Les primitifs italiens, du ciel d'or divin au cielbleu de la terre

PAR GILBERT CROUÉ, CHARGÉ DE COURS À L'UNIVERSITÉ DE NICE

Ouvrant la voie à la Renaissance, les primitifs Italiens des XIIIe et XIVe siècles changent fondamentalement leur manière de peindre. Cherchant à représenter Dieu en l'humanisant, puis en le transposant dans des paysages réels, dessinant des plans architecturaux complexes, les peintres les plus réputés de l'époque ont insufflé une nouvelle impulsion artistique à l'Occident.
De la Toscane à l'Ombrie, la créativité s'est traduite par une production intense de toiles à sujets religieux, qu'on admire toujours avec autant de plaisir au cœur de petites chapelles, aux cimaises des plus grands musées ou dans les cathédrales.
Gilbert Croué, auteur de cette conférence, nous entraîne sur un chemin initiatique où réflexions et connaissances nous permettent d'appréhender plus finement un sujet aussi pointu que passionnant.

La tradition de l'histoire de l'art nous apprend qu'autour de 1300, la peinture en occident chrétien a changé et plus particulièrement en terre italienne. Il y a, objectivement, une évolution observable dans les peintures produites, mais il est parfois difficile de déterminer avec certitude, les moments et les causes des évolutions dans les arts.
On décèle quelquefois des ruptures marquantes, mais on observe le plus souvent une continuité dans l'évolution ponctuée par de lentes transformations qui se superposent en strates successives.
L'une des difficultés de méthode en histoire de l'art réside dans la compréhension des faits tissés et entrelacés, qui concourent à produire des novations, dont les racines remontent parfois loin dans l'histoire des arts et surtout dans l'histoire des idées et des mentalités.
Autour de la fin du XIIIe s., et au début du XIVe, l'histoire de l'art prend un tournant qu'on peut tenter d'expliquer. La peinture s'est un peu modifiée dans ses sujets mais surtout dans la manière de les exposer.
Si les thèmes relèvent de l'iconographie chrétienne dans la presque totalité des cas, les formes sont nouvelles et les conséquences nombreuses. On peut en citer trois : l'humanisation de la figuration de Dieu et des personnages représentés, l'apparition des paysages terrestres et la relation avec la réalité du monde perçu, la réalisation picturale d'architectures complexes pour localiser les scènes évoquées.
À partir d'une période, s'articulant entre 1280 et 1350 environ, se développe une nouvelle peinture qui va changer les arts plastiques en Italie, puis plus tard en Europe occidentale.
Les répercussions sur tout le xive s. sont majeures. De 1280 et des premières novations, à l'intervention de Masaccio (1401-1428), autour de 1420-1427, s'est constituée une production picturale que nous avons coutume d'appeler celle des "primitifs italiens".
Notre réflexion, autour de cette question des primitifs italiens, n'a pas la prétention de l'exhaustivité, bien impossible d'ailleurs, mais il s'agit de proposer quelques pistes pour mieux appréhender les œuvres et pour réfléchir sur cette production fondatrice et séduisante.

L'humanisation des personnages représentés

Dans les manifestations observables, dans les peintures italiennes autour de 1300, "l'humanisation" des représentations du Christ, de la Vierge et des saints, est un des faits picturaux les plus remarquables. La peinture est passée, à ce moment là, d'une figuration essentiellement évocatrice et affirmative de la présence de Dieu et des principaux intercesseurs, à la représentation d'une humanisation progressive des images du sacré.
Humaniser la figuration de Dieu, du Christ, de la Vierge, c'est faire entrer le monde terrestre dans la peinture, c'est engager un autre registre de représentation, c'est faire une autre peinture.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Représenter le monde terrestre entraîne la nécessité de figurer la réalité du monde perçu : l'espace, les paysages, les architectures des maisons et des villes, les activités des campagnes. Montrer que Dieu est parmi les hommes, c'est aussi peindre les hommes et leur quotidien.
Une des caractéristiques des peintures du début du XIVe s. en Italie, c'est ce surgissement du quotidien dans l'image peinte : les hommes affairés, les champs, les animaux, les objets, les maisons… Comment peut-on le comprendre ?
La première réponse qu'on peut formuler est d'ordre théologique. L'Église évolue au cours du XIIIe s., en particulier sous l'influence des nouveaux ordres : les Franciscains et les Dominicains. L'Église des siècles précédents est plus une structure élitiste dans sa composition.
Les moines vivent en partie isolés dans des monastères, havres de culture et de calme, presque à l'abri du monde, même si cette présentation est trop réductrice. Les hautes instances de l'Église vivent dans des milieux sociaux éloignés du peuple et de son quotidien.
Les questions religieuses se débattent au sein de l'élite politique et religieuse. Tout à leurs querelles ou à leur prestige, à leurs démêlés avec les pouvoirs temporels, le haut clergé a une vision centripète de l'Église : l'homme doit aller vers Dieu.
Ce qui va changer au XIIIe s., avec les ordres prêcheurs, c'est l'introduction d'une théologie des villes et des campagnes, une vision évangélisatrice et centrifuge : l'Église doit aller vers les hommes et non le contraire.
Il s'agit d'une évolution radicale et d'un profond bouleversement. La masse des chrétiens n'est plus ce magma indiscernable qui doit suivre une religion définie en dehors d'elle, mais devient l'enjeu de la progression de la prédication, l'enjeu de l'évangélisation et aussi le champ de rivalités de pouvoir entre les ordres. On voit, par exemple, à Florence, au XIIIe s., les Franciscains et les Dominicains se partager les terrains hors des remparts de la ville et se répartir les zones d'influence.
Les Franciscains prennent l'Est avec le développement de Santa Croce à partir de 1228, les Dominicains prennent l'Ouest avec la construction de Santa Maria Novella, à partir de 1246. On peut faire des observations semblables à Bologne ou à Sienne et dans de nombreuses villes italiennes.
Il s'agit d'être présent dans les villes, villes qui sont au Moyen Âge des entités en plein développement économique et qui regroupent de plus en plus de monde.
Il faut être plus près du quotidien des hommes et diffuser la parole de Dieu, là où se trouvent les concentrations d'individus, au lieu de rester dans des lieux isolés des hommes comme le sont les monastères où des moines bénédictins, cisterciens ou chartreux vivent, dans tous les sens du terme, "retirés du monde".
La nouvelle théologie des ordres prêcheurs a pour objet d'être "dans le monde". Ce changement introduit de nouveaux comportements de vie pour les membres de ces ordres mais aussi de nouveaux moyens d'atteindre le peuple des villes et des campagnes par une théologie "révolutionnaire" dont l'usage d'images efficaces et pédagogiques fait partie.
Giovanni di Genova, dominicain de la fin du XIIIe s., résume bien la nouvelle fonction des images dans un livre intitulé Catholicon :
"Sachez que trois raisons ont présidé à l'institution des images dans les églises. En premier lieu, pour l'instruction des gens simples, car ceux-ci sont enseignés par elles comme par les livres. En deuxième lieu, pour que le mystère de l'Incarnation et l'exemple des saints puissent mieux agir dans notre mémoire en étant exposés quotidiennement à notre regard. En troisième lieu, pour susciter un sentiment de dévotion, qui est plus efficacement excité au moyen de choses vues que de choses entendues"[1].
Dans le texte ci-dessus, tout est dit du langage de l'image et de son efficacité, analyse toujours d'actualité d'ailleurs.
Les images, la panoplie des représentations, des discours et de la « propagande » devaient être plus proches des hommes et de leur quotidien ; l'Église, en somme, devait être plus populaire.

1 In BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento*, Gallimard, Paris, 1985, p. 66.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Des images géantes présentant un Dieu Pantocrator, dominant du haut des voûtes des églises, comme on peut le voir sur une mosaïque de 1190 dans la cathédrale de Montreale en Sicile, ces figurations terrifiantes vont évoluer, au cours du siècle suivant, vers un Christ au milieu des hommes, tel qu'on peut l'observer dans les œuvres de Giotto à Assise ou à Padoue. On passe de représentations du Christ du Jugement dernier, trônant dans la cité céleste, au Christ fraternel, dans la cité terrestre.
Dans les fresques de Giotto (1267-1337), le Christ est de la même taille que les figurants ou les bourreaux dans des scènes de crucifixion ou de flagellation.
Voilà des images impensables au XIIe s. ou dans les figurations byzantines où le monde du divin ne s'interpénétrait pas avec le monde des humains dans les représentations.
Figurer le Christ sur le même plan, de la même taille, de la même corporalité qu'un homme banal, pose de délicates questions de théologie et d'acceptation pour les mentalités religieuses du XIIIe s.
On peut donner un bon exemple de l'évolution radicale de l'image chez les primitifs italiens, à propos d'un thème classique : la Vierge en majesté, sise sur un trône de gloire et présentant l'enfant Jésus. Le sujet est appelé *Maestà* aux XIIIe et XIVe s.
La première salle du musée des Offices de Florence, présente, à juste titre côte à côte, trois *Maestà* essentielles pour la compréhension de cette évolution. La première, du point de vue chronologique, est celle de Cimabue (né vers 1240-1250 et actif entre 1272 et 1302).
Sa *Maestà* a été exécutée vers 1280 pour le maître-autel de l'église de la Sainte-Trinité de Florence. Exécutée *a tempera* sur bois, c'est un grand format de 385 x 223 cm.
On installait ces peintures au-dessus de l'autel, légèrement inclinées vers le bas pour être vues par le croyant s'approchant du lieu central de la messe ou de la prière. L'influence byzantine est lisible dans la frontalité de la présentation, la grandeur différenciée de la Vierge et de l'Enfant par rapport aux anges et aux prophètes qui les entourent.
La grandeur des figurations est en proportion de l'importance du personnage dans la hiérarchie divine dans la représentation byzantine ainsi que sa situation dans les registres superposés des décorations d'églises.
Le manteau brun de la Vierge est constitué de plis nombreux hachurés de traits d'or ; ces formes de plis reçoivent peut-être autant d'influences du gothique français que des modèles byzantins.
Le corps apparaît plat, hiératique et d'un dessin purement symbolique. Les mains longues et stéréotypées montrent l'influence de l'esthétique byzantine.
Le sujet est centré ainsi qu'une perspective élémentaire du trône de marqueterie. Le trône de gloire est soutenu par huit anges étagés et sous le siège sont présentés quatre prophètes qui ont annoncé, d'une manière ou d'une autre, la venue du Messie.
Les arcs sous le trône creusent la profondeur et cette image n'est déjà plus une image "plate". Il y a au moins six plans institués. La perspective, élémentaire certes, de ce trône, et la multiplication des plans successifs, marquent une évolution fondamentale de l'image et de l'espace en peinture.
La figuration d'anges étagés et surtout de prophètes, offre une image qui se peuple et se diversifie. Le ciel fait d'un fond à la feuille d'or renvoie à la lumière céleste.
Les regards droits de la Vierge et de Jésus en font encore une image de la tradition byzantine influente en Italie. L'image regarde le croyant, comme le Pantocrator transperce le croyant de son regard insistant. Le croyant doit se sentir impressionné, mis à nu, fautif et repentant.
L'une des évolutions de la peinture des primitifs italiens fait que, petit à petit, cette perspective se renverse et c'est le croyant qui regarde l'image et la divinité.
La deuxième *Maestà* présentée par ordre chronologique, est celle du Siennois Duccio di Buoninsegna (né vers 1260, mort en 1318/1319). Duccio est siennois mais il a aussi travaillé à Florence et il a croisé le chemin de Cimabue sur le chantier d'Assise.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Cette peinture sur bois d'un important format (450 x 290 cm) avait été installée dans la chapelle de la grande famille florentine des Rucellai, dans l'église dominicaine de Santa Maria Novella : de ce fait, elle est dite "Madone Rucellai".
L'espace dans cette peinture est, là aussi, suggéré par le trône mais vu de trois quarts, décalé vers l'arrière, avec un élément important : la marche en avant qui creuse l'espace et porte deux anges.
Les mains sont encore grandes et stylisées, les anges sont disposés étagés, les relations de grandeur relèvent de la hiérarchie divine : la Vierge est trois fois plus grande que les anges.
Par contre, si l'ensemble est encore fortement byzantin, la Vierge est peinte avec un relief des genoux qui viennent en avant, avec un souci de présenter un corps réel. L'enfant Jésus ne regarde plus de face mais de côté : la relation avec sa mère semble plus importante, suggérant une connivence de tendresse.
Le fond d'or, très subtil, reflète, selon la tradition, la lumière céleste habitée par le rayonnement divin. Elle exprime le rêve d'un paradis céleste surmonté d'un ciel d'or.
La troisième *Maestà* présentée aux Offices est celle de Giotto (né vers 1267, mort en 1337). Giotto a peut-être été l'élève de Cimabue, selon l'hypothèse habituelle. Il a croisé les travaux de son contemporain Duccio ainsi que les œuvres d'un maître très important à Rome : Pietro Cavalini (né vers 1250, mort vers 1330) et qui l'a vraisemblablement formé.
Les fresques de Cavallini, dont le grand *Jugement dernier* redécouvert seulement en 1901 dans l'église de Santa Cecilia in Trastevere à Rome, représentent un jalon essentiel pour comprendre la novation picturale à la fin du XIIIe s.
La *Maestà* de Giotto est composée pour le maître-autel de l'église Ognissanti de Florence en 1310. C'est une détrempe sur bois de 325 x 204 cm. Elle était accrochée inclinée comme les deux précédentes. L'espace est radicalement différent. On entre par deux marches successives. Sur le premier plan se trouvent deux anges symétriques, offrant des vases de fleurs, préfiguration des nombreux anges musiciens peints sur le même thème tout au long de la Renaissance.
La Vierge est assise sur une cathèdre aux côtés ajourés et couverte d'une voûte décorée ; si la perspective est centrée, le siège est d'un dessin complexe à réaliser et montre une maîtrise de l'espace remarquable.
Les anges et les prophètes sont disposés en profondeur et non superposés, ils sont sur le même plan et se cachent les uns les autres, assurant du même coup un effet de profondeur logique et conforme à notre perception habituelle. Nous ne sommes plus dans un espace uniquement symbolique, mais dans un espace rationnel.
Le tableau n'est plus un plan vertical mais il est conçu comme un espace profond, conforme à la réalité de nos perceptions.
Par les ovales ajourés des côtés du trône, nous apercevons les anges et les prophètes mélangés, le divin et le terrestre sur un même plan.
Si la Vierge et l'Enfant restent plus grands que les autres protagonistes (en ce sens c'est encore une composition dans l'esprit du XIIIe s.), les anges et les prophètes, eux, sont disposés dans une relation crédible d'éloignement.
Mais une autre novation est d'importance : nous sommes en présence d'un corps en volume modelé pour faire apparaître le corps de la Vierge.
La Vierge a un corps féminin. Voilà une novation représentative cruciale et qui n'est pas sans poser aux contemporains des questions théologiques.
La Vierge n'est plus seulement une image symbole de la mère du Dieu incarné, elle est montrée comme une femme, elle est humanisée.
La Vierge a un corps dont les cuisses et les genoux sont lisibles dans le volume peint, la poitrine sous le voile est visible et suggère une féminité toute terrestre.
Image impensable pour un Byzantin des siècles précédents. L'humanisation gagne le corps des dieux. C'est en cela qu'il y a une transformation radicale de la pensée de ces images, une évolution des mentalités.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Giotto est bien l'artiste central de cette évolution capitale sur trois points : l'espace interne du tableau existe avec des relations logiques entre les personnages et les volumes représentés, les personnages "divins" sont humanisés dans leur corporalité, l'espace est construit du point de vue du spectateur.
C'est le croyant qui regarde la représentation de Dieu et non l'inverse. À partir du moment où l'image est construite du point de vue du spectateur, elle change de sens.
La perspective s'inverse et le spectateur n'est plus regardé par l'œil terrible de la divinité qui le jauge et qui le juge mais le croyant regarde, à travers une fenêtre, un monde se creuser et se rapprocher de lui et dans lequel s'installent, à ses côtés, la maternité chaleureuse de la Vierge et la compassion de l'enfant Jésus.
Les Vierges d'humilité qui se peignent à de nombreux exemplaires autour de 1350, à la suite de la grande peste de 1348, exposent cet aboutissement.
La Vierge est assise sur le sol ou dans l'herbe, elle joue avec l'enfant Jésus dans une scène maternelle.
Ils sont posés sur la terre c'est-à-dire au milieu des hommes, comme les hommes. Ils ne sont plus présentés en suspension dans un ciel éthéré mais au milieu des fleurs terrestres, des fleurs mariales, montrant en cela une divinité au "ras de la Terre" d'une certaine manière et c'est, par rapport aux siècles précédents en occident chrétien, un renversement d'attitude radical.
Sur le sujet de la "Vierge d'humilité", on peut renvoyer aux très beaux traitements par le Siennois Simone Martini (vers 1284-1344) ou son cercle, peinture conservée à la Gemäldegalerie de Berlin, par Orcagna (actif à Florence entre 1343 et 1368), visible à Washington, ou par Gentile da Fabriano (né vers 1370-mort en 1427), qui en présente, au musée San Matteo de Pise, une version surprenante.
C'est le même esprit qui préside aux réalisations sur le thème de "la Vierge de Miséricorde" qui, sous le manteau bleu-nuit qu'elle ouvre et étend autour d'elle, abrite sous sa protection tous les états du monde : rois, prêtres, seigneurs, artisans, paysans.
La théologie du XIVe s., mise en image par les artisans peintres au service de l'Église, montre cette proximité nouvelle d'un Dieu ou des intercesseurs majeurs situés parmi les hommes. Ces conceptions, par suite, changent tout l'univers de la peinture.
Cette humanisation est un des apports de ces novateurs du début du XIVe siècle dont Giotto est le principal représentant et probablement le plus inventif.
La présentation de ces trois *Maestà* de Florence est donc essentielle pour observer ce passage du schéma de type byzantin, aux figures idéalisées et purs symboles, à cette volonté de rapprocher les représentations d'un univers plus terrestre, plus prosaïque peut-être, et donc plus petit, mais plus sensible aux hommes, plus compréhensible et plus conforme à la nouvelle théologie de conquête et à la stratégie centrifuge de certains.
Si Giotto illustre au mieux cette novation dans l'humanisation des figures, c'est aussi parce que son travail est lié à la théologie franciscaine et aux commandes de cet ordre. L'influence franciscaine a été énorme aux XIIIe et XIVe s.
De la même manière, les Dominicains seront aussi de grands commanditaires d'œuvres et les modèles de saint Dominique (1170-1221) comme ceux de saint François (1182-1226) seront essentiels dans le développement d'une nouvelle église ouverte et citadine.
Il faut toutefois revenir à la vie de saint François et aux légendes qui ont très tôt accompagné sa vie, pour comprendre cette influence sur la peinture.
Nicolas IV, premier pape franciscain de l'histoire, de 1288 à 1292, demande à Giotto d'illustrer sur les murs de la basilique supérieure d'Assise, la vie de saint François.
Giotto représente, en particulier, l'épisode où saint François entre en conversation avec le Christ en croix, de l'église Saint-Damien d'Assise. Le Christ parle miraculeusement à François et lui dit : "François, va réparer ma maison car, comme tu le vois, elle tombe en ruine".
François comprend que ces paroles sont le symbole d'une Église catholique à reconstruire.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Les Franciscains, par une nouvelle théologie vont s'y employer. À partir de ce type de sujet, Giotto, soixante ans environ après la mort du grand saint ombrien, réalise une série de fresques qui illustrent cette nouvelle théologie franciscaine et cet idéal de pauvreté et de proximité des hommes.
François parle aux hommes mais aussi à la nature et aux animaux. Cette humanisation du rapport du divin au monde change les représentations et les images.
La peinture offerte aux regards des humbles se peuple de personnages et de saints qui se meuvent dans des décors de villes, dans des édifices, dans des vues d'églises réelles, dans des campagnes qui évoquent les oiseaux et les herbes, une faune et une flore s'inspirant de la réalité.
Le grand chantier de la basilique San Francesco d'Assise constitue le lieu par excellence de cette exposition des nouvelles représentations et de la rhétorique franciscaine. Le rayonnement des modèles proposés est immense sur les artistes italiens du XIVe s.
On retrouve sur ce chantier non seulement Giotto, qui est l'artiste majeur du lieu, mais aussi Cimabue, Jacoppo Torriti (fin XIIIe s.), Simone Martini (1284-1344), Pietro Lorenzetti (documenté à Sienne entre 1305 et 1345).
Vers 1303-1305, Giotto réalise un de ses chefs-d'œuvre, la décoration à fresques de la chapelle de la famille Scrovegni de Padoue. L'ensemble des peintures décore les murs et le plafond dans une dominante bleutée, qui renvoie peut-être au plaisir coloré du mausolée de Galla Placida de Ravenne, que Giotto avait probablement vu dans son déplacement de Rimini vers Padoue.
La chapelle Scrovegni montre en de multiples images cette conception "terrestre" de la représentation du cycle de la vie de Marie et de la vie du Christ.
Les figurants, les animaux, sont mélangés aux figurations du Christ. Le tableau peint est situé dans les collines ou dans la ville. Dans des exemples comme *la résurrection de Lazare* ou la *Flagellation du Christ* le réalisme du monde vécu par l'expérience des hommes sert de cadre aux épisodes de la vie du Christ.
La chapelle Scrovegni, au même titre que les grandes décorations d'Assise, présente un répertoire d'images de la nouvelle modernité des conceptions qui s'imposent petit à petit. On ne peut apprécier la qualité des peintures de Giusto de' Menabuoi (actif entre 1363 et 1391), sur les murs du baptistère de Padoue, en 1375, sans connaître l'importance des modèles de Giotto.
Dans sa fameuse *Maestà* terminée en 1311, Duccio di Buoninsegna présente cette même humanisation de la présence du Christ.
Cette peinture, brossée à l'œuf sur bois et qui mesure 370 cm sur 450 cm, peinte des deux côtés, eut un succès immédiat lors de sa réalisation. Elle fut portée en procession quasiment triomphale de l'atelier du peintre jusqu'à la belle cathédrale de Sienne.
Les multiples panneaux montrent les saints et les figurants mélangés : les tortionnaires du Christ sont peints de la même taille que lui.
Au pied de la croix, les proches du Christ et ses ennemis se partagent certes en deux camps, à droite et à gauche selon la tradition iconographique, mais ils sont tous de la même foule, du même peuple divisé par des engagement différents. Les arbres, les édifices, les hommes parlent de la réalité de la terre au regard du croyant qui scrute ce livre d'images.
L'histoire du Christ et de sa mère peut être retenue, comme le souhaitait Giovanni di Genova, parce que l'image "parle" aux hommes, parce qu'elle est localisée, ancrée dans la réalité et non éthérée, parce qu'elle est mémorisable.
De son côté, un autre grand Siennois, Simone Martini (1284-1344), continue dans le même temps une certaine tradition. Son intervention, d'une remarquable qualité, vers 1312 dans la chapelle Saint-Martin d'Assise, dans l'église inférieure, montre sa sensibilité aux novations contemporaines.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Pourtant, les polyptyques qu'il produit par la suite, comme celui de Pise de 1319-1320, poursuivent une tradition de représentation des personnages sur des fonds d'or, dans des images cloisonnées par des alvéoles-nefs successives et sur plusieurs registres, sans que la moindre figuration d'une colline ou d'un arbre marque la présence d'une quelconque réalité du monde.

C'est bien toujours le cas, dans des temps d'évolution des images, tous les artistes ne marchent heureusement pas du même pas. Une permanence d'éléments de tradition se perpétue à côté d'îlots d'innovations.

Simone Martini, à Sienne comme en Avignon plus tard, alternera modernité et tradition (si toutefois on peut employer ces dénominations – modernité et tradition – qui demanderaient plus de précision tant leurs emplois dans l'histoire de l'art ont été fréquents).

L'humanisation du répertoire des images et des histoires chrétiennes apparaît comme un élément déterminant et caractéristique de l'évolution de la peinture de la fin du XIIIe s. et du début du siècle suivant.

Plus qu'une invention de peintre, c'est une rénovation théologique. On peut considérer que l'évolution des images ne représente qu'une conséquence de l'évolution des mentalités, en particulier des mentalités religieuses autour de l'action novatrice des Franciscains et des Dominicains.

Cette humanisation du divin représenté apparaît même dans la figure de Dieu le Père, dans l'irreprésentable. Car si le Christ s'est fait homme et peut donc être figuré dans sa corporalité humaine, dans le temps de son aventure terrestre, qu'en est-il de la figure du Père ?

La fresque byzantine ou la mosaïque dominant l'abside ou la coupole, représentent un Christ Pantocrator, unifiant en son image trois personnes à la fois.

On voit sur les peintures du XIVe s. en Italie, apparaître une figure de Dieu minuscule dominant, par exemple, la scène fondatrice de “l'Annonciation”.

On est bien là dans une autre conception de “ce qui est représentable” et du “comment le représenter”. On est dans une nouvelle conception des images qui entraînera un grand bouleversement du travail pictural.

L'apparition des paysages

Cette humanisation des personnages divins représentés, leur mise en situation au monde, sur la Terre, entraînent une représentation des lieux pour situer les actions. Quand le Christ ressuscite Lazare, dans la fresque de Giotto à Padoue, la scène est située sur des collines avec des arbres.

C'est le même type de localisation dans la version de Duccio, sur la *Maestà* de Sienne. Duccio peint le Christ au jardin de Gethsémani au milieu des oliviers comme il se doit, mais il figure aussi des orangers. Quand le Christ entre dans Jérusalem, sur un des panneaux de cette même *Maestà*, on cueille des ramures dans de vrais vergers et la Jérusalem figurée représente en réalité le Duomo de Sienne.

À partir du moment où le peintre place parmi les hommes les histoires du légendaire chrétien, il dispose les séquences dans des lieux figurant la réalité du monde perçu. Ce monde réel est fait de collines, de vergers, d'activités agraires, de villes en activité. Le Christ n'entre plus dans Jérusalem, il entre dans Sienne, il entre parmi nous. La théologie des ordres prêcheurs trouve là, sa traduction directe.

La première image du cycle de Padoue peinte par Giotto en 1304-1308, est en ce sens significative. Elle a pour sujet : Joachim chassé du temple. Le père de Marie est représenté sortant d'un édifice, il va descendre une marche ; le fond est fait d'un ciel d'azur.

Toutes les séquences qui vont suivre sont sur ciel d'azur, donnant à la chapelle cette luminosité si particulière.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Le ciel réel, tel que nous le percevons, envahit les images retraçant la vie de Jésus. Ce ciel n'est plus cette demeure irréelle baignée d'une lumière d'or dans laquelle se présentait suspendue et idéalisée l'image du Christ, mais celui qui baigne la Terre, celui des hommes qui vivent, microscopiques, au milieu de la nature et des villes.
Les peintres passent des représentations du ciel d'or divin au ciel bleu de la Terre.
Giotto peint sur les murs de Padoue des paysages simplifiés, certes, mais qui localisent l'action : le désert, la montagne, l'entrée de la ville, le marché, les portiques et les palais. Le monde réel est suggéré.
Sur les murs d'Assise, Giotto peint la ville d'Arezzo dans la fresque : *Saint François chassant les démons*, ou les collines d'Ombrie dans les scènes de la vie recueillie et bucolique de François.
Cette entrée en force du paysage dans la peinture est une des caractéristiques majeures des productions des primitifs italiens.
Le sujet religieux qui justifie la commande se déroule désormais devant un paysage qui est organisé par quelques composants signifiants pour évoquer l'extérieur : arbres, collines, ravins, ruisseaux, villages perchés dans le lointain. Un sujet peut servir d'exemple de cette apparition des paysages : *L'adoration des mages*.
Ce sujet populaire fait référence au court texte de saint Matthieu (2, 1-12) et on le trouve représenté de nombreuses fois dans les livres enluminés antérieurs au XIVe s. et conservés dans les riches bibliothèques des monastères.
Les modèles peuvent aussi se trouver dans la sculpture. La séquence la plus traitée plastiquement est celle de l'offrande des présents et l'agenouillement devant le Messie dans la crèche de Bethléem.
Dans les traitements antérieurs au XIVe s., la scène est présentée avec le minimum de décor : la crèche rudimentaire ou simplement un lit ; Marie est fréquemment assise et présente l'Enfant.
Avec les primitifs italiens le décor accessoire apparaît. La scène est représentée avec une crèche adossée à de vrais rochers, comme dans la version donnée par Giotto à Padoue. Mais les mages, devenus entre temps des rois à partir du VIe s., sont accompagnés de serviteurs, de dromadaires.
L'image se peuple de figurants, elle s'élargit sur des paysages de collines. Dans une version peinte par Pietro da Rimini, vers 1330, et conservée à la Fondation Thyssen de Madrid, les rois mages ont parcouru un paysage de montagnes, de précipices, de chemins escarpés pour venir adorer et reconnaître l'Enfant.
La représentation du même épisode de l'enfance du Christ est peinte par le Siennois Bartolo di Fredi (actif entre 1353 et 1410), qui décrit un large paysage de collines et de chemins où les mages arrivent avec une caravane qui s'est peuplée de figurants représentant l'exotisme de l'Orient, et une trentaine de personnages et d'animaux les accompagnent.
Le plus intéressant de cette peinture, conservée à la pinacothèque de Sienne, réside dans le fait que le cortège arrive puis repart de Jérusalem, selon le récit de Matthieu, mais cette Jérusalem est devenue Sienne, reconnaissable, entourée de remparts et dominée par le Duomo bicolore avec ses marbres blancs et noirs.
C'est un bon exemple de l'apparition du paysage dans la peinture chrétienne occidentale. Cette peinture de paysage était bien maîtrisée par les peintres de la Rome antique, par exemple, et il suffit de se reporter aux fresques de Pompéi pour s'en convaincre ; or, cet art avait été abandonné, semble-t-il, pendant le long Moyen Âge pour de multiples raisons, dont l'exposé nous conduirait hors des limites de notre sujet.
Ce thème du paysage qui localise l'action, réapparaît dans le style de ces peintres de la fin du XIIIe siècle. et du début du XIVe dans leur souci de décrire le monde réel et de mettre en image la nouvelle théologie.
Le paysage n'est pas seulement un lieu peint pour localiser une action mais la peinture reproduit la ville réelle, un aspect d'une porte fortifiée ou l'allure générale d'une église.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Cette tendance au décor paysagé comme fond de toute scène religieuse, se répand sur la plupart des peintures du XIVe s. ou presque ; on observe, bien sûr, des survivances des formes archaïques avec des fonds d'or sans représentation de paysage.
Aucune novation ne peut s'installer de manière totale et les formes traditionnelles coexistent toujours longtemps avec les formes nouvelles. La peinture du "gothique international", entre 1380 et 1450, démontre bien cette permanence des formes archaïques remises au goût du jour dans une qualité esthétique indéniable et séduisante.
Mais les prémices de la Renaissance apparaissent dans les peintures des Italiens du XIVe s. qui ont peint des paysages servant d'écrins à la Vierge, à Jésus ou à tel ou tel épisode de la vie des grands saints chrétiens.
Cette peinture du paysage, initiée dès le début du XIVe s., trouve son apogée au XVe s. où le paysage réaliste sert à construire la profondeur illusionniste. Les cavalcades accompagnant les mages défilent dans des paysages de plus en plus vastes et se retrouvent amplifiées dans des réalisations fameuses comme celle de Gentile da Fabriano (vers 1370-1427).
Les deux dromadaires initiaux de Giotto à Padoue sont devenus une caravane de chevaux, de dromadaires, d'animaux exotiques, traversant les collines, les villes, le bord de mer et les chemins creux qui mènent à Bethléem mais plus sûrement dans quelque village de Toscane.
Plus tard, en 1459-1462, sur les murs de la chapelle du palais des Médicis, Benozzo Gozzoli (vers 1422-1497) reprend ce cortège des mages pour lui faire traverser les collines toscanes aux alentours de Florence.
C'est un aboutissement du geste de Giotto de 1305 qui, avec sa version des mages, présente dans sa forme primitive, les prémices d'un des fleurons de la Renaissance, réalisé 150 ans plus tard.
Les fresques d'Ambroggio Lorenzetti (actif à Sienne de 1319 à 1348), sur les murs du Palazzo Pubblico de Sienne, sont un bon exemple de ce nouveau goût du paysage au XIVe s. et de la célébration du territoire. Il s'agit des fameuses fresques réalisées, à la demande du conseil communal, pour montrer les effets du bon et du mauvais gouvernement sur la ville et la campagne.
La cité comme le territoire qui l'entoure, sont décrits avec un luxe de détails réalistes. Ces fresques de 1337-1339 rendent compte d'un monde terrestre réel, en pleine expansion, d'un souci nouveau de valoriser, par ces moyens de luxe décoratif que sont les peintures, la vie de la cité, sa renommée, la vertu de ses gestionnaires, la beauté du paysage.
Si celle-ci vient de Dieu, comme toute beauté, selon les mentalités du Moyen Âge, l'homme est montré comme y tenant sa place et comme responsable de la gestion de cette harmonie voulue par Lui[2].
Ces fresques d'Ambroggio Lorenzetti sont une des plus belles réussites du siècle et montrent la fierté de ces villes dont l'économie est en plein développement.
Dans ce sujet profane c'est aussi la découverte et la mise en valeur de nouveaux genres picturaux qui apparaissent : le paysage, la cité, les portraits des hommes qui gèrent la communauté.
Si, au début du XIVe s. les sujets picturaux sont essentiellement d'inspiration religieuse, les primitifs italiens ouvrent de nouvelles catégories de sujets profanes parce qu'ils sont au service d'une nouvelle classe bourgeoise et marchande qui commence à s'autocélébrer.
Dans ce même Palazzo Pubblico de Sienne, Simone Martini se voit commander, en 1328, une décoration à fresque pour célébrer le condottiere Guidoriccio de Fogliano.
Il représente le cavalier au premier plan, centré, semblant chevaucher sur le bord du cadre.
Il s'avance dans un paysage représentant des collines et des bourgs fortifiés, le camp militaire et les cités conquises.

2 ECCO Umberto, *Art et Beauté dans l'esthétique médiévale*, Grasset, Paris, 1997, 297 p.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Ce vaste paysage tout en longueur ouvre une lignée de peintures sur les batailles ou les hommages aux victoires de telle ou telle cité. Il est le prototype du paysage profane et des décorations au service des édiles communaux.
La puissance de la ville, la fierté, la glorification des couleurs de la cité et la célébration du territoire attenant, restent des valeurs toujours vivantes et qui caractérisent, depuis le Moyen Âge, la culture italienne.

Des architectures complexes

Humaniser la figure de Dieu, l'installer au milieu des hommes, c'est donc peindre, en conséquence, la réalité de la Terre, la réalité des lieux.
Le discours, pour être efficace dans cette nouvelle idéologie d'une Église plus près des gens, doit montrer que les paraboles du Christ, son enfance ou sa Passion, se passent dans des lieux crédibles et donc proches de la réalité observée.
Peindre des paysages évoquant la réalité du monde conduit à représenter des architectures pouvant abriter les séquences du récit. Les primitifs italiens sont donc confrontés très vite au rendu des volumes complexes.
La troisième scène de l'ensemble de Giotto à Padoue, représente l'intérieur d'une maison : sainte Anne s'y tient en prière et elle reçoit l'annonce d'une future naissance. La scène se déroule dans une maison tracée dans une perspective empirique, mais l'espace est très crédible, la chambre est un volume logique, le plafond comme la moustiquaire sont cohérents. À l'extérieur de cette maison à frontons, dont l'un est vu à l'envers, une servante file la laine sous un péristyle. Un escalier monte à une terrasse.
L'ensemble est un volume compliqué à dessiner. Quatre images plus loin, Giotto reproduit la même maison abritant la naissance de Marie. Ceci prouve sa capacité, dès 1305, à mettre en place des volumes architecturaux complexes et à les reproduire.
Les fresques présentent, dans de nombreuses séquences, des portiques, des palais, des églises, des intérieurs, un ensemble de volumes qui démontrent une préoccupation de recherche d'adéquation entre les architectures réelles observées et des réalisations peintes à partir de ces observations.
Dans les fresques d'Assise déjà, Giotto expose cette recherche du rendu de la réalité. Dans une séquence intitulée : *Saint François honoré par un homme simple*, fresque datable d'avant 1305, il représente les édifices de la place d'Assise : le Temple de Minerve, la Tour du peuple, le Palais du Capitaine.
Ces édifices sont reconnaissables par les contemporains. Les histoires ne sont pas contées dans des décors idéalisés et intemporels mais dans des lieux réels.
Le placement des édifices est très bien saisi et cette représentation, presque fidèle à ce qui existe, habitue le spectateur à la peinture de la réalité et l'habitant d'Assise reconnaît sa ville.
Dans la fresque intitulée François devant le crucifix de saint Damien, l'invention de Giotto est étonnante. Il dessine un éclaté d'église où nous voyons les murs effondrés, le toit percé et le tympan de l'édifice vu de l'arrière.
Cette idée remarquable bouscule les représentations. L'église à reconstruire au sens symbolique – et c'est le message du Christ qui s'exprime par le crucifix qui prend voix – est montrée à reconstruire au sens littéral.
C'est l'émergence d'un nouveau savoir : la capacité à tracer des architectures complexes avec des problèmes de perspectives difficiles à résoudre.
Mieux encore, dans la séquence intitulée : *Le miracle de la crèche de Greccio*, Giotto peint l'intérieur de l'église de Greccio dans laquelle François a institué la première crèche vivante.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Un mur et une porte indiquent la séparation d'avec l'extérieur ; au-dessus de l'entrée, il peint un crucifix vu à l'envers, le bois et son parquetage nous signifient que nous sommes de l'autre côté.
La croix du Christ est montrée dans son côté matériel et prosaïque, ce n'est qu'un objet de bois peint. Cette représentation aurait été impensable pour les peintres précédents et même, peut-être, l'objet d'une condamnation. Cette audace représentative est la preuve que les mentalités ont changé par rapport à la figuration du divin.
Giotto, en peignant la réalité peut aussi peindre l'envers du décor. On ne peint plus seulement un lieu idéalisé, même si certains continuent de le faire et tous les artistes ne marchent pas, dieu merci, du même pas et en même temps, mais on réalise des images de lieux réels qui donnent du poids à la véracité des discours, des prêches, des histoires.
Les fresques d'Assise sont constellées d'édifices à colonnettes, à nefs multiples, à péristyles ; des villes complètes servent de cadre à l'histoire comme dans *Le retour de Jésus à Nazareth*.
Les collaborateurs de Giotto, ou ses héritiers stylistiques, reprendront ces modèles d'édifices pour localiser leurs récits : Taddeo Gaddi (vers 1300-1366) à Santa Croce de Florence, son fils Agnolo Gaddi (vers 1345-1410) à Santa Croce aussi et dans le Duomo de Prato ou bien Giovanni da Milano (actif entre 1346 et 1369) qui décore la chapelle Rinuccini dans Santa Croce de Florence.
Dans une lunette de cette chapelle, il réalise en 1362, une fresque sur le sujet de Joachim chassé du Temple et il dessine l'architecture complexe d'un lieu à cinq nefs. La perspective profonde est remarquable et pose des problèmes de cohérence du dessin dans cette vue empirique mais solide et conforme, pour la vue du spectateur qui regarde d'en bas, à ce que pourrait être la perception réelle.
Ces peintres du XIVe s. ont fait des progrès très rapides dans le rendu de ces architectures de plus en plus complexes : églises aux nefs multiples, salles voûtées portées par des colonnettes, chambres aux plafonds à caissons vus en contre-plongée, sols aux carrelages savants et colorés creusant l'espace, fenêtres géminées ou rosaces polylobées qui laissent entrevoir d'autres architectures ou des statuettes décoratives, le répertoire architectural est déjà immense, très bien maîtrisé.
Certes, c'est une perspective empirique, mais elle approche au plus près la traduction de la réalité perçue. La perspective développée au siècle suivant par des peintres comme Masaccio (1400-1428), apportera plus de rigueur dans la construction mathématique mais elle ne proposera pas plus de charme ou de séduction.
L'exactitude d'un tracé n'est pas la garantie du beau, fort heureusement. Les primitifs italiens essaient de rendre compte des volumes complexes qu'ils observent ou dont ils rêvent et dans tous les cas ou presque, la qualité du dessin des architectures est à la hauteur de leurs projets.
Ambroggio Lorenzetti, dans les fresques du Palazzo Pubblico, montre dans sa vue d'un quartier de Sienne, cette maîtrise à placer une succession de volumes les uns derrière les autres et à rendre compte de la complexité de l'étagement des édifices.
Le peintre, en 1338, fait la démonstration de ses capacités à mettre en place une telle diversité de volumes et à rendre cohérente des perspectives aux multiples défis de tracé.
En trente ans, nous sommes passés du dessin d'un édicule élémentaire et purement symbolique (*Joachim chassé du Temple* par Giotto à Padoue vers 1305), à la capacité de peindre une ville entière avec une réelle exactitude des volumes et de leur juxtaposition.
C'est un progrès incroyable et une ouverture prodigieuse pour les savoirs des peintres à venir.
Ambroggio Lorenzetti réalise en 1342 une peinture qui peut servir de référence pour ce savoir-faire innovant en dessin d'architecture.
Il peint, *a tempera* sur un panneau de bois de 257 x 168 cm, ce qui constitue un grand format pour l'époque, un sujet classique : *La présentation de Jésus au Temple*.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Cette peinture réalisée pour le Duomo de Sienne est maintenant conservée aux Offices. C'est une peinture en tous points remarquable et la fraîcheur des coloris vient de la grande qualité des pigments utilisés, en particulier le lapis-lazuli pour le vêtement de Marie.
L'architecture du Temple est d'une grande complexité. La peinture est centrée, la scène se déroule dans un édifice à trois nefs soutenues par de fines colonnes roses, grises et vertes. La profondeur du lieu est rendue par cette succession de colonnes parfaitement coordonnées, mais aussi par un sol carrelé, dont le dessin accentue les lignes de fuite avec justesse.
Les voûtes de ciel bleu-nuit et étoilées sont cohérentes. Le peintre a ajouté des décors de statuettes, des guirlandes, des marbres polychromes et des mosaïques. Ce Temple, au dessin déjà très élaboré, est surmonté d'une coupole décagonale, stupéfiante de qualité pour la date de cette réalisation.
Une lanterne-tambour parachève l'architecture. Le dessin de cette coupole est exactement saisi, l'éclairage du volume et la variation des valeurs colorées pour suggérer les pans différents sont absolument parfaits.
Nous sommes là devant un modèle d'une incroyable maîtrise en cette première partie du XIVe s., modèle qui sera d'ailleurs copié par d'autres artistes siennois.
La seule trace qui relie encore cette peinture à la tradition, c'est le ciel doré réalisé à la feuille d'or et les deux prophètes placés en haut du tableau et tenant des phylactères.
Cette peinture peut résumer cette conquête du réel, entreprise depuis le début du siècle, pour suggérer, par des artifices picturaux réfléchis, une illusion de l'espace qui puisse correspondre à notre logique de la perception.
Ambroggio Lorenzetti, dix ans plus tôt, avait déjà produit des images remarquables du point de vue de l'espace et des architectures dans ses panneaux sur la vie de saint Nicolas qui sont conservés, eux aussi, aux Offices.
Cette conquête du dessin des architectures complexes dont sortiront les recherches du XVe s., pourrait être illustrée par d'autres peintres italiens de cette période fondatrice : Paolo di Giovanni Fei (vers 1344-1411), Andréa di Bartolo (actif à Sienne entre 1389 et 1428), Bartolo di Fredi (actif à Sienne entre 1353 et 1410) et du côté de Vérone et Padoue, un peintre aux conceptions originales : Altichiero (seconde partie du XIVe s.).

Quelques éléments de conclusion

La modification de la pensée religieuse et de l'action évangélisatrice au long du XIIIe s. a conduit à repenser la présence de l'Église dans la cité. Les ordres prêcheurs, en proposant une autre forme de théologie, s'appuyant sur l'action et la présence au sein des villes en plein développement, au plus près des hommes et des masses, en utilisant la force séductrice et enseignante des images, ont changé le rapport au divin et à ses représentations.
Alors s'est développée une religion plus humaine et plus proche de l'accord avec la nature. *Saint François prêchant aux oiseaux* est la référence idyllique de cette nouvelle attitude : la beauté de Dieu est dans la beauté de la Terre. Pour l'homme de cette fin du Moyen Âge, la beauté vient de Dieu.
La Terre, la nature, les animaux, les plantes, les hommes sont créés par Dieu, tout doit donc concourir à l'harmonie du monde qui est l'expression de sa présence. Mais la nouveauté du XIIIe s., c'est que Dieu doit être perçu comme plus proche des hommes, devenir en quelque sorte plus familier. Les images multipliées vont contribuer en partie à cette mise en familiarité d'un Christ accueillant et d'un chrétien désirant.
Le nouvel esprit de l'Église, ou au moins d'une partie des représentants de l'Église, va contribuer à l'essor des nouveaux lieux de culte : les XIIIe et XIVe s. sont ainsi les grands moments de la construction de la plupart des grandes églises urbaines ; ces églises qui rassemblent de grandes foules, se décorent de récits hagiographiques au service d'une pédagogie efficace.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.

Les artistes capables de réaliser des images vite et à peu de frais sont sollicités. Or, la peinture est un art rapide et peu cher relativement à la sculpture qui était l'art le plus prisé. Les sculpteurs sont rares, ils réalisent lentement, alors que comparativement les peintres illustrent à bas prix. Les édifices nouveaux offrent souvent des lieux clairs et des surfaces à peindre nombreuses et vierges.

Le marché des images à la fin du XIIIe s. se trouve à la concordance de désirs et de réalités objectives : les religieux ont besoin de nouvelles images, d'histoires racontées intelligibles par une masse inculte, des églises neuves offrent des lieux à historier, les peintres développent de nouvelles visions et de nouveaux savoir-faire.

On peut ainsi comprendre cette explosion de productions et de novations entre 1280 et 1350-1380. Certes, l'importance de l'influence des ordres prêcheurs est à relativiser, elle n'explique pas la totalité, loin s'en faut, de ce renouveau de la peinture en Occident. Il faudrait aussi décrire l'importance de la nouvelle économie au XIVe s. qui provient de l'expansion des villes et de leurs capacités à produire et échanger.

Il faudrait montrer que cette économie des cités italiennes dégage en partie des moyens qui peuvent s'investir dans la commande et la réalisation de nouvelles architectures et de leurs décorations peintes. Si l'art, à cette époque, est essentiellement un art sacré, il dépend, comme de tout temps, de l'économie et des richesses disponibles pour s'investir dans le décor et le désir.

Les primitifs italiens, autour des grands novateurs comme Giotto, Duccio, Martini, les Lorenzetti, ont su traduire et amplifier ce désir d'une relation au divin plus humaine. Cette humanisation s'est traduite par une plus grande prise en compte de la représentation du monde réel et, partant, des vrais paysages qui les entouraient.

Dans ces paysages, l'illusion de la réalité était à rendre par des moyens appropriés qui conduisaient aux études sur la perspective qu'ils ont approchée avec bonheur et souvent réussite. L'architecture était là comme un défi à leur savoir-faire.

Notre approche ne présente que quelques critères pour décoder et comprendre ce qui s'est passé et, en particulier, pourquoi ces peintres ont ouvert les voies de la Renaissance.

Dans leurs travaux, tout était déjà contenu.

© Arts et Vie, association culturelle de voyage et de loisirs depuis 1955.