ainsi que des références à la destruction de l'idole et à la cité d'Héliopolis. Selon Reindert Falkenburg, les petites scènes secondaires dissimulées un peu partout dans la composition remémoraient les épisodes associés à *La fuite en Égypte* et seraient inspirées des livres de dévotion ou de méditation dédiés à la Vierge Marie et au Christ. Les représentations de *la destruction de l'idole*, *du massacre des Innocents* et *du champ de blé miraculeux*, retrouvées dans les ouvrages des 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles, avaient des fonctions didactiques qui faisaient en sorte de guider la dévotion des fidèles. La littérature consacrée à la vie du Christ avait alors un rôle bien particulier puisqu'elle permettait aux fidèles de s'identifier à l'image du Christ. La méditation sur les douleurs de cette figure sainte aidait le fidèle à adopter une attitude pieuse qui faisait ensuite partie de son quotidien « In the course of his meditations the reader was expected to recall the mysteries of Christ's life, give them a genuine presence (*praesentia*) in his mind, examine them deeply and experience them emotionally, with a view to imitating Christ by sharing in his life and suffering. » (Falkenburg 1988 : 45). Les livres de dévotion dans lesquels on trouve des images de *La fuite en Égypte* donnaient donc des indices quant à la manière dont les scènes additionnelles étaient perçues dans les tableaux de Joachim Patinir. Le fait que les tableaux de Patinir mettent

l'accent sur les souffrances du Christ et la compassion de la Vierge Marie à l'égard de son fils et de l'humanité entraîneraient, d'après Falkenburg, une réaction d'empathie de la part des fidèles qui aurait pour effet de les inciter à la dévotion.

### 3.3. Le paysage marial :

De nombreux auteurs font coïncider les débuts du paysage symbolique en Italie et en Flandres avec les années 1500. Ainsi, les représentations de *La Vierge à l'enfant* de Bellini et de Patinir situent les figures saintes dans un paysage dont la fonction symbolique encourageait les fidèles à adopter une attitude méditative. Certains auteurs, comme Millard Meiss, ont d'ailleurs insisté sur l'idée que les paysages de Bellini étaient liés à la peinture flamande et plus particulièrement aux œuvres de Joachim Patinir. Selon lui, les tableaux de Jean de Bruges et de Roger van der Weyden eurent sans doute des répercussions sur la façon dont Bellini travaille avec la couleur et le médium de l'huile grâce auxquels il put donner luminosité et profondeur à ses paysages. Les innovations flamandes auraient donc permises à Bellini de donner plus de vivacité à l'atmosphère picturale et de mettre l'emphase sur la lumière : « The atmosphere acquired a greater vibrancy, and the diffusion of light could become a major pictorial theme. » (Meiss 1964 : 14). Pour sa part, Rona Goffen (1989 : 121) pense que Bellini aurait subi l'influence des Pays-Bas durant sa carrière et que certains éléments auxquels Bellini recourait comme le parapet, les cartouches, les lignes d'horizon basses, les effets atmosphériques et le goût pour les surfaces réfléchissantes tiendraient compte de l'attrait du peintre pour la culture flamande. Ces auteurs donnent l'exemple du *Couronnement de la Vierge* (1473-1476, Pesaro – Figure 20). Dans ce tableau, Giovanni Bellini recour à la couleur pour accentuer la vulnérabilité des personnages et susciter l'empathie du

regardeur. La Vierge Marie et le Christ prennent place dans un décor architectural occupant tout le centre de la composition. Ils sont compris dans l'enceinte d'un trône architecturé circulaire sur lequel l'on distingue des motifs végétaux similaires à ceux ornant le pourtour du retable doré. L'ouverture dans le trône renverrait à l'image de la Vierge en tant que fenêtre du paradis, *fenestra coeli* ou *porta coeli*, alors que le paysage montagneux composé de tours et de murs crénelés présenterait des ressemblances avec le château de Gradara, près de Pesaro, et avec la Jérusalem Céleste. De chaque côté de la Vierge et de son fils se trouvent saint Paul tenant une épée, saint Pierre lisant la bible, saint Jérôme le traducteur officiel de la Vulgate, et saint Francis, *l'Alter Christus*. Le retable contient également, sur la gauche et la droite de la composition, des niches dans lesquelles sont logés sainte Catherine, saint Laurent, saint Antoine de Padoue, saint Jean de Baptiste, Bl. Michelina, saint Bernardin de Sienne, saint Louis de Toulouse et saint André. La prédelle contient des scènes de petites dimensions représentant *saint George exterminant un dragon*, *La Conversion de saint Paul*, *La Crucifixion de saint Pierre*, *La Nativité*, *Le saint Jérôme dans le désert*, *La Stigmatisation de saint Francois* et *saint Térrence*, patron de Pesaro. Rona Goffen (1989 : 134-5) remarque que la répartition des scènes suivrait un programme précis puisque les trois premières présentent des actes de violence alors que les autres mettent l'accent sur la méditation et la contemplation. De même, le couronnement de la Vierge Marie par le Christ, considéré comme un événement heureux puisque cette dernière recevait confirmation de son statut en tant que co-rédemptrice, n'est toutefois pas dépeint comme tel dans le tableau de Giovanni Bellini. Au lieu de se réjouir à l'idée d'assister à cette cérémonie, les figures saintes affichent des airs de désolation et les anges, auxquels l'on a coutume d'attribuer des instruments de musique, demeurent silencieux. Le rouge, le noir, le vert et le rose

compléteraient la fonction symbolique de l'œuvre. Le rouge vif, que l'on retrouve dans les tuniques de saint Paul, de la Vierge Marie et de saint Jérôme ainsi que pour la représentation des quinze putti encerclant la colombe du Saint-Esprit, ajoute de l'éclat à la composition, mais surtout attire le regard des spectateurs et concentre leur attention sur les points essentiels du mystère religieux. Le bleu foncé, utilisé pour la toge de la Vierge, réfère à l'humilité de cette dernière, le noir annonce la mort du Christ, le vert représente la vigueur, l'espoir, l'arbre de la vie, la croix du Christ et la vie éternelle alors que le rose est un signe de renouveau spirituel. Pour Millard Meiss et Rona Goffen, Bellini se servait de la couleur pour faire ressortir certains éléments de la composition, mettre l'accent sur un personnage ou une partie du tableau, créer l'unité picturale, stimuler la sensibilité du regardeur et inciter ce dernier à la méditation. Enfin, Keith Christiansen est convaincu que les œuvres flamandes jouèrent un rôle dans l'élaboration du style dévotionnel bellinien en offrant à ce dernier une autre façon de représenter le divin « It is now clear that Netherlandish paintings were widely collected in Venice and that they exerted an enormous and direct influence on Bellini's art [...] in offering a non-Italian model of a devotional style. » (Christiansen 2004 : 38). En tenant compte de ces informations, nous tenterons donc de voir comment Bellini et Patinir s'y prenaient pour composer la charge symbolique de leurs œuvres et à quels éléments ces derniers faisaient appel.

### 3.3.1. Chez Giovanni Bellini :

La plupart des auteurs intéressés par les paysages belliniens reconnaissent volontiers l'importance des œuvres dévotionnelles dans le langage artistique du peintre. Felton Gibbons (1965 : 146-47) est d'avis que l'atelier bellinien était très productif

durant les années 1500 en partie grâce à ces petits tableaux de dévotion privée « Few workshops in the early Renaissance were as productive as Giovanni Bellini's. His shop was primarily preoccupied with the manufacture of relatively small devotional panels for private use [...] The commerce of Bellini's workshop was in paintings of the Madonna, modest in dimension and conservative in style. ». Les tableaux de *La Vierge à l'enfant* semblaient donc avoir suscité l'intérêt des Vénitiens pour qui les images de dévotion s'inséraient, comme nous l'avons vu ci-haut, dans différentes pièces de leurs demeures. Pour répondre à la demande, *Les Madones* belliniennes étaient peintes par les différents membres de l'atelier à qui Bellini confiait la reproduction d'un motif qui, en règle générale, pouvait être repris avec quelques variations puisque le peintre pouvait y ajouter des figures saintes ou modifier légèrement l'arrière-plan. À titre d'exemple, Felton Gibbons (1965 : 152) constate que certains éléments du paysage conservent la trace des voyages effectués par Bellini et reviennent souvent dans ses tableaux. Ce serait le cas du *saint Jérôme* de la collection Contini-Bonacossi à Florence et de *La Transfiguration* à Naples qui contiendraient une représentation de la tombe de Théodore, du campanile de saint Apollinaire et du pont de Rimini des lieux visités par Giovanni lors de son séjour à Pesaro dans les années 1470. *La Crucifixion* de la collection Niccolini de Camugliano à Florence, *La Pietà* de l'Académie de Venise et *Le Martyre de saint Marc* de la Scuola Grande di San Marco, à Venise, présentent de nombreux monuments situés autour de Ravenne comme par exemple : la basilique pré-palladienne et *Le Mont Berico*. Pour Felton Gibbons, la présence répétée de ces motifs paysagers dans les tableaux dévotionnels de Giovanni Bellini indique que l'atelier bellinien devait disposer de nombreux dessins de la nature parmi lesquels les peintres pouvaient effectuer une

sélection. Selon Rona Goffen, la thématique de *La Vierge à l'enfant* fut déterminante dans la carrière artistique de Bellini :

Perhaps no artist is more intimately associated with the Madonna and Child theme than Bellini, [...] the close association of artist and subject is founded on Bellini's ability to imbue his sacred images with conviction, which is perhaps the primary reason the Madonna paintings stir our imaginations [...]. Few artists have equaled and none has surpassed Bellini's ability to engender a profoundly religious response to the viewer. (Goffen 1989 : 23).

Pour Goffen (1975 : 487-90), les icônes byzantines retrouvées à Venise dans les années 1500 auraient exercé une influence sur *Les Madones* de Bellini. Elle est donc d'avis que la présence des Grecs, à Venise, aurait créé un intérêt pour *Les Madonneri* exécutées selon la *maniera greca* où la Vierge et le Christ sont représentés en demi-buste derrière un parapet. Bellini reprendrait dans ses *Vierges à l'enfant* la morphologie de la Vierge byzantine avec son visage ovale, ses yeux en amande, son nez aquilin, ses joues larges et sa bouche étroite. Chez Bellini, le parapet qui créait l'intimité entre l'image sainte et le regardeur, établissait une barrière entre le sacré et le profane et donnait de la profondeur à l'espace pictural pouvait s'apparenter à l'autel où étaient préservées les reliques saintes ainsi que le corps et le sang du Christ. Dans ce contexte, le corps de l'Enfant-Jésus reposant sur le parapet pouvait être perçu comme un objet de dévotion ou une offrande. Dans les compositions de Giovanni Bellini, le parapet laisse souvent entrevoir, au second plan, un paysage partiellement identifiable comme dans *La Vierge à l'enfant* du Metropolitan Museum of Art (1480, New York – Figure 21), où mère et fils sont situés derrière une balustrade de marbre sur laquelle on peut lire le nom de l'artiste. Une étoffe rouge sang est suspendue par un fil situé derrière la Vierge. Le paysage : un ciel bleu clair, des montagnes dentelées, des maisons, une tour, un arbre touffu, une colline



verdâtre et un chemin sinueux mènent vers une plaine jaunâtre parsemée d'arbres dénudés. Dans *La Madone de Davis* (1460, New York – Figure 22) le paysage est uniquement visible de chaque côté des épaules de la Vierge. Selon Rona Goffen (1975 : 492), les protagonistes seraient isolés par rapport au paysage situé à l'arrière-plan « Mother and Child exist in total isolation, in no way related to the landscape, so tiny in scale, behind them. ». Ce dernier, avec ses constructions, ses arbres et ses champs est un paysage rural, fruit du labeur humain. Le ciel, qui occupe le tiers de la composition, enveloppe les figures saintes d'une lumière dorée et génère la « mood » de l'œuvre. La tête du Christ, appuyée sur un coussin noir, sa main gauche repliée sur sa poitrine et son bras droit pendant rappellent les monuments funéraires antiques. La Vierge Marie, monumentale dans ce tableau, contemple son fils gisant sur le parapet de marbre, mais comme dans la plupart des *Vierges à l'enfant* leurs regards ne se croisent pour ainsi dire jamais et il semble exister une certaine distance à la fois physique et émotionnelle entre la Vierge et son fils qui, selon Rona Goffen, encouragerait la dévotion des fidèles :

The inactivity of Mother and Child and their complete isolation, physically and emotionally, make profound their concentration on each other and the worshipper's on them. This isolation also means that comprehension is immediate : the worshipper enters at once, and by emotions rather than by intellect, into the meditative quiet conducive to prayer. (Goffen 1975 : 511).

Keith Christiansen (2004 : 22) est d'avis que Giovanni Bellini se démarque de ses pairs précisément grâce à ses tableaux dévotionnels dans lesquels la tranquillité et « l'humanisme » sont les mots d'ordres « [...] Bellini's devotional paintings were seen as possessing a serenity and poignant humanity that singled them out over the centuries. ». *La Vierge à l'enfant* de Los Angeles (1465, Los Angeles – Figure 23) de Jacopo Bellini aurait été peinte, selon Keith Christiansen (2004 : 34), soit pour un commanditaire

vénitien intéressé par la culture byzantine ou pour un client d'origine grecque établi à Venise. L'inscription latine gravée en lettres grecques sur le pourtour de l'auréole de la Vierge, attesterait de l'influence des œuvres byzantines sur les peintres vénitiens. *La Madonna Greca* de Giovanni Bellini (1465-70, Milan – Figure 24) reprendrait l'apparence traditionnelle des *Madones* byzantines avec leurs auréoles dorées et leurs regards distants. Le Christ, tient dans sa main droite un coin, fruit généralement associé à l'automne et symbole de la Passion. Les lettres grecques peintes en rouge, dans les coins supérieurs gauche et droit du parapet, attesteraient également de l'influence byzantine. Néanmoins, il est probable que Bellini ne désirait pas se conformer au modèle byzantin puisque Marie et le Christ sont disposés sur un fond coloré plutôt que sur un fond doré. Pour Richard Turner, les peintures dévotionnelles de Bellini qui mettaient en scène des paysages empreints de sérénité laisseraient indéniablement leur empreinte sur le regardeur. Dans *L'Allégorie Sacrée*, Bellini encourage la dévotion des fidèles en insérant des figures saintes dans une nature paisible inspirant la contemplation et la méditation « Through landscape one's soul is quieted, and in quietude may come a sense of empathy with the spiritual state of the figures within the landscape. » (Turner 1966 : 76). Le paysage bucolique qui s'accordait chez Bellini avec les états d'âme des protagonistes faisant naître un sentiment d'empathie chez les fidèles.

### 3.3.2. Chez Joachim Patinir :

Chez Joachim Patinir, les éléments du paysage, comme les arbres et les rochers, sont investis d'une dimension symbolique mais, contrairement à Bellini, ils ne possèdent pas à proprement parler de dimension mimétique. Ceci s'expliquerait, selon Alejandro Vergara, par le fait que les tableaux de Patinir ne donnent pas aux regardeurs le

sentiment de pénétrer dans le paysage pas plus qu'ils n'évoquent une certaine « mood ».

Les paysages de Patinir avaient une valeur beaucoup plus théorique que vécue :

Patinir's images of the world are based on a careful study of elements found in nature, but they do not intend to recreate the experience of being in nature; when looking at his paintings we do not feel the heat or the brightness of a summer day, or the smell of damp earth, or other similar sensations. [...]. Neither does the artist use landscape to express or evoke a particular mood. Nature is depicted more as a concept than an experience. (Vergara 2007 : 40).

Ainsi, l'arbre situé au premier plan dans plusieurs œuvres de Patinir possède différentes significations. Selon Robert Koch (1968 : 17 et 27), il donne de la profondeur et de l'amplitude au paysage et préfigure le décès du Christ, s'il est desséché, ou la Rédemption s'il semble se régénérer. Pour Reindert Falkenburg (1988 : 30-31), le palmier rappellerait l'épisode de *La fuite en Égypte* où le Christ offrit des dates à la Vierge Marie; l'arbre de la vie pourrait représenter la Crucifixion, la Rédemption, la Passion du Christ et la vie éternelle alors que le châtaigner renverrait à la Résurrection, l'Immaculée Conception ou la chasteté de la Vierge. Ensuite, pour ce qui est des rochers situés au centre des tableaux de paysage, la plupart des auteurs s'entendent pour dire que ces derniers furent en grande partie inspirés par les plaines, les plateaux, les montagnes dentelées, les glaciers bleutés et les forêts denses observés dans la région du Val de Meuse. Alejandro Vergara (2007 : 41) note que l'association de certains éléments comme les grottes, les rochers et les montagnes sont directement inspirés par les Saintes Écritures. Selon lui, les endroits comme *Le Mont Sinai*, qui furent associés à des événements miraculeux, étaient fréquemment représentés par les peintres qui cherchaient à enrichir la trame narrative de leurs œuvres dévotionnelles en se conformant aux descriptions offertes dans les sources pieuses. Falkenburg (1988 : 87)

observe que les chemins fourchus qui mènent tout droit vers *La civitas Dei* ou vers *La civitas terrena* vont de pair avec l'idée du pèlerinage de la vie. Patinir recourait fréquemment à la métaphore du *peregrinato vitae* décrit par saint Augustin et Guillaume de Digulleville. L'idée que l'homme doive accomplir au cours de son existence un pèlerinage de la vie devint primordiale à la Renaissance. Dans *La civitate Dei*, saint Augustin se base sur l'histoire de Caïn et d'Abel pour expliquer l'origine de la cité terrestre et divine. Les citoyens de ces deux cités devaient donc entreprendre un long pèlerinage qui avait pour but de les rapprocher davantage de Dieu. Selon saint Augustin (1994 : 55), les citoyens de *La civitas terrena* qui étaient gouvernés par les lois humaines plutôt que divines vivaient dans la discorde, l'injustice et la disgrâce alors que ceux de *La civitas Dei* étaient prédestinés à intégrer le royaume de Dieu et seraient conditionnés à faire le bien autour d'eux. Les hommes vivant dans la cité terrestre doivent renoncer aux biens matériels et aux plaisirs charnels afin d'accéder un jour à la cité divine. C'est dans ce contexte que *Le pèlerinage de vie humaine*, rédigé entre 1330 et 1358 par l'abbé Guillaume de Digulleville, s'impose comme modèle. L'auteur explique aux fidèles qu'il est encore possible pour eux de sauver leurs âmes de l'éternelle damnation s'ils consentent à emprunter le chemin du dur labeur. Tout comme le pèlerin dont parle Guillaume de Digulleville l'homme se verrait confronté, à chaque instant de sa vie, à des êtres bienveillants ou malicieux qui le guideraient vers le droit chemin ou alors chercheraient à le détourner de sa quête spirituelle. Attendu que le véritable but du pèlerinage de la vie est la libération de l'âme, la seule partie de l'homme qui est immortelle, ce dernier se devait, s'il désirait entrer dans la Jérusalem Céleste, de consacrer son existence toute entière à des activités saines comme l'agriculture et le travail intellectuel qui contribuaient assurément à l'élévation de son âme « L'agriculture

et le travail sont [...], considérés non seulement comme les outils d'une transformation effective de l'environnement, mais surtout comme les outils d'une transformation positive de la nature corrompue de l'homme, nécessaire à sa Rédemption et à son aspiration à la béatitude paradisiaque de la vie éternelle. » (Ribouillault 2011 : 241). Dans *Le paysage avec fuite en Égypte* de Berlin et de Madrid, Patinir représente l'idée du pèlerinage de la vie au moyen de chemins doubles qui mènent vers la Jérusalem Céleste d'un côté, juchée sur le sommet d'un rocher, ou vers la cité d'Héliopolis de l'autre. En face de *La civitas Dei* se trouverait sans doute représenté le véritable but du pèlerinage de la vie : une scène contenant deux paysans en train de labourer une terre une des activités nobles qui faciliteraient l'entrée au paradis.

Les tableaux dévotionnels de Giovanni Bellini et de Joachim Patinir semblent prouver l'existence d'un intérêt commun pour les représentations de *La Vierge à l'enfant* qui aurait eu lieu simultanément en Italie et en Flandres dans les années 1500. Dans les œuvres de Patinir et de Bellini, la Vierge Marie prendrait place dans une prairie ou un *hortus conclusus* qui contiendrait un certain nombre d'éléments symboliques : fruits, fleurs, plantes, animaux et architectures comme symboles mariaux. Pour ces peintres, le paysage était rattaché à une fonction symbolique qui incitait le fidèle à adopter une attitude méditative. Cependant, même si la plupart des auteurs s'entendent pour dire que le paysage, dans les tableaux de Patinir et de Bellini, est une condition essentielle au recueillement des fidèles, ces derniers négligent toutefois de démontrer comment les divers symboles religieux renverraient à une vérité qui irait au-delà de l'objet lui-même. Ce n'est donc pas parce qu'au 15<sup>e</sup> et au 16<sup>e</sup> siècle, les objets de la nature sont appréciés pour leurs fonctions mimétiques que leur dimension spirituelle disparaît pour autant.

En définitive, nous avons vu que le culte de la Vierge Marie, qui était capital en Italie et en Flandres dans les années 1500, exerça une influence sur l'émergence des images de dévotion dédiées à cette figure sainte. En examinant les œuvres de Bellini et de Patinir, nous avons pu constater que le paysage symbolique qui accompagnait ces représentations fit une apparition en Flandres et en Italie dès le 15<sup>e</sup> siècle et sans doute avant. Même si, dans ces tableaux, la flore et la faune contenaient de nombreuses références à la Vierge et au Christ, nous avons découvert que le symbolisme avait une fonction différente chez ces deux peintres. Avec Bellini, les éléments du paysage bucolique sont présentés de manière à induire un sentiment de dévotion et de quiétude chez le fidèle. Pour concevoir la charge symbolique le peintre puise son inspiration à même les textes bibliques ou chez les auteurs classiques. De son côté, Patinir a recours au paysage pour représenter le pèlerinage de l'âme. Il met en garde le fidèle contre les dangers qui affectent son âme s'il persiste à emprunter le mauvais chemin. La nature était essentielle dans *Les Vierges à l'enfant* de Patinir et de Bellini puisqu'elle contenait des symboles religieux et suscitait la dévotion des fidèles. Le paysage peut être considéré comme un second protagoniste chez ces peintres puisqu'il offrait de nombreuses possibilités de stimuler la réflexion spirituelle du regardeur.

## **Conclusion :**

Nous avons vu, dans le cadre de ce mémoire, que le paysage bellinien contribuait à établir la charge sacrée de l'œuvre et incitait les regardeurs à entreprendre une méditation spirituelle. Ainsi, nous avons pu constater dans le premier chapitre que les tableaux de paysage de Bellini furent en grande partie inspirés par l'idée de villégiature qui, dans les années 1500, offrait aux hommes le bien-être physique et moral. Les théoriciens du 16<sup>e</sup> siècle comme Alberto Lollio, Bartolomeo Taegio et Agostino Gallo, considéraient le contact avec la nature comme une chose essentielle puisqu'il permettait aux hommes de se libérer de l'emprise néfaste de la ville et de retrouver une tranquillité d'esprit. En prenant exemple sur les œuvres d'Horace, d'Ovide et de Virgile, ces penseurs en vinrent à souhaiter le retour du siècle d'or où l'homme vivait en parfaite harmonie avec la nature et où la terre était autosuffisante. Ensuite, dans le second chapitre, nous avons constaté que le paysage chez Bellini possédait une fonction symbolique, renvoyant à maintes figures saintes ou concepts religieux, qui pouvaient s'exprimer à travers différents éléments de la nature comme l'eau, les montagnes ou les arbres. Le symbolisme bellinien allait également de pair avec la lumière, qui contribuait à la création de la charge religieuse de l'œuvre et à l'établissement de la « mood », résultant, pour Richard Turner et Rona Goffen, de l'union de l'homme et de la nature et grâce à laquelle Bellini éveillait la sensibilité religieuse du regardeur. Afin de comprendre d'où lui venait cette conception de la lumière, nous avons cherché du côté de la mosaïque et de la peinture à l'huile, où les fonds d'or et la transparence des couleurs encourageaient la dévotion. Nous avons ainsi découvert que Bellini recourait à l'or pour concevoir les auréoles dorés encerclant la tête des figures saintes, mais que

chez ce dernier le paysage avait une valeur aussi précieuse que l'or puisqu'il contenait le symbolisme religieux de ses œuvres. Enfin, nous nous sommes efforcée de montrer que le paysage bellinien pouvait faire partie intégrante de l'idée du *Livre de la nature*, ou de la métaphore de la création divine. Pour ce faire, nous avons entrepris l'analyse du *saint François en extase* où la flore et la faune peuvent être déchiffrées, comme un texte, au moyen de différentes sources franciscaines. Ce faisant, nous avons découvert que ces symboles dissimulés dans *Le Mont la Verna* ajoutaient une dimension religieuse au paysage et faisaient en sorte de concentrer l'attention du regardeur sur le tableau. Par la suite, nous nous sommes consacrée, dans le dernier chapitre, aux *Vierges à l'enfant* de Bellini et de Patinir pour définir la place réservée au paysage dans ces œuvres. En analysant l'iconographie de *La Vierge de l'humilité*, nous avons vu que le paysage dans lequel Marie prenait place était ponctué, çà et là, de nombreux symboles de la Vierge Marie et du Christ, qui stimulaient la dévotion du regardeur. En approfondissant notre connaissance du symbolisme marial nous avons pu observer que ce dernier s'exprimait de la même manière chez Bellini et Patinir. Cependant, Bellini n'utilisait pas la thématique de *La fuite en Égypte* pour représenter *La Vierge à l'enfant*. De même, Joachim Patinir ne faisait pas référence aux *Géorgiques* de Virgile ou aux Saintes Écritures pour composer le symbolisme. Ceci dit, nous avons vu que ce dispositif se développa au même moment en Flandres et en Italie où *Les Vierges à l'enfant* posaient les mêmes questions. Pour Rona Goffen et Keith Christiansen les tableaux dévotionnels belliniens, qui servaient de support à la méditation pieuse, se distinguaient grâce à la bienveillance des figures saintes à l'égard des fidèles. Avec Patinir, les images de *La Vierge à l'enfant* allaient de pair avec l'idée du pèlerinage de la vie, où le pèlerin devait choisir entre le chemin menant au paradis ou à l'enfer. Dans ce contexte nous avons vu



que le paysage, qui encourageait une prise de conscience chez le spectateur, pouvait prendre des allures menaçantes pour le regardeur. Malgré ces différences, Bellini et Patinir utilisaient le paysage dans leurs images de *La Vierge à l'enfant* dans un but bien précis. Ces peintres avaient effectivement compris que la nature pouvait contenir le sentiment dévotionnel de l'œuvre et ce faisant, soutenir la méditation spirituelle du regardeur.

Nous avons pu démontrer qu'il existait deux grandes tendances chez les historiens de l'art pour analyser les œuvres dévotionnelles de Bellini. D'un côté, nous avons des auteurs comme Richard Turner et Rona Goffen, pour qui « atmosphère » et « mood » allaient de pair avec le paysage, puisqu'elles permettaient d'unifier les éléments à l'intérieur d'un même champ pictural. De l'autre côté, nous retrouvons les iconographes comme Millard Meiss et Emanuele Lugli pour qui les composantes de la nature possédaient plusieurs niveaux d'analyse qui ajoutaient un sens au paysage. Nous avons d'ailleurs pu constater avec *Le saint François en extase* que les éléments du paysage renvoyaient à des vérités cachées et pouvaient être lus à la lumière des textes franciscains « [...] in Bellini's devotional paintings and those of his contemporaries, the landscape is a recipient of symbols and parables, of allusions and references, organised in measure and function of Christian allegories. » (Gentili 2004 : 76). Pourtant, autant les historiens de l'art que les iconographes ont voulu comprendre ce qui motivait Bellini à faire appel à la tradition du paysage symbolique et comment le peintre se servait de cette dernière pour créer l'harmonie entre nature et fonction dévotionnelle.

Bien que nous ayons abordé de nombreux aspects du paysage bellinien nous sommes d'avis que certains éléments pourraient faire l'objet d'une étude. Nous croyons

ainsi qu'une recherche axée davantage sur l'idée du *Livre de la nature* pourrait nous aider à comprendre pourquoi le paysage occupait une place essentielle dans la pensée bellinienne. Nous pourrions tenter de retracer l'importance du *Livre de la nature* dans les œuvres de Bellini et également dans celles de ses confrères vénitiens pour voir comment s'exprimait cette idée à l'époque.

## Bibliographie :

- Aikema, Bernard, Brown, Beverly Louise, Nepi Sciré, Giovanna (2000). *Renaissance Venice and the North : crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian*, New York : Rizzoli.
- Alberti, Leon Battista (2004). *L'art d'édifier*. Préparé par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris : Seuil. [1485].
- Amblard, Paule (1998). *Le Pèlerinage de vie humaine. Le songe très chrétien de l'abbé Guillaume de Digulleville*, Paris : Flammarion. [1330-1358]
- Arasse, Daniel (1981). « Entre dévotion et culture : Fonctions de l'image religieuse au XV<sup>e</sup> siècle », *Faire croire : modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle : table ronde*, Rome : École française de Rome, p. 131-46.
- Bailey, Martin (2007). « The father of landscape art », *Apollo*, vol. 166, no. 546, p. 111-115.
- Barasch, Moshe (1978). *Light and color in the Italian Renaissance theory of art*, New York : New York University Press.
- Battisti, Eugenio (1991). « Le origini religiose del paesaggio veneto », *Venezia Cinquecento*, vol. 1. no. 2, p. 9-25.
- Baxandall, Michael (1985). *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris : Gallimard.
- Baxandall, Michael (1991). *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*. Traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Bec, Christian (2010). *Histoire de Venise*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- Bellini, Jacopo (1984). *Jacopo Bellini, the Louvre album of drawings*. Traduit de l'allemand par Frank Mecklenberg, New York : G. Braziller.
- Bembo, Pietro (1552). *Delle lettere di M. Pietro Bembo*, Venise : Gualtero Scolto, cité par Piero Camporesi (1995). *Les Belles contrées : naissance du paysage italien*. Traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris : Gallimard, coll. « Le promeneur », p. 176.
- Berenson, Bernard (1963). *Italian pictures of the Renaissance : a list of the principal artists and their works / with an index of places; Florentine school*, 2 vols., London : Phaidon Press.
- Bergström, Ingvar (1955). « Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life : 1 », *The Burlington Magazine*, vol. 97, no. 631, p. 303-308.
- Bonfadio, Jacopo (1978). *Le lettere e una scrittura burlesca*, Rome : Bonacci [s.d.], cité par Hervé Brunon (1996-7). « Imaginaire du paysage et "villeggiatura" dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *Ligeia, Dossiers sur l'art*, no. 19-20, p. 70.

Boorsch, Suzanne et al. (1992). *Andrea Mantegna : peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Paris : Gallimard, coll. « Electa ».

Boskovits, Miklòs (1986). « Giovanni Bellini. Quelques suggestions sur ses débuts », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, vol. 36, p. 386-93.

Brown, Patricia Fortini (1988). *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven : Yale University Press.

Brown, Patricia Fortini (1997). *La Renaissance à Venise*, Paris : Flammarion.

Brown, David Alan et coll. (2006). *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, Washington : National Gallery of Art.

Brunon, Hervé (1996-7). « Imaginaire du paysage et ‘villeggiatura’ dans l’Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *Ligeia, Dossiers sur l’art*, no. 19-20, p. 59-77.

Campbell, Lorne (1981). « Notes on Netherlandish Pictures in the Veneto in the Fifteenth and Sixteenth Centuries », *The Burlington Magazine*, vol. 123, no. 941, p. 467-473.

Camporesi, Piero (1995). *Les Belles contrées : naissance du paysage italien*. Traduit de l’italien par Brigitte Pérol, Paris : Gallimard, coll. « Le promeneur ».

Cauquelin, Anne (2000). *L’invention du paysage*, Paris : Quadrige, coll. « PUF ».

Cast, David (1969). « The stork and the serpent : A new interpretation of the Madonna of the Meadow by Bellini », *The Art Quarterly*, vol. 32, no. 3, p. 247-257.

Celano, brother Thomas of (1908). *The lives of St. Francis of Assisi*, London : Methuen & co.

Christiansen, Keith et coll. (2004). *Giovanni Bellini and the art of devotion*, Indianapolis : Indianapolis Museum of Art.

Clark, Kenneth (1988). *L’art du paysage*. Traduit de l’anglais par André Ferrier et Françoise Falcou, Saint-Pierre-de-Salerno : G. Monfort.

Crowe, Sir Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista et Borenius, Tancred (1912). *A history of painting in north Italy : Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 3 vols., London : J. Murray.

Dalhoff, Meinolf (2002). « Trouble at the Hermitage : A Note on Giovanni Bellini’s ‘Sacred Allegory’ », *The Burlington Magazine*, vol. 144, no. 1186, p. 22-23.

Delaney, Susan J. (1977). « The Iconography of Giovanni Bellini’s ‘Sacred Allegory’ », *The Art Bulletin*, vol. 59, no. 3, p. 331-5.

Eisler, Colin T. (1989). *The genius of Jacopo Bellini : the complete paintings and drawings*, New York : H.N. Abrams.

Falkenburg, Reindert Leonard (1988). *Joachim Patinir : landscape as an image of the pilgrimage of life*. Traduit du néerlandais par Michael Hoyle, Amsterdam : J. Benjamins pub. co.

Ficin, Marsile (2000). *Les trois livres de la Vie*, Paris : Fayard. [1489].

Filarète, Antonio Averlino (1965). *Filarete's Treatise on architecture*, New Haven : Yale University Press. [entre 1461 et 1464].

*Fioretti de saint François : suivi de Considérations sur les Stigmates*. Traduction d'Alexandre Masseron, (1953). Paris : SEUIL. [seconde moitié du XIVE siècle].

Finlay, Robert (1980). *Politics in Renaissance Venice*, New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press.

Fleming, John V. (1982). *From Bonaventure to Bellini : an essay in Franciscan exegesis*, Princeton : Princeton University Press.

Fletcher, Jennifer M. (1971). « Isabella d'Este and Giovanni Bellini's "Presepio" », *The Burlington Magazine*, vol. 113, no. 825, p. 703-11.

Fletcher, Jennifer M. (1972). « The Provenance of Bellini's Frick 'St. Francis' », *The Burlington Magazine*, vol. 114, no. 829, p. 206-215.

Fletcher, Jennifer M. (1998). « Les Bellini », Cassanelli, Roberto (dir.), Béguin, Sylvie, Clancy, Stephen et coll. *Ateliers de la Renaissance*, Zodiaque, Paris : Saint-Léger-Vauban, Desclée de Brouwer, p. 131-153.

Friedländer, Max J. (1949). *Landscape, portrait, still-life; their origin and development*, Oxford : Bruno Cassirer.

Fry, Roger Eliot (1901). *Giovanni Bellini*, London : Unicorn Press.

Gage, John (1993). *Colour and Culture : Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction with 223 illustrations, 120 in colour*, London : Thames and Hudson.

Gallo, Agostino (1575). *Le venti giornate dell'agricoltura et de'piaceri della villa*, Venise : Camillo & Rutilio Borgomineri fratelli, cité par Hervé Brunon (1996-7). « Imaginaire du paysage et "villeggiatura" dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle », *Ligeia, Dossiers sur l'art*, no. 19-20, p. 74.

Gentili, Augusto (1991). « Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione », *Venezia Cinquecento*, vol. 1, no. 2, p. 27-61.

Gentili, Augusto (1998). *Giovanni Bellini*, Firenze : Giunti.

Gentili, Augusto (2004). « Cosa racconta Giovanni Bellini in quel San Francesco che è uno sei suoi capolavori / What is Giovanni Bellini telling us in his masterpiece Saint Francis », *Venezialtrove*, vol. 3, p. 64-70, 71-77.

Gibbons, Felton (1965). « Practices in Giovanni Bellini's workshop », *Pantheon*, vol. 23, p. 146-155.

Gibbons, Felton (1977). « Giovanni Bellini's Topographical Landscapes », *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, New York, New York University Press, p. 174-84.

Goffen, Rona (1975). « Icon and vision : Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas », *The Art Bulletin*, vol. 57, no. 4, p. 487- 518.

Goffen, Rona (1986). *Piety and Patronage in Renaissance Venice : Bellini, Titian and the Franciscans*, New Haven : Yale University Press.

Goffen, Rona (1989). *Giovanni Bellini*, New Haven : Yale University Press.

Gombrich, Ernst Hans Josef (1983). « La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage », *L'écologie des images*, Paris : Flammarion.

Gowing, Lawrence (1992). « Mantegna », *Andrea Mantegna, peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Gallimard, coll. « Electa », p. 13-17.

Hall, Marcia B. (1992). *Color and Meaning : Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge : Cambridge University Press.

Hammond, Norman (2002). « Bellini's Ass : A Note on the Frick 'St. Francis' », *The Burlington Magazine*, vol. 144, no. 1186, p. 24-26.

Hammond, Norman (2007). « Bellini's birds : avifauna in the Frick "St. Francis" », *The Burlington Magazine*, vol. 149, no. 1246, p. 36-38.

Hartt, Frederick (1952). « Mantegna's Madonna of the rock's », *Gazette des Beaux-Arts*, volume 6, tome 40, p. 329-342.

Hills, Paul (1987). *The light of early italian painting*, New Haven : Yale University Press.

Hills, Paul (1999). *La couleur à Venise : marbre, mosaïque, peinture et verrerie, 1250-1550*, Paris : Citadelles & Mazenod.

Hirdt, Willi (1997). *Il San Francesco di Giovanni Bellini : un tentativo di interpretazione del dipinto della Frick collection*, Firenze : Polistampa.

Hoogewerff, Godefridus J. (1928). « Joachim Patinir en Italie », *La Revue d'art*, vol. 45, p. 117-26.

Horace (1967). *Oeuvres*, Paris : G F. Flammarion.

Humfrey, Peter (1993). *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven : Yale University Press.

Humfrey, Peter (1995). *Painting in Renaissance Venice*, New Haven : Yale University Press.

Humfrey, Peter et coll. (2007). *Artistic centers of the Italian Renaissance : Venice and the Veneto*, New York : Cambridge University Press.

Huse, Norbert et Wolters, Wolfgang (1990). *The Art of Renaissance Venice : architecture, sculpture, and painting, 1460-1590*, Chicago : University of Chicago Press.

Janson, Anthony F. (1994). « The Meaning of the Landscape in Bellini's "St. Francis in Ecstasy" », *Artibus et Historiae*, vol.15, no. 30, p. 41-54.

Juvénal (2004). *Juvenal and Persius*, Cambridge : Harvard University Press.

Kasl, Ronda (2004). « Holy Households : Art and Devotion in Renaissance Venice », *Giovanni Bellini and the art of devotion*, Indianapolis Museum of Art, chap. 2, p. 59-89.

Koch, Robert A. (1968). *Joachim Patinir*, Princeton : Princeton University Press.

Land, Norman E. (1984). « On the Poetry of Giovanni Bellini's "Sacred Allegory" », *Artibus et Historiae*, vol. 5, no. 10, p. 61-66.

Lane, Frederic C. (1985). *Venise : une république maritime*, Paris : Flammarion.

Lazzarini, Lorenzo (1987). « The use of color by venetian painters, 1480-1580 : materials and technique », *Color and technique in Renaissance painting : Italy and the North*, Locust Valley, New York : J. J. Augustin, p. 115-36.

Le Goff, Jacques (1999). *Saint François d'Assise*, Paris : Gallimard.

Lucrèce (1964). *De la Nature*, Paris : GF. Flammarion. [s.d.].

Lugli, Emanuele (2009). « Between Form and Representation : the Frick St. Francis », *Art History*, vol. 32, no. 1, p. 21-51.

*Les protagonistes de l'art italien : première et seconde Renaissance : Ghirlandaio, le Pérugin, Pinturicchio, Luca Signorelli, Mantegna, Giovanni Bellini, Carpaccio, Véronèse* (2006). Paris : Hazan.

Magherini, Graziella, Paolucci, Antonio et Tempestini, Anchise (2001). *La terrazza del mistero : la Allegoria Sacra di Giovanni Bellini : analisi storico-filologica e interpretazione psicoanalitica / The terrace of mystery : Giovanni Bellini's Sacred Allegory : historic-philologic analysis and psychoanalytic interpretation*, Firenze : Nicomp L.E.

Mandach, Conrad de (1922). « Le symbolisme dans les dessins de Jacopo Bellini », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 5, tome 6, p. 39-60.

Meiss, Millard (1945). « Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings », *The Art Bulletin*, vol. 27, no. 3, p. 175-181.

Meiss, Millard (1964). *Giovanni Bellini's St. Francis in the Frick Collection*, New York : Princeton University Press.

Meiss, Millard (1966). « Giovanni Bellini's 'St. Francis' », *The Burlington Magazine*, vol. 108, no. 754, p. 27.

Meiss, Millard (1976). *The painter's choice : problems in the interpretation of Renaissance art*, New York : Harper & Row.

Meiss, Millard (1994). *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire : les arts, la religion, la société au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris : Hazan. [1951].

Olivari, Mariolina (1990). *Giovanni Bellini*, Florence : Scala.

Ovide (1992). *Les Métamorphoses*, Paris : Gallimard. [L'an 1<sup>er</sup> avant J-C].

Pächt, Otto (2003). *Venetian painting in the 15 th century : Jacopo, Gentile and Giovanni Bellini and Andrea Mantegna*. Traduit de l'allemand par Fiona Elliott, London : Harvey Miller. [2002].

Pallucchini, Rodolfo (1949). *Mostra di Giovanni Bellini : catalogo illustrato*, Venezia : Alfieri.

Pallucchini, Rodolfo (1959). *Giovanni Bellini*, Milano : Martello.

Paris, Jean (1995). *L'atelier Bellini*, Paris : Lagune.

Piccolpasso, Cipriano (1963). *Le piante e i ritratti delle città e terre de l'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, Rome : G. Cecchini, cité par Piero Camporesi (1995). *Les Belles contrées : naissance du paysage italien*. Traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris : Gallimard, coll. « Le promeneur », p. 144.

Quintavalle, Arturo Carlo (1964). *Giovanni Bellini*, Milano : Fratelli Fabbri.

Queller, Donald E. (1986). *The Venetian Patriciate : Reality versus Myth*, Urbana : University of Illinois.

Radar, Edmond (1997). « Joachim Patenir : l'invention mosane du paysage », *Revue générale*, vol. 4, p. 67-82.

Radar, Edmond (1997-8). « L'invention du paysage chez Giorgione et Patenier », *Arte Documenta*, vol. 11, p. 86-91.

Rasmo, Nicolò (1946). « La Sacra conversazione belliniana degli Uffizi e il problema della sua comprensione », *Carro minore; rivista di cultura e vita morale*, vol. 5-6, p. 229-40.

Ribouillault, Denis et Weemans, Michel (dir.) (2011). *Le paysage sacré : le paysage exégèse dans l'Europe de la première modernité / Sacred Landscape : Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, Florence : Leo S. Olschki.



Ribouillault, Denis (2011). « Labeur et rédemption : paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'âge baroque. », *Le paysage sacré : le paysage exégèse dans l'Europe de la première modernité / Sacred Landscape : Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, Florence : Leo S. Olschki, p. 233-282.

Robertson, Giles (1981). *Giovanni Bellini*, New York : Hacker Art Books.

Roger, Alain (1997). *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard.

Romano, Dennis (1993). « Aspects of Patronage in Fifteenth and Sixteenth-Century Venice », *The Renaissance Quarterly*, vol. 46, no. 4, p. 712-33.

Romano, Giovanni (1978). *Studi sul paesaggio*, Torino : G. Einaudi.

Rosand, David (1982). *Painting in Cinquecento Venice : Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven : Yale University Press.

Ringbom, Sixten (1997). *De l'icône à la scène narrative*. Traduit de l'anglais par Patrick Joly et Laurent Milési, Paris : Gérard Monfort. [1965]

saint Augustin (1994). *La cité de Dieu*. Traduit du latin par Louis Moreau, Paris : Éditions du Seuil, vol. 2, livres XI à XVI. [413-426].

Smart, Alastair (1973). « The Speculum Perfectionis and Bellini's Frick St. Francis », *Apollo*, no. 134-136, p. 470-476.

Steer, John (1990). *La peinture vénitienne*. Traduit de l'anglais par Claude Bensimon, Paris : Thames & Hudson.

Taegio, Bartolomeo (2011). *La villa*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press. [1559].

Tempestini, Anchise (1993). *Giovanni Bellini : catalogue complet des peintures*, Paris : Bordas.

Tempestini, Anchise (1999). *Giovanni Bellini*. Traduit de l'italien par Alexandra Bonfante-Warren et Jay Hyams, New York : Abbeville Press.

Tempestini, Anchise (2001). « L'Allegoria Sacra di Giovanni Bellini nella storia dell'arte / Sacred Allegory by Giovanni Bellini in the history of art. », Magherini, Graziella, Paolucci, Antonio et Tempestini, Anchise (2001). *La terrazza del mistero : la Allegoria Sacra di Giovanni Bellini : analisi storico-filologica e interpretazione psicoanalitica / The terrace of mystery : Giovanni Bellini's Sacred Allegory : historic-philologic analysis and psychoanalytic interpretation*, Firenze : Nicomp L.E, p. 7-24 et 25-42.

Thiery, Yvonne (1986). *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle*, Bruxelles : Lefebvre et Gillet.

Turner, Richard A. (1966). *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton : Princeton University Press.

Vasari, Giorgio (2005). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Sous la direction d'André Chastel, Paris : Actes Sud. [1550].

Vasari, Giorgio (2007). *Vies des artistes : vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*. Traduit de l'italien par Léopold Leclanché et Charles Weiss, Paris : Bernard Grasset, coll. « Les cahiers rouges ». [1550].

Verdier, Philippe (1952-53). « L'Allegoria della misericordia e della giustizia di Giambellino agli uffizi », *Atti dell'istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, classe di scienze morali e lettere*, vol. 110, p. 97-116.

Vergara, Alejandro et coll. (2007). *Patinir : essays and critical catalogue*, Madrid : Museo Nacional del Prado.

Virgile (1967). *Bucoliques*, Paris : Les Belles Lettres. [42 – 39 av. J-C].

Virgile (2007). *Bucoliques et Géorgiques*, France : Éditions de la différence. [42-39 av. J-C et 39-29 av. J-C].

Warnke, Martin (1995). *Political Landscape : The Art History of Nature*, Cambridge : Harvard University Press.

Welch, Evelyn S. (1997). *Art and Society in Italy, 1350-1500*, Oxford : Oxford University Press.

Wilde, Johannes (1974). *Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford : Clarendon Press.

Wind, Edgar (1950). « The eloquence of symbols », *The Burlington Magazine*, vol. 92, no. 573, p. 349-50.

Wood, Christopher S. (1993). *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, Chicago : The University of Chicago Press.

## **Illustrations**

« Illustration retirée »

Figure 1. Vittore Carpaccio, *Le Lion de Saint Marc*, 1516, toile, 130 x 368 cm, Palais des Doges, Venise.

« Illustration retirée »

Figure 2. Giovanni Bellini, *L'Allégorie Sacrée*, 1490-1500, huile sur bois, 73 x 119 cm, Offices, Florence.

« Illustration retirée »

Figure 3. Giovanni Bellini, *Le festin des dieux*, 1514, toile, 170 x 188 cm, National Gallery of Art, Washington.

« Illustration retirée »

Figure 4. Vittore Carpaccio, *Méditation sur la Passion*, 1510, huile et détrempe sur bois, 70.5 x 86.7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

« Illustration retirée »

Figure 5. Vittore Carpaccio, *La chasse au canard sur la lagune*, 1500, bois, 75.4 x 63.8 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



« Illustration retirée »

Figure 6. Andrea Mantegna, *L'Agonie au jardin des Oliviers*, 1455, tempera sur bois, 63 x 80 cm, National Gallery, Londres.

« Illustration retirée »

Figure 7. Andrea Mantegna, *La Madone des carrières* ou *Madonna delle cave*, 1490, détrempe, 32 x 29.6 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

« Illustration retirée »

Figure 8. Giovanni Bellini, *L'Agonie au jardin des Oliviers*, 1465-70, huile sur panneau de bois, 81 x 127 cm, National Gallery, Londres.

« Illustration retirée »

Figure 9. Giovanni Bellini, *Vierge à l'enfant entourée de saints ou Pala de San Giobbe*, 1480, bois, 469 x 261 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

« Illustration retirée »

Figure 10. Giovanni Bellini, *La Vierge à l'enfant avec un ange musicien et saint Pierre, sainte Catherine, sainte Lucie et saint Jérôme*, 1505, peinture sur bois transposée sur toile, 402 x 273 cm, Église de San Zaccaria, Venise.

« Illustration retirée »

Figure 11. Giovanni Bellini, *Madonna degli Alberetti*, 1487, panneau, 74 x 58 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

« Illustration retirée »

Figure 12. Jacopo Bellini, *La Vierge à l'enfant avec Leonello d'Este*, 1440, bois, 60 x 40 cm, Louvre, Paris.

« Illustration retirée »

Figure 13. Giovanni Bellini, *saint François en extase ou Les Stigmates de saint François*, 1480-85, panneau, 124.46 x 141.92 cm, Frick collection, New York.



« Illustration retirée »

Figure 14. Albrecht Altdorfer, *saint François*, 1507, huile sur toile, 23.5 x 20.5 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

« Illustration retirée »

Figure 15. Vittore, Carpaccio, *Le songe de sainte Ursule*, 1495, canevas, 274 x 267 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

« Illustration retirée »

Figure 16. Joachim Patinir, *Paysage avec le repos durant la fuite en Égypte*, 1515, huile sur toile, 65.6 x 81.1 cm, Staatliche Museen, Berlin.

« Illustration retirée »

Figure 17. Giovanni Bellini, *Donà dalle Rose*, 1500, panneau, 63 x 87 cm, Galleria dell'Accademia, Venise.

« Illustration retirée »

Figure 18. Giovanni Bellini, *La Madone au pré*, 1500, bois, 67.3 x 86.4 cm, National Gallery, Londres.

« Illustration retirée »

Figure 19. Joachim Patinir, *Le repos durant la fuite en Égypte*, 1518-20, huile sur toile, 121 x 177 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

« Illustration retirée »

Figure 20. Giovanni Bellini, *Couronnement de la Vierge avec saint Paul, saint Pierre, saint Jérôme et saint François*, 1473-76, bois, 262 x 240 cm, Museo Civico, Pesaro.

« Illustration retirée »

Figure 21. Giovanni Bellini, *La Vierge à l'enfant*, 1480, bois, 88.9 x 71.1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



« Illustration retirée »

Figure 22. Giovanni Bellini, *Madone de Davis*, 1460, panneau, 72.4 x 46.4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

« Illustration retirée »

Figure 23. Jacopo Bellini, *La Vierge à l'enfant*, 1465, huile sur bois, 69.69 x 46.99 cm, Musée d'art de Los Angeles, Los Angeles.

« Illustration retirée »

Figure 24. Giovanni Bellini, *Madonna Greca*, 1465-70, panneau, 84 x 62 cm, Pinacoteca di Brera, Milan.