

Musée des Beaux-Arts de Caen – Italie XIV^e-XVI^e siècles
Étude d'une œuvre...

LE PÉRUGIN (Pérouse, 1446 - Pérouse, 1523)

Le Mariage de la Vierge (ou *Le Sposalizio*)

1500 - 1504



Fiche technique

Œuvre sur bois de peuplier.

Tempera (peinture à base d'œuf) et rehauts à l'huile

2,36 x 1,86 m

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Vers 1446 : naissance de Pietro Vannucci à Città della Pieve, près de Pérouse, en Ombrie.

Formation à Pérouse, puis à Arezzo, près du peintre Piero della Francesca.

1470-72 : poursuit sa formation dans l'atelier de Verrocchio, à Florence, sans doute en compagnie de Léonard de Vinci.

1473 : peint *l'Histoire de Saint Bernardin*, 8 panneaux peints à tempera.

1478 : *fresques de Cerqueto*.

1481-82 : avec Ghirlandaio, Botticelli, Rossellini et Signorelli, Le Pérugin participe à la décoration de la chapelle Sixtine, pour laquelle il réalise 6 fresques, dont *la Remise des clefs à Saint Pierre* (voir «Repères»).

1482-1484 : fréquents voyages entre Rome, Florence et Pérouse.

1485 : Le Pérugin est nommé citoyen d'honneur de Pérouse (ce qui lui valut son surnom de «Pérugin»).

1489-1500 : période d'intense activité. Possède deux ateliers, l'un à Pérouse, l'autre à Florence. Peint des tableaux d'autel en série. Il est considéré alors comme le plus grand peintre d'Italie. On vient de France, d'Espagne, d'Allemagne pour l'étudier.

Il invente un style propre qualifié de « maniera dolce » (manière douce), caractérisée par l'équilibre des compositions, un dessin élégant, une couleur claire et lumineuse, des figures emplies d'une douceur angélique.

1492 : collaboration à la décoration du Vatican pour le couronnement du pape Alexandre VI Borgia.

1497 : Raphaël est accueilli dans son atelier et devient son élève.

Peint le *Polyptyque de Fano*.

1496-1500 : décoration du Collegio del Cambio (salle d'audience du tribunal de commerce de Pérouse).

1500-1504 : peint *Le Mariage de la Vierge*, commandé par la Confrérie de Saint-Joseph pour l'autel du saint anneau de la cathédrale san Lorenzo de Pérouse.

1503 : peint le *Combat de l'amour et de la chasteté*, commandé par Isabelle Gonzague.

1508-1510 : dernier voyage à Rome, où il décore les voûtes de la Chambre de l'Incendie au Vatican, mais des critiques défavorables l'obligent à interrompre son travail. Durant ses quinze dernières années, il ne travaille plus qu'en Ombrie.

1523 : meurt de la peste à Fontignano près de Pérouse.

Le Pérugin est oublié aux XVII^e et XVIII^e siècles, puis redécouvert au XIX^e siècle.

ÉTUDE DE L'ŒUVRE

Présentation

Il s'agit d'un tableau d'autel commandé en 1489 pour la chapelle Saint-Joseph de la cathédrale de Pérouse, où était conservée la relique du saint anneau de la Vierge. La Confrérie de Saint Joseph avait d'abord passé commande à Pinturricchio, puis au peintre Caporali, mais les deux artistes se désistent. C'est seulement en 1499 que le travail est confié au Pérugin.

De Pérouse au musée de Caen

Le tableau reste en place dans la cathédrale San Lorenzo de Pérouse jusqu'en 1797. Il est enlevé puis expédié à Paris par les armées françaises de Bonaparte au cours de la campagne d'Italie, le 24 février 1797. Malgré les réticences locales, les péripéties du voyage en bateau de Livourne à Paris, les caisses arrivèrent à Paris et furent inventoriées le 2 août 1798.

Le 18 brumaire an VII (8 novembre 1798), l'œuvre figure au Museum central des Arts à une exposition des principaux tableaux recueillis en Italie. Le 11 pluviôse an XII (1^{er} février 1804) elle est définitivement attribuée au musée de Caen, l'une des quinze villes universitaires que le Consulat voulait honorer de ses libéralités. Elle est exposée avant même l'ouverture du musée en 1809.

Entre 1814 et 1816, la municipalité de Pérouse tenta de récupérer le précieux tableau, mais sans succès.



Cathédrale de Pérouse

Cadre

Le *Mariage de la Vierge* ne possède plus son cadre d'origine, même si certains de ses composants (les colonnes torsées) datent de l'époque du tableau. Il est néanmoins assez proche de ce que l'on trouvait à l'époque dans cette région d'Italie. La forme du cadre rappelle la destination d'origine du tableau : l'arcature était destinée à une meilleure intégration dans l'architecture.

Sujet

La scène représente la cérémonie du mariage de la Vierge telle qu'on la trouve décrite dans des textes apocryphes, par exemple dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, ouvrage de compilation du XIII^e siècle : cette légende raconte que les Juifs ayant fait appel à Dieu pour choisir l'époux de Marie, celui-ci leur dit que parmi les prétendants, l'élu serait celui qui verrait fleurir la baguette de bois dont il avait été prié de se munir. Contre toute attente, c'est Joseph, malgré son âge (environ 80 ans à l'époque des faits), qui est désigné comme le futur époux de Marie.

La cérémonie se déroule à l'extérieur du temple. Cette situation est à mettre en relation avec la pratique du mariage en Italie à la fin du moyen-âge : dans les États italiens, l'Église ne contrôlait pas encore complètement la cérémonie du mariage comme c'était alors le cas dans d'autres parties de l'Occident chrétien. En France par exemple, ce contrôle religieux du mariage s'installe au cours du XII^e siècle. Avant d'être une cérémonie religieuse, le mariage dans la tradition romaine était un contrat privé passé entre deux familles et les épousailles se déroulaient chez des particuliers ou sur le seuil des maisons. Plus tardivement - et le tableau en est un témoignage - la cérémonie se déroula sur le seuil des églises avant de devenir une cérémonie ritualisée à l'intérieur des bâtiments religieux.

Le grand prêtre Zacharie préside à la cérémonie et est situé au centre de la scène. À gauche du prêtre se trouve Joseph, à sa droite Marie. Derrière Joseph, un groupe d'hommes plus jeunes est témoin de la scène ; selon la légende, il s'agirait d'autres prétendants de Marie évincés parce que leur rameau n'a pas fleuri, contrairement à celui de Joseph, ainsi désigné par Dieu pour épouser la Vierge. On voit ce fameux rameau dans la main gauche de Joseph, alors que les prétendants brisent le leur par dépit. Derrière Marie, un groupe de femmes assiste

également à la cérémonie. Il s'agit notamment des vierges consacrées au temple de Jérusalem, qui ont été élevées avec Marie.

Le peintre se serait lui-même représenté dans la scène, puisqu'on a cru le reconnaître dans le quatrième personnage en partant de la gauche. Situé juste au-dessus de l'adolescent qui brise son rameau, il semble d'ailleurs rompre le rythme instauré entre les figures, placées en quinconce. Seul ce visage, plus sombre, surgit juste au-dessus d'un autre et introduit une irrégularité dans la disposition des personnages.

Notons au second plan la présence de personnages postérieurs à l'épisode principal : on aperçoit en effet Jésus au second plan sur la gauche et peut-être Jean-Baptiste, assis sur les marches du temple.

Composition

Le tableau est très construit : c'est une œuvre symétrique, d'un côté les hommes, de l'autre les femmes, l'axe central passant au centre du bâtiment, puis par la pointe du chapeau du grand prêtre Zacharie, son nez, sa barbe, sa ceinture et enfin entre l'écartement de ses pieds.

On distingue 4 plans : au premier plan, la scène du mariage, avec les personnages principaux, présentés en frise avec le grand prêtre Zacharie au centre, Joseph à gauche, qui passe l'anneau au doigt de Marie, placée à droite. Au deuxième plan, l'espace entre la scène et le bâtiment ; au troisième plan, l'architecture et enfin, le paysage, le lointain.

Cette stricte ordonnance est assouplie par le mouvement des deux jeunes hommes qui cassent leur rameau sur la gauche et par la posture déhanchée de quelques-uns des personnages du 2^{ème} plan. Conjugués aux plis des vêtements, ces mouvements créent des lignes serpentine qui dynamisent la scène et l'animent.

Lumière et couleurs

La palette est vive et lumineuse.

La lumière provient du côté gauche du tableau, d'où un éclairage inégal de ses différents éléments. Certains sont auréolés de lumière : c'est le cas notamment des visages et des corps des femmes au premier plan, de la place pavée et du côté gauche du temple. L'éclairage est moins intense sur la partie droite du temple, ainsi que sur les visages des hommes.

Une œuvre caractéristique de la Renaissance

1. Place de l'homme

Le sujet de l'œuvre est religieux. Pourtant, une place importante est faite à l'homme, à son corps et à la nature. En témoignent le soin apporté au rendu des vêtements et des parures, leurs coloris variés, la délicatesse de la carnation des visages, en particulier ceux des femmes, nimbés de lumière. Les traits, pourtant idéalisés, sont bel et bien de chair. Les vêtements ne masquent pas totalement les lignes des corps. A la richesse des chapeaux des hommes répondent les coiffures recherchées des femmes. Les visages ne sont ni asexués, ni sans âge : la différence d'âge entre Joseph et Marie est montrée.

La palette s'est considérablement élargie. Au-delà de leur valeur symbolique (le rouge et le bleu sont traditionnellement associés à Marie), les couleurs ont également une fonction esthétique et leur application nuancée contribue à la construction des volumes et de l'espace. Ceci est particulièrement visible sur les vêtements et sur le ciel du fond, et dans une moindre mesure, sur les visages. Enfin, à la différence des œuvres religieuses médiévales, le doré a ici disparu, de même que les auréoles. Ainsi, la vocation religieuse du tableau n'exclut plus l'attention à la nature et à l'humain et le souci d'une certaine fidélité à la réalité perçue.

2. Références à l'Antiquité

Les références à l'art antique, considéré à la Renaissance comme un idéal, apparaissent dans plusieurs éléments majeurs du tableau :

- les personnages : dans leurs attitudes (déhanchement, effet de *contraposto*) et les drapés de leurs vêtements, les figures du premier plan évoquent la statuaire antique (Donatello dès la première moitié du XV^e siècle revivifie cet héritage) tandis que la disposition en frise du groupe rappelle l'organisation des figures sur les sarcophages (les exemples romains de Campo Santo à Pise étaient à l'époque très connus).



Sarcophage romain, Pise, Campo Santo

- l'architecture du temple : ce bâtiment de plan octogonal, centré, flanqué de quatre porches et surmonté d'une coupole dont seule la base est visible est une version simplifiée de l'édifice peint dans *La Remise des clés à saint Pierre*. Les historiens ont pensé que Péruçin avait pu utiliser une même maquette en bois. Avec ses pilastres et ses piliers, ses baies régulières et hiérarchisées, le bâtiment use d'un vocabulaire antique remis au goût du jour par les architectes du Quattrocento. Par ailleurs, le plan centré du temple est typique de l'architecture des églises bâties sous l'influence d'Alberti et de Brunelleschi qui réadaptent le plan des baptistères romains et des temples circulaires. Enfin, la coupole que l'on devine ressemble à celle de Santa Maria dei Fiori (1420 -1436) à Florence, conçue par Brunelleschi qui s'inspire des grandes coupoles antiques. Evocation idéale du temple de Jérusalem, il traduit admirablement la volonté de conciliation des héritages chrétien et antique propre à la Renaissance. Le *Tempietto* de San Pietro in Montorio construit à Rome vers 1510 par Bramante en marquera le parfait aboutissement.



Florence, dôme de Santa Maria dei Fiori, Brunelleschi



Rome, *Tempietto*, Donato Bramante, vers 1510
San Pietro in Montorio

- la composition d'ensemble : par son équilibre mesuré, sa rigoureuse symétrie et ses proportions harmonieuses, l'œuvre est fidèle à l'esprit de l'Antiquité pétri de de mathématiques et qui a foi en un ordre rationnel du monde.

3. Construction de l'espace

La perspective linéaire

Contrairement aux œuvres sur fond d'or présentes dans la même salle, Le Péruçin entraîne ici notre regard vers un lointain. Il utilise la perspective linéaire pour représenter un espace tridimensionnel, grâce à la construction du tableau à partir d'un point de fuite central et de lignes convergentes.

C'est au Quattrocento que peintres et architectes italiens vont théoriser le mode de représentation géométrique de l'espace que l'on appelle la perspective linéaire. L'architecte Brunelleschi en découvrit le procédé dans une expérience de 1415 restée célèbre et Alberti en fit la théorie en 1435 dans son traité *Della Pittura*. Il s'agit d'une perspective mono focale (un seul œil) : la scène est représentée telle que la verrait l'œil d'un spectateur immobile, situé face à elle, au centre. Elle s'appuie sur une méthode de construction rigoureuse du tableau.

Architecture et paysage

Dans cette œuvre, le point de fuite se situe dans l'ouverture centrale du bâtiment. Il est encadré et souligné par la porte du temple, comme une *Vedute*, un tableau dans un tableau. Il est montré comme le point central et essentiel de cette œuvre. Par ce procédé génial, le spectateur se trouve projeté littéralement à l'horizon, dans l'infini de l'espace. Le dallage situé au 2^{ème} plan accroît encore l'impression de profondeur. Les lignes des dalles convergent vers le point de fuite et conduisent le regard.

De plus, l'esplanade située au 2^{ème} plan joue un rôle dynamique, puisqu'elle ménage la transition entre deux espaces qui sont en réalité dissemblables. En effet, même si l'espace représenté selon les conventions de la perspective linéaire se veut conforme à la réalité perçue, les peintres prennent parfois quelques libertés avec la rigueur mathématique du procédé pour faire entrer la scène dans le tableau. C'est le cas ici : le temple n'est pas dans la continuité spatiale de la scène du premier plan, il est trop haut, mais le dallage du second plan permet de relier ces deux espaces et permet au regard de passer de l'un à l'autre.

Le paysage lui-même est mis au service de la représentation de l'espace : il s'agit d'un paysage idéal, construit pour accentuer la perspective. Les collines servent d'écrin à l'architecture et guident le regard vers le point de fuite.

Ajoutons enfin que la taille des personnages est également utilisée pour signifier l'éloignement et suggérer l'espace.

Perspective atmosphérique

La couleur est également mise à contribution dans cette magistrale construction de l'espace du tableau : les coloris nuancés des vêtements et des carnations créent l'impression de volume.

Le traitement du paysage et du ciel contribue aussi à l'impression de profondeur, selon une perspective dite « atmosphérique » dont le principe a été formulé par Léonard de Vinci : l'éloignement est signifié par un estompement progressif de la couleur, que ce soit dans les verts du paysage ou dans le bleu du ciel. Les lointains sont traités en gris-bleuté, donnant une impression de transparence.

La perspective atmosphérique est utilisée également dans d'autres œuvres de la salle Italie XIV^e – XVI^e siècle, notamment *Saint Jérôme dans le désert* du Pérugin et *La Vierge aux rochers*, copie d'après Léonard de Vinci.



< Pérugin
Saint Jérôme dans le désert
Salle Italie XIVe-XVIe siècles

Copie d'après Léonard de Vinci >
La Vierge aux rochers
Salle Italie XIVe-XVIe siècles



Un itinéraire spirituel

« Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé... »

Évangile selon Saint Jean, 10-9

À travers la construction savante d'un espace, *Le Mariage de la Vierge* nous propose aussi un itinéraire spirituel, que l'on découvre en suivant la trajectoire de notre regard : en premier lieu, l'œil est attiré par le premier plan, où convergent des hommes et des femmes assemblés. Puis, les empiècements noirs de la robe du grand-prêtre font apparaître les mains des futurs époux et le passage de l'anneau nuptial. Par la pointe de son couvre-chef, la figure du prêtre nous indique ensuite la porte centrale du temple. De là enfin, le regard est mené vers l'horizon, où tout repère disparaît dans une aveuglante clarté.

Il s'agit donc d'un mariage, mais le mariage chrétien est plus que l'union d'un homme et d'une femme. Ainsi l'architecte Christian de Portzamparc a-t-il pu qualifier ce tableau d'« ascenseur » dans un article de la revue *Connaissance des arts* (n°384, 1984) intitulé « *L'espace d'un tableau* » : par le sacrement religieux, ici incarné par les figures du grand-prêtre et du temple, le mariage est aussi l'union des hommes et de Dieu par l'intermédiaire de l'Église. Structure ascendante donc, où homme parmi les hommes, le spectateur se trouve élevé vers Dieu selon l'axe vertical du tableau, par lequel le ciel et la terre communiquent. C'est vers l'infini que le regard est dirigé, par lequel l'amour devient charité.

Le Quattrocento

En italien *quattrocento* signifie « les années 1400 » ce qui correspond au XV^e siècle. L'Italie connaît alors une grande mutation artistique : la première Renaissance.

L'Antiquité devient le modèle absolu des artistes et la philosophie humaniste place l'homme au centre du monde. Au symbolisme religieux du Moyen Age se substituent le naturalisme et la rationalisation de l'espace visuel. Un art nouveau s'élabore fondé sur la représentation de la nature, l'étude de la géométrie et de la perspective et l'équilibre des proportions. On s'éloigne alors peu à peu du gothique international qui domine encore partout en Europe.

Les tendances nouvelles voient d'abord le jour à Florence, où l'architecte Brunelleschi (1377-1446) recherche des volumes simples et met au point des techniques de dessin et de projection scientifiques. Alberti (1404-1472), théoricien et savant rédige des traités qui définissent cette nouvelle conception des volumes. Les sculpteurs Ghiberti (1378-1455) et Donatello (1386-1466) puisent dans les modèles antiques un nouveau répertoire de formes et de thèmes.

Dans le domaine de la peinture Masaccio (1401-1429) définit l'idéal de la Renaissance par l'observation de la nature et le rendu illusionniste des figures et de l'espace.

Ucello (1397-1475) et Piero della Francesca (vers 1415-1492) mettent en pratique la science de la perspective et du raccourci. (...)

Après 1450, les expériences florentines se propagent. Les cours princières, en quête de prestige, font appel aux artistes renommés. La diffusion rapide de ces nouveautés s'explique par le climat d'émulation entre les différentes cours italiennes, c'est dans ce climat artistique que s'ouvre la Renaissance proprement dite.

Source : <http://www.rmn.fr/francais/decouvrir-l-histoire-de-l-art/par-periode/le-quattrocento>

La perspective

C'est le nom donné à la technique qui permet de représenter des objets ou des espaces en trois dimensions sur une surface plane, en recréant l'illusion optique de l'espace et du volume.

Au moyen-âge, l'espace représenté ne correspondait pas à l'espace vu par l'œil humain. La fidélité à la nature n'était pas la priorité des artistes. Ils privilégiaient plutôt, soit la signification religieuse de la scène représentée, soit sa valeur décorative. Ainsi, la taille des personnages était déterminée par leur position dans la hiérarchie sociale ou religieuse. Le peintre racontait avant tout une histoire, dans laquelle chaque personnage, chaque lieu et objet avait une valeur symbolique. C'était principalement celle-ci qui déterminait tant leur taille que leur couleur. Les personnages étaient souvent placés quasiment sur un même plan, matérialisé par un fond d'or quand le sujet était religieux (héritage de la peinture et des mosaïques byzantines). Ces mêmes personnages pouvaient être empilés les uns sur les autres et apparaître plusieurs fois selon les besoins du récit. L'histoire racontée et le sens primaient toujours sur la vraisemblance spatiale. On appelle parfois cette façon de représenter l'espace « **perspective signifiante** ».

À la Renaissance, les artistes commencent à utiliser une **perspective dite linéaire ou fuyante**. Selon cette perspective, plus les objets sont éloignés dans l'espace, plus ils semblent petits. Les lignes qui sont parallèles dans la réalité convergent vers un point de fuite sur le dessin. Cette technique permet au peintre de reproduire la réalité telle que l'homme la perçoit. Elle est liée au désir de représenter fidèlement le monde sensible. Elle demande de la rigueur et une construction géométrique du tableau.

Malgré la mise au point de la perspective linéaire à la Renaissance, on s'aperçoit que celle-ci ne suffit pas à créer l'illusion d'espace. Elle convient bien pour représenter un espace proche, mais ne parvient pas à figurer l'espace lointain (au-delà d'une certaine distance, les lignes de fuite se rejoignent sans pouvoir prolonger l'impression d'éloignement). Les artistes ont donc utilisé un autre système de perspective complémentaire, la **perspective dite « atmosphérique » ou « aérienne »**, formulée en premier par Léonard de Vinci : plus un plan est proche, plus il apparaîtra sombre et contrasté ; plus il est éloigné, plus il apparaîtra clair et estompé. Le peintre joue avec des dégradés et l'effacement progressif des couleurs. Il peut également jouer avec les tons de couleurs : les couleurs chaudes s'utilisent au premier plan et les couleurs froides (vert et bleu) suggèrent l'éloignement du fond.

Le texte de référence : *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine

Jacques de Voragine (v. 1230-1298), moine, professeur de théologie, prédicateur, hagiographe italien, archevêque de Gênes. Il commence en 1250 la rédaction de la *Légende dorée* décrivant l'origine de la Sainte Croix, dont le premier manuscrit paraît en 1260. Il se consacrera à cette tâche jusqu'à sa mort.

La Légende dorée est une compilation des vies légendaires et miraculeuses des saints et saintes du calendrier liturgique. Un des grands classiques de la littérature chrétienne populaire, ce recueil de récits hagiographiques marque une des premières tentatives de laïcisation de la littérature religieuse. L'ouvrage connut une immense popularité en rendant la religion plus ingénue, plus populaire, et plus pittoresque.

Elle ne put cependant résister, au XVI^e siècle, au moment de la Réforme, à la critique des humanistes qui lui reprochaient de colporter des récits sans fondements historiques et de propager, à travers le culte des saints, une nouvelle forme d'idolâtrie.

La Légende Dorée n'est pas un recueil de « légendes » (en réalité, *Legenda Sanctorum* signifie: « lectures de la vie des saints » - *Legenda* est ici l'équivalent du mot *lectio*), c'est essentiellement une tentative de vulgarisation, de « laïcisation », de la science religieuse. Bien d'autres théologiens, avant Jacques de Voragine, avaient écrit non seulement des vies de saints, mais des commentaires de toutes les fêtes de l'année. Mais tous ces ouvrages s'adressaient aux théologiens, aux clercs ; la *Légende Dorée* s'adresse aux laïcs. Elle a pour objet de faire sortir, des bibliothèques des couvents, les trésors de vérité sainte qu'y ont accumulés des siècles de recherches et de discussions, et de donner à ces trésors la forme la plus simple, la plus claire possible, et en même temps la plus attrayante: afin de les mettre à la portée d'âmes naïves et passionnées qui aussitôt s'efforcent, par mille moyens, de témoigner la joie extrême qu'elles éprouvent à les accueillir.

Extrait « La nativité de la Bienheureuse Vierge Marie » : source du *Mariage de la Vierge*

Fille d'Anne et de Joachim, Marie a été placée très jeune au temple pour y être élevée dans la religion avec d'autres jeunes filles vierges. A leur quatorzième anniversaire, le pontife les invite à rentrer dans leur famille pour se marier. Toutes obéissent sauf Marie qui souhaite rester au service du Seigneur. Ne sachant que faire, le pontife demande leur avis aux anciens de la communauté.

« Leur avis unanime fut que, dans une affaire si délicate, on devait consulter le Seigneur. Or, comme on était en prière et que le pontife s'était approché pour connaître la volonté de Dieu, à l'instant, du lieu de l'oratoire, tout le monde entendit une voix qui disait que tous ceux de la maison de David qui, étant disposés à se marier, ne l'étaient pas encore apportassent chacun une verge à l'autel, et que celui dont la verge aurait donné des feuilles, et sur le sommet de laquelle, d'après la prophétie d'Isaïe, le Saint-Esprit se reposerait sous la forme d'une colombe, celui-là, sans aucun doute, devait se marier avec la Vierge. Parmi ceux de la maison de David, se trouvait Joseph, qui, jugeant hors de convenance qu'un homme d'un âge avancé comme lui épousât une femme si jeune, cacha, lui tout seul, sa verge, quand chacun avait apporté la sienne. Il en résulta que rien ne parut de ce qu'avait annoncé la voix divine ; alors le pontife pensa qu'il fallait derechef consulter le Seigneur, lequel répondit que celui-là seul qui n'avait pas apporté sa verge était celui auquel la Vierge devait être mariée. Joseph, ainsi découvert, apporta sa verge qui fleurit aussitôt, et sur le sommet se reposa une colombe venue du ciel. Il parut évident à tous que Joseph devait être uni avec la Sainte Vierge. Joseph, s'étant donc marié, retourna dans sa ville de Bethléem afin de disposer sa maison et de se procurer ce qui lui était nécessaire pour ses noces. Quant à la Vierge Marie, elle revint chez ses parents à Nazareth avec sept vierges de son âge, nourries du même lait et qu'elle avait reçues de la part du prêtre pour témoigner du miracle. »

POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

Du même artiste

Au musée des Beaux-Arts de Caen

- *Saint Jérôme dans le désert*, vers 1499-1502 [salle 1] : pas de perspective linéaire ni d'architecture structurante, mais deux espaces juxtaposés, séparés par l'arbre central. L'espace lointain, profane, est traité selon une perspective aérienne.

Dans d'autres musées

- En ce qui concerne l'espace, l'architecture du temple et la position des figures, on pourra comparer *Le Mariage de la Vierge* à une autre œuvre du Pérugin : *La Remise des clefs à saint Pierre*, 1481-82, Rome, Vatican, Chapelle Sixtine.



Pérugin, *La Remise des clefs à saint Pierre*, Rome, Vatican, chapelle Sixtine

- On pourra aussi comparer le visage du personnage situé dans *Le Mariage de la Vierge* en 4^{ème} position en partant de la gauche avec l'*Autoportrait* du Pérugin du Collegio del Cambio de Pérouse, daté de 1497- 1500 et avec le 5^{ème} personnage en partant de la droite représenté dans *La Remise des clefs à saint Pierre*.



Pérugin, *Autoportrait* Collegio des Cambio, Pérouse

Sur le même thème

Au musée des Beaux-Arts de Caen

- Paris Bordón, *Le Mariage de la Vierge*, (vers 1540) [salle Venise XVI^e siècle] :



On y observera la même présence centrale du grand-prêtre, réunissant Marie et Joseph, dans une mise en scène beaucoup moins solennelle, plus intimiste, située cette fois en intérieur. On pourra également noter une présence discrète du décor, le peintre se concentrant davantage sur les acteurs de la scène, disposés sur un rang, mais dans des poses souples et enchaînées, proches de la danse. Le mouvement des futurs époux est presque aérien, d'inspiration maniériste. Les coloris sont délicats et fondus, en opposition aux couleurs éclatantes et tranchées du tableau du Pérugin.

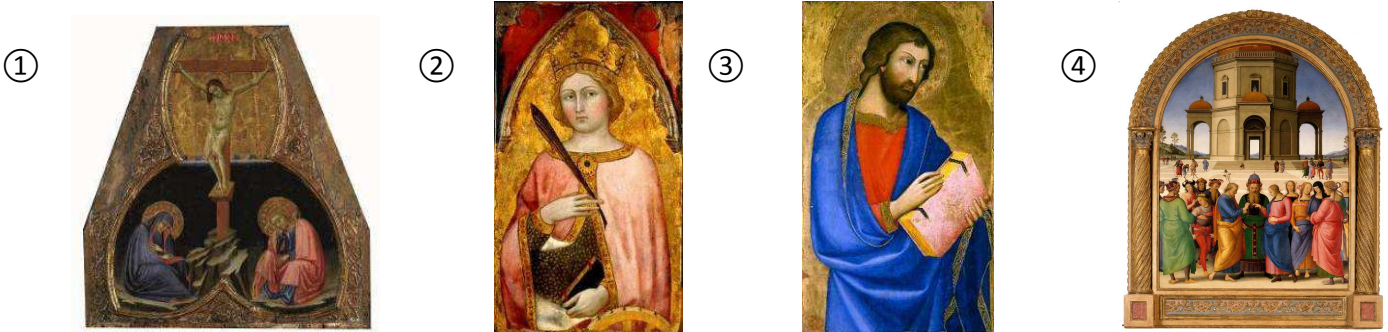
Dans d'autres musées

- Raphaël, *Spozalizio* (1504), conservé à la Pinacothèque de Milan : composition plus dynamique, avec des personnages de premier plan qui ne sont pas traités en frise, mais avec un volume accentué et en mouvement. L'espace intermédiaire s'agrandit, le temple recule, mais le lointain et la perspective aérienne ne captent plus le regard. Raphaël construit un espace tout aussi savamment géométrisé que celui de son maître mais pour produire un effet différent.



Dans la même salle

Pour saisir la révolution picturale qui s'opère à la Renaissance, il est instructif de comparer l'œuvre de Péruugin et celle des artistes qui s'inscrivent dans la tradition de la fin du moyen-âge.



	<ul style="list-style-type: none"> - ① Barnaba da Modena (1361 – 1383), Crucifixion avec la Vierge et saint Jean, 1328-1330 - ② Taddeo di Bartolo, Sainte Catherine d'Alexandrie, 1422 - ③ Andrea di Bartolo, Saint à mi-corps tenant un livre, 1428 	<p>④ Péruugin (1446 – 1523), Le Mariage de la Vierge, 1500-1504</p>
Espace	<p>Fonds monochromes et sans nuance. Avant la Renaissance, l'illusion d'un espace réel n'est pas le souci du peintre (remarquez quelques effets de volume dans les œuvres les plus anciennes).</p>	<p>À la Renaissance, notamment grâce aux recherches mathématiques sur la perspective, les peintres vont tenter de représenter sur la surface du tableau des espaces tridimensionnels. Pour Alberti, le tableau est « une fenêtre ouverte sur l'histoire ». Espace sacré, qui n'a rien à voir avec l'espace de la réalité.</p>
Couleurs et fonds	<p>Les premiers tableaux chronologiquement ont un nombre restreint de couleurs. Elles sont souvent appliquées en aplat (surface de couleur sans nuance). Le fond est toujours doré comme dans la tradition des icônes byzantines. Ces couleurs sont symboliques, et non réalistes.</p>	<p>A partir du <i>Mariage de la Vierge</i>, les choses changent très nettement : la palette se diversifie. On sent que, même si les couleurs restent symboliques (ex. : le manteau de la Vierge, traditionnellement bleu), la représentation semble moins codifiée. La variété des couleurs ainsi que certaines juxtapositions aident à créer une impression de volume. Le paysage de fond est traité selon une « perspective atmosphérique ».</p>
Personnages	<p>Les personnages restent figés. Pas de mouvement, juste des figures. Ils sont identifiables par leurs attributs, pas par leur visage. Ainsi, leur caractère sacré est indiqué par une large auréole dorée.</p>	<p>Dès le Quattrocento, les personnages semblent plus réels, plus en mouvement. Ils sont moins des figures, ils « prennent corps ». En effet, Alberti, premier théoricien de l'art (<i>Della pittura</i>), dans ses conseils aux peintres, préconise de copier la nature, certaines normes de représentation vont donc être abandonnées. Les auréoles et autres signes traditionnels du sacré tendent à disparaître progressivement.</p>

Un certain nombre de points communs n'en demeure pas moins entre ces œuvres :
 Il s'agit toujours d'œuvres religieuses, sur panneau de bois, peintes pour des lieux liés au culte. La plupart sont des parties de polyptyques qui s'intégraient dans une architecture précise. Elles n'ont pas été conçues en tant qu'œuvres autonomes, mobiles comme pourraient le faire penser l'accrochage sur les cimaises du musée.

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

- * *Le Pérugin, Exercices sur l'espace*, éditions Caen Musée des Beaux-Arts, 1984 : livre 184 pages, très complet
- *Le Pérugin, Exercices sur l'espace*, éditions Caen CRDP, 1987 (livre 88 pages + 24 diapositives)
- * Françoise Debaisieux, *Caen, Musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères*, éditions de la RMN, Inventaires des collections publiques françaises, Paris, 1994
- * Gérard Legrand, *L'art de la Renaissance*, éditions Larousse Bordas, Collection « Reconnaître et Comprendre », Paris, 1999
- Site disciplinaire de l'académie de Versailles : présentation Powerpoint du tableau du Pérugin *La Remise des clefs à Saint Pierre* : www.histoire.ac-versailles.fr/IMG/ppt/peruginpresentation.ppt
- Documents sur Le Pérugin, *Le Mariage de la Vierge*, et autres œuvres du peintre sur le site : www.cineclubdecaen.com
- « L'œuvre murale du Pérugin et Pinturicchio » (et documents sur le Quattrocento) sur le site : www.aparences.net/les-fresquistes-florentins/oeuvre-murale-du-perugin-et-pinturicchio

**ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles.
Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.**

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70

HORAIRES D'OUVERTURE

Du 1^{er} septembre au 30 juin

Du mardi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

Du 1^{er} juillet au 31 août

Du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

SERVICE DES RESERVATIONS GROUPE

Par téléphone du lundi au vendredi de 9 h à 12 h et de 14 h à 16 h au 02 31 30 40 85

Formulaire de pré-réservation à remplir en ligne : <http://mba.caen.fr>

Par mail : mba.groupes@caen.fr

À NOTER !

Documents pédagogiques et informations complémentaires sur le site du musée

<http://mba.caen.fr>