



Lorenzo Buti (1560-1603) – Portrait de Fra Angelico  
Couvent San Domenico – Fiesole Firenze, Italie

# FRA ANGELICO

Guido di Pietro, en religion Fra Giovanni  
1395 (Vicchio, Italie) - 1455 (Rome, Italie)

Nulle école d'art ne fut, autant que l'italienne, à l'abri des contrecoups des influences et des vicissitudes de l'histoire. Il est admirable de voir comment, une fois constitué, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, son capital de départ, elle suit un processus de développement interne infaillible, qui conduit de Giotto à Tintoret.

Jacob Burkhardt a quelque peu faussé le sens de ce mouvement en transportant à son origine la notion moderne de "révolution" qui anime le cours de la civilisation depuis la Réforme et qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, est devenue le principe de toute création.

Pendant toute la période de l'Occident, qui s'étend des origines au XVI<sup>e</sup> siècle, malgré la violence endémique qui règne dans les faits, l'évolution générale de la civilisation, s'est faite comme un développement organique, selon un processus vital.

Le ferment de novation qu'apporte un saint François d'Assise, nouveau Christ, est au moins aussi important dans ses conséquences multiples que celui que révélera au monde Luther. Cependant celui-ci est un révolutionnaire, celui-là, non.

La refonte essentielle que le poverello imposa à la sensibilité humaine s'accomplit sans heurt. Le principe d'individualisme qu'il apporte au monde s'introduit harmonieusement dans le cadre du collectivisme médiéval, que son développement devait faire éclater un jour.

De même au XII<sup>e</sup> siècle, la montée des communes, qui se manifeste cependant sous une apparence "révolutionnaire", est canalisée et intégrée dans l'ordre social et politique par la monarchie capétienne.

On ne comprend vraiment bien l'art italien que lorsqu'on l'envisage comme une unité, s'étendant du XII<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle. L'apparence de révolution qui, au début du XV<sup>e</sup> siècle, peut frapper l'esprit, quand on compare les productions de cette époque aux antécédents immédiats, s'efface, si l'on enchaîne directement les grands créateurs du Quattrocento à ceux du Trecento.

Il n'y a pas, à proprement parler révolution, mais reprise de l'activité créatrice originale, après un de ces moments de décadence, de dépression, qui sont toujours la conséquence d'une grande période créatrice et qui, en art, engendrent l'académisme.

Ainsi Masaccio "continue" naturellement Giotto, tandis que, comme l'a fort bien remarqué M. Emilio Cecchi, un artiste comme Andrea del Castagno, puise son ascendance profonde dans une certaine tradition toscane, dont Pietro Lorenzetti est, au Moyen Âge, l'exemple le plus remarquable.

Il a fallu la piteuse décadence, dont à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, la Toscane donne l'exemple, alors que l'Italie du nord était en pleine activité, pour masquer cette continuité harmonieuse et autoriser les historiens à parler de "Renaissance" et de "Révolution".

Le vieil arbre gothico-giottesque avait réussi à survivre centenaire jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle ; il est peu de spectacle aussi ennuyeux dans l'histoire de l'art que celui de toutes ces œuvres de Spinello Aretino, Giovanni del Biondo, Mariotto di Nardo, Pari Spinelli, Agnolo Gaddi, Gerini, dont les panneaux emplissent les musées et les fresques, les églises de Toscane.

Après la "genèse" qui avait abouti à la création de la peinture italienne, l'Italie, rejoignant l'évolution générale de l'art européen sur laquelle elle s'était trouvée décalée de cinquante ans, était entrée dans l'académisme.

Giotto, Duccio et Simone avaient alimenté tout le XIV<sup>e</sup> siècle ; ces sources étaient assez fécondes pour que les écoles florentine et siennoise, en mettant en commun leur patrimoine, aient pu conserver un tonus vital suffisant pour faire éclore, surtout à Sienne, des peintres de valeur.

Au début du XV<sup>e</sup> siècle, elles sont épuisées. Sienne ne compte plus guère de peintres ; Florence a une école encore prospère, du moins quant au nombre des artistes, à l'abondance de la production et à la fixité des dogmes, mais ses peintres ne suivent plus que les automatismes manuels et mentaux d'une scolastique stérile.

Un immense ennui pèse sur cet art sénile, comme le révèlent les attitudes lasses, les yeux éteints, les visages sombres, les formes flasques et vides, les compositions vacillantes, les draperies grimaçantes et sans style, caricatures de cet art du drapé que Giotto et Simone avaient porté à une si grande puissance expressive.

Si l'on compare ces œuvres à celles des disciples directs de Giotto, Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi et les Lozzetti, on s'aperçoit que la régression de l'art de peindre se marque par une progression du linéarisme aux dépens du modelé.

La miniature française, à l'époque de Charles V, avait connu une semblable crise de graphisme caricatural, avant d'être régénérée par l'influence lombarde et l'apport flamand.

Les giottesques du début du XV<sup>e</sup> siècle remplacent un "passage" par une démarcation linéaire, parce qu'ils ne sentent plus la vie de la forme dans l'espace, mais cette ligne n'a pas l'intensité plastique d'une arabesque japonaise, d'un contour nerveux de Jean Pucelle ou de Pisanello, qui expriment dans leur "limite" la vérité d'un corps ; elle n'est plus qu'une ondulation molle ou un zigzag cassant, comme en tracent les enfants ; elle ne retrouve parfois un peu de tonus que dans une crispation sénile de la main qui la conduit et qui s'irrite de son impuissance.

Le langage des forestiers distingue les jeunes sujets en rejets de souche ou brins de semence, suivant qu'ils sont issus du regain de vigueur d'un tronc coupé, ou bien, qu'êtres neufs, ils montent d'une graine. Ces deux expressions définiraient bien les positions respectives de Don Lorenzo Monaco et de Fra Angelico par rapport à la souche gothico-giottesque.

Le moine camaldule apporte à ressasser le vieux vocabulaire une naïveté de cœur et une fraîcheur d'âme, qui rendent un moment de vie à cet art mort. Peut-être a-t-il trouvé cette fontaine de jouvence dans la miniature, art, dont l'optique limitée, l'exécution patiente et le caractère confidentiel conviennent à la paix du cloître.

Sous l'impulsion de Don Lorenzo Monaco, se développe, au couvent de Sainte Marie des Anges, un centre de miniaturistes, d'où sont sortis les meilleurs livres enluminés d'une école, qui ne brilla guère dans cet art.

Don Lorenzo Monaco tente vers 1400 une réforme de l'école, analogue à celle qu'avaient réalisée vers 1350 les frères di Cione, Jacopo et Andréa Orcagna ; il redonne de la tension à la ligne relâchée, du style à la draperie, de l'intensité au coloris.

Des deux traditions qui alimentaient Florence depuis cinquante ans, la giottesque, la siennoise, il incline résolument vers la seconde. Dans ses meilleures œuvres comme "l'Annonciation" de l'Académie de Florence, ne retrouve-t-il pas la gracieuse flexuosité de la ligne de Simone ? N'y a-t-il pas lieu de penser que c'est lui qui porta l'attention du jeune Guido di Pietro vers le mysticisme siennois ?

L'articulation du chaînon Don Lorenzo Monaco entre la peinture du XIV<sup>e</sup> siècle et Fra Angelico est une preuve de la continuité logique dans l'évolution de la peinture italienne. Don Lorenzo est venu juste à point rendre un peu de sève à la tradition, afin de permettre à l'art de Guido di Pietro de se nourrir à un humus vivant et non à un sol épuisé.

La relation, selon laquelle notre peintre aurait été formé à l'école du problématique Starnina, est rejetée par tous. Bien que nous n'ayons pas de précision à cet égard, aucun historien ne doute maintenant que le moine dominicain ait reçu les leçons du camaldule.

Il est plus que probable que ce fut au retour de l'exil à Cortone des dominicains de Fiesole, c'est-à-dire en 1418. Les récents historiens de Fra Angelico sont en effet à peu près d'accord pour admettre que le début de sa carrière ne date guère que de 1420-1425.

Une remarque peut confirmer cette hypothèse. Le reliquaire du musée de Saint-Marc de Florence montrant "l'Annonciation" et "l'Adoration des Mages" doit être postérieur à 1423, date de "l'Adoration des Mages" (\*) peinte par Gentile da Fabriano pour Santa Trinità, ce retable qui devait devenir aussitôt une des œuvres les plus célèbres du temps.

(\*) L'Adoration des Mages, signé et daté 1423 sur le châssis, a été commandé à l'artiste par Palla di Noferi Strozzi, pour sa chapelle familiale de l'église Santa Trinita de Florence. Cette œuvre n'est pas géométriquement construite, elle doit être "lue" comme le texte d'un récit, à partir de l'angle supérieur gauche, où les trois Rois Mages, réunis au bord de la mer, contemplant l'étoile qu'ils doivent suivre.



Musée des Offices à Florence – Italie  
 Tempera sur bois, 300 x 282 cm

Le groupe de Joseph et Marie et celui des Rois Mages adorant sont proches dans les deux œuvres. Le Roi Mage prosterné, une main à terre, le dos presque horizontal, semble bien repris par Fra Angelico du tableau de Gentile\*.

\* Le Mage âgé baisant le pied de l'Enfant qui le bénit a fait son apparition dans l'art italien au début du XIV<sup>e</sup> siècle sous l'influence des méditations du Pseudo Bonaventure. Mais il est toujours simplement agenouillé. Dans les "Très Riches Heures" du Duc de Berry (entre 1411 et 1416) il a déjà une main au sol. Gentile le montre prosterné, attitude que reprend l'énigmatique auteur de l'Adoration des Mages du Musée de Berlin, qui est peut-être d'un Florentin imitant Pisanello vers 1450.

Le reliquaire de Santa Maria Novella, avec son fond d'or guilloché, l'aspect irréal de ses formes effilées, dérivées du gothique, révèle la formation du miniaturiste. Plus encore qu'aux enluminures gothiques, cette œuvre fait penser par sa précocité à une miniature persane.

Il en est de même de la "Madone" du musée du Vatican. Les Vierges du musée de Saint-Marc, du Ryksmuseum et de Saint Dominique de Cortone qui paraissent postérieures, ressortissent encore de la lignée gothico-giottesque.

Elles ont cette assiette pyramidale robuste dont Bernardo Daddi avait fondé la tradition dans l'école ; le buste de la Vierge est posé, comme sur un socle, sur les jambes enveloppées de draperies aux plis gothiques. La Madone de Saint-Marc reproduit même presque trait pour trait une Vierge de Don Lorenzo Monaco.

Elle pourrait être un peu postérieure à celle de Cortone, car elle atteste un progrès dans l'expression du volume, et un affranchissement de la miniature, qui se traduit notamment par le juste dessin des mains. On sent déjà ici un effort d'attention vers le réel. Quant à la "Madone" du Ryksmuseum, elle doit appartenir à la période de maturité.

Toutes ces Vierges se détachent sur des fonds de draperies, ramagées et guillochées d'or, qui leur conservent l'aspect de joaillerie peinte du reliquaire de Santa Maria Novella.

Le "Couronnement de la Vierge" du musée de Saint-Marc est la première tentative de Fra Angelico pour résoudre le problème de l'espace. Cette œuvre est tournée résolument vers l'avenir.

Au lieu d'échelonner les personnages de la scène en hauteur sur un échafaudage, comme l'avaient fait les peintres du XIV<sup>e</sup> siècle, Fra Angelico les situe en profondeur.

Il suffit de comparer ce tableau à celui du même sujet peint par Don Lorenzo Monaco, qui est aux Offices, pour se rendre compte de l'énorme progrès accompli en quelques années. Malgré leur disposition en croissant, les personnages du camaldule sont encore inertes sur un plan.

La composition de Fra Angelico décrit dans l'espace un grand orbe harmonieux ; quelques anges se meuvent avec aisance dans la profondeur, ils rappellent par la souplesse et la mobilité de leurs draperies certains personnages de Ghiberti ; la décroissance des figures suivant l'éloignement est bien observée, cependant celles-ci gardent les proportions allongées, les plis conventionnels du gothique ; quelques gaucheries apparaissent aussi, et sans doute faut-il déjà discerner dans ce tableau la main d'un aide.

Cette œuvre nous attire aussi par l'éclat pimpant et frais de ses couleurs qui chantent sur le fond d'or.

Toute sa vie, Fra Angelico emploiera avec dilection une harmonie de couleurs tendres, faite de lilas, de mauves, de roses, de verts d'eau, de jaunes clairs, d'azurs légers, d'oranges, de laques délicates.

Cette tradition des accords de demi-teintes remonte à l'antiquité elle-même. Elle paraît avoir été conçue par la peinture hellénistique ; du moins, les plus anciennes enluminures alexandrines, qui nous soient parvenues, comme la "Genèse" de Vienne, du V<sup>e</sup> siècle, nous en montrent l'emploi.

Ce chromatisme joyeux chante dans les plus vieilles mosaïques byzantines, celles du V<sup>e</sup> siècle, à Sainte Marie Majeure, aux Orthodoxes et au mausolée de Galla Placidia à Ravenne, tandis que les mosaïques du VI<sup>e</sup> siècle, comme celles de Saint-Apollinaire, sont déjà touchées par l'assombrissement du coloris propre à l'Orient.

Cette tradition hellénistique du coloris sera maintenue fidèlement par la miniature byzantine ; elle resplendit de tout son éclat dans le "Psautier" de Paris, du X<sup>e</sup> siècle, chef-d'œuvre attardé d'art alexandrin.

En Occident, la même tradition alimente aussi certaines écoles de la miniature carolingienne, puis la miniature ottonienne, qui dérive de la précédente. Cependant, la peinture de la France romane se départage entre l'usage du coloris clair, d'origine hellénistique, et la mode orientale du coloris aux tons sourds qui fait grand usage des rouges sombres, des grenats, des bruns, des bleus durs et des tons ocrés et terreux.

L'enluminure qui se développe au XIII<sup>e</sup> siècle français dérive plutôt du coloris oriental, elle est fondée sur un accord sourd de bleu foncé et de rouge brun, accord qui sera transposé dans les vitraux.

Il en est de même de la peinture italienne du Dugento, qui semble imiter des peintures cappadociennes. Cependant le chromatisme en demi-teinte refléurit en Duccio, qui se nourrit de substance byzantine et qui, à bien des points de vue, est le dernier des alexandrins.

Par l'impulsion de Duccio cette tradition sera très fortement établie dans la peinture siennoise ; Simone di Martino, Pietro Lorenzetti ne s'en écartent pas.

Cependant, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle règne à Sienne et à Florence le coloris abstrait des giottesques, tandis que la miniature lombarde diffuse dans toute l'Europe sous le nom d' "ouvrage de Lombardie", les tons légers du chromatisme alexandrin.

Au début du XV<sup>e</sup> siècle, Don Lorenzo Monaco en ranime la tradition à Florence et le modelé sombre de ses chairs, qu'il a gardé du giottisme, contraste étrangement avec la fraîcheur joyeuse de ses couleurs.

C'est du moine camaldule que Fra Angelico tient cette harmonie colorée, qu'il ne cessera d'employer toute sa vie, même dans les compositions les plus monumentales, comme celles du studio du Vatican, avec lesquelles ces teintes aimables et légères ne se trouvent guère en accord. Il sera le dernier à en faire usage. Ainsi en lui une tradition vieille de plusieurs siècles va mourir.

Par la façon dont il est conçu, non pas dans le plan, mais dans l'espace, le "Couronnement de la Vierge" du musée de Saint-Marc nous oriente déjà vers l'avenir.

Les œuvres qui se présentent à nous maintenant et qui forment un groupe cohérent, montrent Fra Angelico volontairement acquis à l'esprit qui est celui d'un peintre du Quattrocento. Ce sont "l'Annonciation" de Cortone, le "Couronnement de la Vierge" du Louvre, la "Madone des Linaiuoli", le "Polyptyque" de Pérouse.

La "Madone des Linaiuoli" nous donne une date : 1433 ; la Madone de Pérouse a été exécutée en 1437. "L'Annonciation" et le "Couronnement" doivent avoir été peints entre ces deux dates repères.

Toutes les peintures que nous venons de mentionner sont le fait d'un artiste parvenu à la maturité. Il y a cependant dans la "Madone des Linaiuoli" une gaucherie qui provient peut-être des dimensions inusitées du panneau. Quant à "l'Annonciation" de Cortone, elle est sans doute la plus parfaite de toutes les œuvres de Fra Angelico.

En tous ces tableaux, l'artiste paraît touché par le prestige qu'exercèrent sur les peintres du Quattrocento, dès leur exécution en 1427, les fresques de la Chapelle Brancacci au Carmine de Florence.

Masaccio a été pour Fra Angelico, encore engagé dans le giottisme et le gothicisme, le véritable émancipateur. À l'instar du maître de la Chapelle Brancacci, le peintre du "Couronnement de la Vierge" ne semble plus préoccupé que d'exprimer les volumes dans l'espace. Réduits à leurs modelés essentiels, les corps qu'il peint "tournent".

Comparé à l'Ange du reliquaire de Santa Maria Novella, celui de Cortone nous montre le passage du Moyen Âge à la Renaissance. Il est un corps régulièrement constitué et non plus une forme effilée en fuseau, flottante et irréaliste. Les plis des draperies tombent en cannelures et abandonnent les fioritures curvilignes de la calligraphie gothique.



Le "Couronnement de la Vierge" du Louvre poursuit cette progression sculpturale jusqu'à faire revenir l'artiste sur la vision purement spatiale de celui de Saint-Marc. Le tableau à quelque chose du bas-relief, et tous les personnages sont conçus dans un esprit statuaire ; seule la Vierge garde le canon effilé, symbole de l'effusion d'âme, qui est celui des Saintes du portail Royal de Chartres.

Cependant, des deux sensations qui traduisent l'idée de corps, celle de volume et celle de poids, Fra Angelico ne retient que la première. Il conserve quelque chose de l'irréalisme gothique et, par une curieuse antinomie, il construit des corps au volume bien délimité dans l'espace et qui cependant semblent transparents.

Le volume se réduit à une enveloppe corporelle sans densité. On n'est pas surpris de voir ses personnages s'enlever dans les airs ; ils ne paraissent pas obéir aux lois de la gravitation, mais à celle d'une attraction de la lumière qui les transfigure et les transcende.

En même temps qu'il acquiert ce sentiment nouveau du volume, Fra Angelico approfondit son expérience de l'espace. Avec les peintres de sa génération il le considère comme un corps, c'est-à-dire comme un univers fermé et strictement délimité.

Cependant, plutôt que les fuites en perspective, il paraît préférer la limitation de l'espace selon la courbure d'un demi-cercle, ce qui résout le problème de la profondeur, tout en gardant au tableau une parfaite unité rythmique.

Le "Couronnement" du Louvre, comme celui du musée de Saint-Marc, va jusqu'à suggérer l'idée du cercle complet, entourant, en un anneau posé en perspective, le groupe central. Ce mode de composition fondé sur l'impression d'harmonie que procure à l'œil l'image du cercle, deviendra chez l'artiste, presque systématique jusqu'à l'époque du Vatican.

Ce dessein plastique, au moins autant que l'idée mystique, lui a fait concevoir la composition de la "Sacra Conversazione", qui aura un si grand succès dans l'école italienne après lui.

Les œuvres de cette époque révèlent un peintre sorti de l'arbitraire de la tradition et découvrant la réalité du monde extérieur. Elles manifestent des traits de sensibilité qu'on ne retrouverait chez aucun peintre contemporain, comme ce délicat dessin des veines bleues, lisibles sur la main des saints du Retable de Pérouse, ou de certains personnages de la "Descente de Croix" du musée de Saint-Marc.

Ce dernier tableau semble un peu postérieur. Il révèle la collaboration des aides fresquistes du couvent de Saint-Marc et est l'œuvre d'un artiste complètement affranchi des conventions d'école, recréant un monde plastique original avec des éléments entièrement empruntés au réel.

Cette peinture dont l'expression n'est peut-être pas des plus heureuses, est probablement la plus belle composition du maître, la mieux équilibrée, la plus ample aussi, grâce à ce vaste paysage qui réunit synthétiquement deux types de la nature italienne : le "contado" et le municipe.

On chercherait en vain dans toute la peinture italienne du Quattrocento un artiste qui ait un sentiment de la nature aussi direct que Fra Angelico. Les peintres florentins de ce siècle rejettent les vieilles conventions paysagistes sur lesquelles vivait l'école depuis plus de cent ans, mais ils leur en substituent d'autres qui, pour être déduites d'une étude de la nature, n'en sont pas moins aussi arbitraires.

Seul, parmi eux, le bienheureux porte sur la nature un regard naïf et ému. Ses petits paysages sont pleins d'éléments observés par un œil plus sensible que curieux. L'aperçu de quelques centimètres qui couvrent derrière la "Visitation", dans la prédelle de "l'Annonciation" de Cortone où l'on voit briller au loin la clarté du lac Trasimène, est, dans l'histoire de la peinture, un des premiers paysages dont le motif soit identifiable.

Il faudra attendre quatre siècles pour retrouver un aussi sensible observateur des campagnes toscanes et ombriennes, en la personne de Corot.

Fra Angelico s'apparente à Corot par une semblable ingénuité de l'œil, et par un sentiment très fin des valeurs d'atmosphère, absolument inconnue à ses contemporains, dont les paysages géométriques, stratifiés et sans air, semblent empruntés à une planète étrangère à la nôtre.

Ce sens subtil de l'ambiance et de la profondeur, figuré non par la perspective, mais par les valeurs, n'abandonne pas Fra Giovanni lorsqu'il peint un espace intérieur ; il a su rendre, comme aucun peintre de son temps, l'atmosphère tamisée et douce, les passages en dégradés et en demi-teinte de la clarté à l'ombre, propres à la lumière d'intérieur.

On peut dire qu'en toutes circonstances, en plein air comme dans l'intimité, il s'est montré aussi fin luministe qu'un hollandais. Il a hérité d'ailleurs du Moyen Âge cette esthétique qui

confondait la beauté et la lumière ; des tableaux comme "L'Annonciation" de Cortone et le "Couronnement de la Vierge" du Louvre irradiant la clarté autour d'eux.

Les qualités de paysagiste de Fra Angelico sont celles que surent le mieux s'assimiler ses élèves. Combien de fois, dans des œuvres qui ne portent pas trace de sa main, trouvons-nous des échappées, où soudain on croit sentir la rareté précieuse de son art personnel !

Ces caractères d'observation sensible apparaissent surtout dans les prédelles des grands retables. Deux prédelles exécutées par lui-même après 1430 nous ont été conservées ; celle de "l'Annonciation" de Cortone et celle du "Couronnement de la Vierge" du Louvre.

On peut dire que le génie de ce peintre change presque de face selon qu'il s'applique à l'espace du tableau ou à celui de la prédelle. Il y a là deux échelles différentes auxquelles le peintre s'adapte avec une remarquable aisance.

Dans les grandes tables d'autel, composées largement, il satisfait ses instincts plastiques et monumentaux de quattrocentiste hanté par le volume ; et l'art des sculpteurs lui sert d'exemple.

Dans les prédelles, au contraire, il adopte un style narratif, mieux approprié aux légendes hagiographiques qu'il raconte. Là il donne libre cours à ses effusions sensibles.

On pourrait dire en quelque sorte qu'il est florentin dans les retables et siennois dans les prédelles. Et, cependant, ces petites figures qui semblent être conçues à l'échelle de la miniature, ont en elles-mêmes une monumentalité qui se révèle à l'agrandissement. Tel visage, qui paraît, à la vision normale, traité avec la finesse de pinceau d'un miniaturiste, prend tout à coup, sous la lentille grandissante, la majesté d'une figure de Masaccio.

Lorsqu'après avoir étudié toutes ces œuvres chantantes et joyeuses, on passe aux fresques du couvent de Saint-Marc, qui leur font suite, on est frappé par l'accent d'austérité de celles-ci. On dirait que l'artiste a fait subir à sa peinture une retraite claustrale.

Il retrouve le dépouillement et la sévérité de Giotto. Dans l'histoire de la peinture italienne, Giotto nous apparaît moins comme un individu que comme un principe. Je ne sais s'il est un autre artiste qui ait exprimé aussi fortement le génie d'un peuple : Phidias, peut-être.

Le retour à l'esprit de Giotto, conscient ou non, est dans la peinture italienne le retour à ses sources. On retrouve Giotto jusque dans le Caravage, et à la fin de l'évolution, dans Piazzetta même.

Par-delà Giotto, c'est aux grands partis monumentaux de la sculpture française du XIII<sup>e</sup> siècle que le style des fresques de Saint-Marc fait penser. Les figures, réduites à quelques unités, sont disposées sur un fond neutre, comme sur le fond d'un bas-relief.

La cadence de la draperie est plus proche de la cadence gothique que de la giottesque. La sérénité et l'impersonnalité des visages rappellent aussi les saints des cathédrales françaises. Une figure comme celle du "Christ aux Outrages" n'a vraiment son pendant que dans l'art français du XIII<sup>e</sup> siècle ; elle évoque les Christ des Jugements derniers, tandis que celle de la "Transfiguration" est une anticipation de Raphaël.

Devant le "Couronnement de la Vierge" la mémoire se reporte invinciblement au même sujet, traité dans le portail de la Vierge à Notre-Dame de Paris. Quant à la Madone du corridor, c'est à un passé plus lointain encore qu'elle se relie.

Les fresques, de beaucoup les plus nombreuses, qui ont été exécutées par des élèves moins dégagés de la tradition, ont un caractère plus giottesque.

Ce classicisme gothique renaissant est à Saint-Marc le signe du style personnel de Fra Angelico. Il semble être quelque peu volontaire, car des œuvres peintes, à la même époque, sur panneau, comme la "Descente de Croix" s'apparentent beaucoup plus à l'esprit du siècle. Ce n'est pas la sculpture française qu'évoque ce dernier tableau, mais la sculpture florentine du temps, dont il imite les rythmes et les modelés.

À partir des fresques d'Orvieto exécutées en 1447, l'art de Fra Angelico paraît subir un net changement d'orientation. Son style se fait plus large, plus ample, mais aussi plus relâché, signe non équivoque de l'influence ambiante de la Ville Éternelle, à laquelle ont échappé bien peu des artistes qui y ont séjourné.

À ce contact, le peintre de Fiesole va perdre quelques-unes de ses qualités natives. Il est attiré par le sens de la grandeur, mais il abandonne ce style serré, précis, sans défaut, l'ostinato rigore, qui est la grâce d'état des peintres toscans ; il est touché par cette banalité dans les formes que connaîtront tous les peintres romains ; il recherche des volumes plus majestueux et plus amples, "à la romaine", et pour cela abdique cette délicatesse du trait,

cette concision du modelé qui donnaient à la première partie de son œuvre une si haute distinction plastique et spirituelle.

Ce n'est plus à Giotto que se relie alors Fra Angelico mais à Cavallini, fondateur de la tradition de la peinture romaine. Les figures de Saint Bonaventure et du grand pontife évoquent les fresques de Sainte Cécile au Transtevere. Malheureusement, si elles en ont l'ampleur, il leur en manque la puissance.

Le synchronisme admirable entre l'expression plastique et la donnée religieuse, qui faisait l'élévation de cet art, disparaît aussi à cette époque. Il paraît préoccupé uniquement des problèmes plastiques, Fra Angelico vieillissant a-t-il sacrifié sans s'en douter, aux dieux païens de la Renaissance ?

Les fresques du "studio" de Nicolas V au Vatican qui doivent avoir été exécutées lors du second séjour romain, après 1452, nous frappent dès l'abord par l'importance de leurs architectures ; les personnages ne semblent être là que pour meubler les fabriques ; l'artiste a été frappé en arrivant à Rome par la grandeur des monuments antiques et chrétiens.

Le style architectural de ces fresques s'éloigne du pur style de Michelozzo, dont le frate aimait jadis reproduire les rythmes cristallins ; il annonce déjà celui, d'un rythme très vigoureux et plus directement inspiré de l'antique, du plus vieux des San Gallo, Giuliano.

Les plus anciennes œuvres de cet architecte florentin, qui élaborera quelques-unes des valeurs d'où devaient sortir Bramante et l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle, sont de vingt années postérieures.

Fra Angelico fait donc en quelque sorte figure de précurseur. L'architecture semble d'ailleurs être alors sa préoccupation majeure. À elle il sacrifie l'espace, si cher cependant aux florentins.

Il est remarquable, en effet, que dans ces scènes du Vatican, l'artiste abandonne complètement la composition en amphithéâtre, pour laquelle il avait montré tant de prédilection dans la première partie de sa carrière.

Les personnages sont disposés devant les fonds d'architecture, comme des acteurs sur l'espace restreint du plateau d'un théâtre ; il n'y a plus à proprement parler de profondeur, mais une surface architecturale d'un riche effet décoratif, qui habille somptueusement le mur, plutôt qu'elle ne l'anime, un décor plaqué à la romaine.

L'espace, au lieu d'être partagé selon ces proportions harmonieuses dont le maître du couvent de Saint-Marc avait le secret, est rempli plutôt maladroitement et sans rythme. Certaines formes atteignent cette expression de majesté romaine que recherche l'artiste, mais c'est aux dépens de l'équilibre et de la cadence.

Il suffit de comparer une figure comme celle du grand pontife dans le "Jugement de Saint-Étienne" au "Christ aux Outrages" de Saint-Marc pour se rendre compte de la décadence du style qui apparaît dans l'œuvre du peintre à cette époque.

La comparaison des deux grands Saintes Conversations qui se trouvent au musée de Saint-Marc met en valeur la transformation qui s'accomplit alors dans l'art de Fra Angelico.

L'œuvre très ruinée qui ornait jadis le maître-autel de l'église du couvent est un des chefs-d'œuvre de l'artiste. Conçue sans doute peu de temps avant le départ pour Rome, elle est le point culminant de la période florentine.

Encore une fois le peintre tire une admirable harmonie concertante du thème de la composition circulaire. Les saints et les anges forment autour du trône de la Vierge un chœur, d'où monte à l'unisson un hymne d'allégresse ; la composition à la perfection, elle dégage l'impression de béatitude d'une cantate palestrinienne ; les festons, les rideaux des écoinçons, par lesquels l'artiste arrondit les droites et les angles, accompagnent le thème circulaire qui est la donnée du tableau.

À l'arrière-plan un merveilleux jardin ferme l'espace par une cloison vivante qui laisse transpercer l'horizon. Le tableau du couvent franciscain de Bosco ai Frati peint à la période romaine, est construit selon des principes radicalement différents, qui annoncent le Quinquecento.

Comme dans les Saintes Conversations de Fra Bartolommeo, de Bellini, de Raphaël, les saints et les anges tendent à se distribuer en deux groupes compacts de chaque côté de la Vierge. Ils y sont forcés d'ailleurs par le peu d'espace qui leur est dévolu en avant du grand mur monumental qui clôt brutalement le tableau.

Ce qui reste de l'expression du thème circulaire est confié à l'architecture. La niche qui abrite la Vierge, dans le tableau des Dominicains, est encore une niche de cathédrale faite à la mesure humaine, un tabernacle, un trône, un objet mobilier.

Dans le tableau des Franciscains, elle fait partie intégrante du mur et s'élargit en un hémicycle qui annonce la conception grandiose de Bramante au Belvédère.

Fra Angelico a-t-il rêvé, avant Bramante, devant le grand exèdre des Flaviens au Palatin ? Les personnages du dernier tableau ne sont plus que des figurants ; dans l'autel de Saint-Marc, ils sont la composition, ici ils la meublent.

Au tableau florentin, conçu dans la profondeur spatiale et dont la beauté réside dans l'exploitation des ressources esthétiques, hédonistes, béatifiques du thème circulaire, succède le tableau romain conçu comme une architecture, qui triomphera chez les classiques du XVI<sup>e</sup> siècle.

Comme dans "l'École d'Athènes", on imagine que l'œuvre pourrait se suffire à elle-même sans les personnages. Cette transformation prend son point de départ vers les années 1450.

Dans la première phase de la peinture florentine du Quattrocento, l'architecture n'a guère fait que prêter au peintre les fuites en perspectives de ses colonnades, pour collaborer à l'approfondissement de l'espace. Un peu plus tard elle va se présenter en largeur dans la composition et clore le tableau par la densité d'un mur, comme un bas-relief.

Fra Angelico a d'ailleurs été précédé dans cette conception par Fra Filippo Lippi. La Madone, aujourd'hui aux Offices, peinte par cet artiste en 1437, pour Santa Croce, présente ce mur occupant tout l'espace du tableau, creusé de niches et scandé de colonnes, devant lequel les personnages paraissent posés comme des statues.

Certains historiens ont tendance à attribuer la décadence romaine de Fra Angelico à la collaboration étendue d'artistes plus jeunes réagissant sur le vieux maître, particulièrement Benozzo Gozzoli.

On reconnaît le style de la période romaine dans quelques rares panneaux. Nous venons de parler de la "Madone" du Bosco ai frati ; la collaboration de Gozzoli peut être supposée dans ce tableau, mais la mollesse propre à cette œuvre est sans doute due partiellement à l'épuisement de la peinture.

Cependant les panneaux qui retracent l'histoire des saints Cosme et Damien, et dont il n'est pas sûr qu'ils formaient la prédelle de la grande Madone de Saint-Marc, semblent attester que l'art de Fra Angelico n'était pas tombé en pleine décadence à l'époque romaine.

Partiellement ruinées ces œuvres ont été souvent mal appréciées. Certes le "Jugement" comporte bien des faiblesses d'exécution, mais "l'Ensevelissement" est certainement une des plus belles œuvres du frate, malgré les grossiers repeints qui le défigurent.

On y retrouve comme dans le "Martyre" du Louvre cette qualité rythmique de l'espace bien distribué, ce sens de la profondeur et de l'ambiance aérienne qui sont le propre des meilleures œuvres de Fra Giovanni.

Dans le "Martyre", parvenu jusqu'à nous presque intact, les personnages ont la beauté et la noblesse du style de la première période.

Il est certain qu'à cette période, le maître, sans doute fatigué, ne devait plus beaucoup travailler par lui-même, ainsi que le prouve l'exécution des sportelli de l'Annunziata, confiée entièrement à des élèves.

Formé vers 1420, Fra Angelico se trouve placé dans un terrain particulièrement favorable, pour recueillir à la fois les enseignements des traditions qui confluaient vers lui par Sienne et Florence et les résultats des premières expériences réalisées par les sculpteurs florentins.

Parti de l'enluminure, il ne tarde pas, encouragé par Masaccio, à rejoindre ses contemporains dans cette recherche des valeurs spatiales qui est le but profond de la génération des peintres-sculpteurs à laquelle il appartient.

Mais la passion de la connaissance ne vient pas donner à son art la tension qui contracte celui d'un Uccello ou d'un Castagno. Traditions, nouveautés, tout chez lui s'intègre dans l'harmonie. Il est l'artiste toscan par excellence, nul art dans la Florence du Quattrocento n'est plus racé que le sien, ses quartiers de noblesse sont Cimabue, Giotto, Simone, Andrea Pisano.

Pétri de tradition, il atteint du premier coup, sans tâtonnement, la perfection de son art. Une œuvre comme "l'Annonciation" de Cortone est peut-être le sommet de la peinture toscane.

Dans la modeste église du Gesù qui s'ouvre sur une place de lumière, suspendue au-dessus du grandiose Val di Chiana, ce tableau brille d'un éclat précieux.





Au visiteur, obsédé par cette perfection, il semble que tout Cortone, depuis les Étrusques, n'ait été conçu et ne se soit développé que pour devenir un jour l'écrin de ce joyau, qui occupe dans la peinture italienne la place rayonnante, où le tient la Madone d'Anvers de Jean Fouquet dans la peinture française.

Comme celle-ci, il dépasse la simple définition de la peinture ; il est enluminure, émail, orfèvrerie, gemmes, architecture et sculpture. La sûreté élégante de l'arabesque, cette incision géniale de la ligne qui n'est qu'à la Toscane, la juste concision des volumes, l'intensité lumineuse du coloris, le rythme de l'architecture, l'harmonieuse distribution de l'espace en font une de ces œuvres sans défaut que l'on contemple avec émotion, car cette perfection est le résultat d'une longue suite de siècles.

Il semble que des générations et des générations d'artistes aient œuvré à travers les âges pour aboutir à cette expression suprême d'un style. Il y a là Giotto, il y a Simone, il y a le

classicisme gothique et, par-delà les âges, ce coloris aux teintes douces et saturées ne vient-il pas d'Alexandrie ?

Dans cette Hellade qu'est la Toscane du Quattrocento, Fra Angelico est attique, tandis que Masaccio est spartiate. Le frère Angélique s'était si bien identifié à sa Toscane natale qu'en la quittant il cessa d'être lui-même. Rome lui fut funeste, il y perdit l'état de grâce.

--- o O o ---

# NOTICE BIOGRAPHIQUE

1387. Naissance de Guido, ou Guidolinodi Pietro, près du bourg de Vicchio, village de la province du Mugello.
1407. Entraîné par la prédication de Fra Giovanni Dominici, Guido di Pietro, entre avec son frère puîné Benedetto, au couvent de Saint Dominique de Fiesole, abritant l'ordre de l'Observance, fondé par ce disciple de Sainte Catherine de Sienne, qui voulait ramener l'ordre dominicain à la pureté de la règle primitive, et dont l'apostolat était une tentative de réaction contre l'esprit humaniste naissant. Les deux frères vont au couvent de Cortone, pour faire leur noviciat ; là, Guido prend le nom de Fra Giovanni.
1408. Les deux novices reviennent de Fiesole.
1408. Les frères de Fiesole, qui tiennent pour le pape Grégoire XII, contre Alexandre V, reconnu par la ville de Florence et le général de l'ordre, doivent s'enfuir aux couvents de Foligno et de Cortone.
1414. À cause de la peste, la communauté tout entière s'établit à Cortone.
1418. Le concile de Constance ayant mis fin au schisme, les frères retournent dans leur couvent de Fiesole.
1432. Exécution d'une Annonciation (perdue) pour le couvent de San Alessandro à Brescia.
1432. 11 juillet. La corporation florentine des "Linaiuoli" (marchands de lin) commande un grand retable en forme de tabernacle (aujourd'hui au musée de Saint- Marc).
1435. Sur l'instigation d'Eugène IV, une partie de la communauté de Fiesole se transporte à Florence, à San Giorgio Oltr'Arno, couvent des Sylvestrins.
- 1436-1443. Le couvent de San Marco attribué aux dominicains de l'Observance, est reconstruit par Michelozzo, aux frais de Cosme de Médicis. Fra Angelico le décore de fresques.
1437. Exécution du retable de Saint Dominique de Pérouse (Pinacothèque Vannucci à Pérouse).
1437. Domenico Veneziano écrivant à Pierre de Médicis, pour lui demander de le recommander à Cosme en vue de l'exécution d'un tableau, cite Fra Giovanni et Fra Filippo Lippi comme de grands peintres de Florence, ayant déjà produit une œuvre abondante.
1441. Consécration de l'église du couvent de San Marco.

1441. Consécration du couvent de San Marco, le jour de L'Épiphanie, en présence du pape Eugène IV.
1445. Le pape Eugène IV, qui a dû connaître Fra Angelico pendant son exil à Florence, l'appelle à Rome, pour y peindre les fresques (aujourd'hui détruites) dans la chapelle du Saint Sacrement de Saint-Pierre de Rome.
1447. 14 mai. Fra Angelico "tam egregius magister Pictor" passe un contrat avec la fabrique du Dôme d'Orvieto. Il devra venir chaque année passer trois mois d'été dans la ville, jusqu'à ce qu'il ait terminé l'œuvre entreprise au Vatican, afin de peindre un Jugement dernier dans la chapelle San Brizio. Le contrat désigne l'artiste comme "famosus ultra alios pictores ytalicos".  
Fra Giovanni passe effectivement trois mois d'été à Orvieto, de juin à septembre, en l'année 1447, mais il n'y fera plus d'autre séjour. Il commence la décoration de la chapelle San Brizio, qu'il laissera inachevée et qui sera terminée plus tard par Luca Signorelli. Pendant le travail, un des aides, Giovanni d'Antonio, tomba des échafaudages et se tua. Peut-être cet accident frappa-t-il vivement l'âme sensible de Fra Giovanni et l'empêcha-t-il de revenir à Orvieto.
- 1447-1449 Les registres du Vatican mentionnent des paiements faits à Fra Angelico et à son atelier. Six aides sont relatés dans ces comptes. Le travail auquel se réfèrent ces paiements n'est pas indiqué ; il doit s'agir des fresques de la chapelle du Saint Sacrement plutôt que celles de la chapelle, dite "Studio" de Nicolas V.
1448. Cosme de Médicis commande, vers cette date, quatre panneaux peints pour l'armoire du Trésor de la Santissima Annunziata (aujourd'hui conservés au musée de Saint Marc).
1449. Résiliation du contrat passé avec la fabrique du Dôme d'Orvieto. Dans la seconde partie de cette année, Fra Angelico est de retour au couvent de Fiesole ; il en est élu prieur par ses frères.
1452. Étant à Fiesole, il refuse la commande de la décoration d'une chapelle du chœur de la cathédrale de Prato.
1454. Fra Angelico est proposé, avec Domenico Veneziano et Fra Filippo Lippi pour estimer les fresques confiées à Bonfigli dans la chapelle des Prieurs au Palais Public de Pérouse.
1455. Mort de Fra Angelico à Rome, le 18 mars. Il est enterré au couvent dominicain de Santa Maria sopra Minerva. C'est au cours du séjour qui a précédé sa mort qu'il a dû peindre les fresques du "Studio" de Nicolas V.

--- o O o ---