1 : Nous avions laissé Cimabue devant la *Maestà* du Louvre. Nous avions notamment examiné la manière dont Giorgio Vasari interprète cette œuvre et la place qu'il accorde à Cimabue dans son récit de l'histoire de la peinture italienne. Pour Vasari, cette histoire peut être racontée comme une sortie progressive de la *maniera greca*, c'est-à-dire de la manière grecque, jusqu'à l'avènement de ce qu'il appelle la *maniera moderna*. Cimabue occupe une place décisive dans cette généalogie : il serait celui qui commence à libérer la peinture italienne d'une manière grecque contemporaine, autrement dit médiévale, que Vasari désigne également comme la *maniera vecchia*, la manière ancienne. Il faut ici préciser que cette expression ne renvoie pas exactement à la peinture byzantine de la période paléochrétienne. Vasari vise plutôt les formes de représentation héritées de la tradition byzantine et encore largement employées dans la peinture italienne des XIIIe et XIVe siècles.

Cimabue apparaît donc dans ce récit comme une figure de transition. Avec lui, les premiers signes d'un renouvellement de la peinture se manifestent. Mais ils demeurent encore hésitants.

La *Maestà* du Louvre nous avait précisément permis de comprendre que ce que Vasari appelle la *maniera greca* ne disparaît pas soudainement avec Cimabue. Plusieurs éléments caractéristiques de la tradition antérieure demeurent parfaitement visibles : le fond d'or, la frontalité de la figure mariale, la hiérarchie des personnages. Le trône lui-même reste un dispositif conventionnel qui ne cherche pas encore véritablement à construire un espace cohérent. La Vierge continue ainsi de se présenter au spectateur selon des modalités de représentation qui possèdent une longue histoire aussi bien en Italie qu'à Byzance.

Et pourtant, quelque chose commence à changer. Les corps gagnent en présence. Les gestes deviennent plus différenciés, moins strictement codifiés. Le trône tend progressivement à devenir un objet dont la construction spatiale est plus cohérente. Les rapports entre les figures se complexifient et se chargent d'une dimension plus humaine. Autrement dit, la peinture semble désormais vouloir faire davantage que transmettre un type sacré et consacré. Elle cherche aussi à rendre perceptible la présence physique des figures, leurs relations et leur inscription dans un espace.

2 : Selon Vasari, c'est Giotto qui, quelques années après Cimabue, accomplit véritablement le dépassement de la manière grecque. C'est précisément ce mouvement que nous allons examiner en poursuivant notre étude de la réception de l'Hodegetria dans l'Italie des XIIIe et XIVe siècles. Pour commencer, je voudrais vous emmener dans l'une des premières salles de la Galerie des Offices à Florence, traditionnellement appelée salle de Giotto et Cimabue, ou salle des Maestà.

Cette salle présente trois grandes peintures qui permettent de comparer l'évolution de la représentation de la Vierge à l'Enfant à travers trois artistes majeurs de la peinture italienne : Cimabue, Duccio et Giotto.

Nous avons la *Maestà de Santa Trinità* de Cimabue réalisée vers 1280, la *Madone Rucellai* de Duccio datée de 1285 et la *Madone d'Ognissanti* de Giotto réalisée vers 1310. Un polyptyque de Giotto est également venu compléter cet ensemble depuis son installation initiale.

3 : L'intérêt de cette présentation muséographique est de présenter trois œuvres qui reprennent un même sujet iconographique à quelques années d'intervalle. Dans les trois cas, nous retrouvons une Vierge assise sur un trône, représentée de trois quarts, portant l'Enfant Jésus. Le fond est doré. La Vierge est entourée d'un cortège d'anges. L'Enfant occupe une position comparable même si la disposition de ses pieds et la gestuelle de ses mains présentent quelques variations. L'iconographie demeure donc relativement stable dans ses grandes lignes.

La question qui se pose est alors la suivante : si le sujet représenté change si peu, où se situe véritablement la transformation artistique ? Faut-il la chercher dans le dessin, dans la construction de l'espace, dans le traitement des volumes, dans la couleur ? Ou bien dans la manière dont les figures entrent en relation les unes avec les autres et avec le spectateur ? En réalité, ces différentes dimensions sont étroitement liées.

4 : Un aveu sur un point méthodologique. La *Maestà de Santa Trinità* de Cimabue n'est pas nécessairement l'exemple le plus pertinent pour suivre la réception de l'Hodegetria en Italie et observer la transformation de la peinture entre 1280 et 1310. Pourquoi ? Notamment parce que l'influence de la manière grecque y est déjà moins prégnante que dans la *Maestà* du Louvre que nous avons étudiée précédemment. Cela ne signifie pas que Cimabue aurait abandonné les conventions héritées de la tradition byzantine. Il faut plutôt observer comment il commence à les réorganiser.

Regardons d'abord le trône de la *Maestà de Santa Trinità*. Il présente une construction plus élaborée que celui de la *Maestà* du Louvre. Il ne s'agit plus simplement d'un siège destiné à manifester la majesté de la Vierge. Le trône devient une véritable architecture qui organise plusieurs niveaux de profondeur. Les prophètes apparaissent dans les espaces situés sous le siège. Ils semblent installés dans des arcades comme s'ils occupaient différentes parties d'une construction architecturale. Nous avons donc ici une tentative plus affirmée de donner une profondeur à l'espace représenté.

Attention toutefois à ne pas faire d'anachronisme : il ne faudrait pas en conclure que Cimabue aurait découvert la perspective au sens où nous l'entendons pour la Renaissance. Nous sommes encore très loin d'un espace construit selon les règles de la perspective géométrique qui sera théorisée au début du XVe siècle.

5 : Il peut être utile de faire ici un petit détour par Filippo Brunelleschi. La perspective linéaire repose sur une organisation géométrique rigoureuse de l'espace. Les lignes de fuite convergent vers un point unique appelé point de fuite. La diminution de la taille des objets en fonction de leur éloignement obéit à des rapports calculés et non plus à une simple approximation visuelle. Selon le récit traditionnel, Brunelleschi aurait expérimenté cette méthode autour de 1416, à Florence, à travers une petite tablette représentant le baptistère San Giovanni. Il se serait placé devant le baptistère, à proximité du portail de la cathédrale Santa Maria del Fiore, en regardant à travers une tablette percée, dont le revers portait une représentation du monument construite en perspective. Il interpose ensuite un miroir entre son œil et le panneau peint afin de vérifier la coïncidence entre l'image et le bâtiment réel. Cette expérience lui permet de démontrer la correspondance entre le point de fuite de l'image et le point d'observation du spectateur.

La perspective sera ensuite théorisée par Leon Battista Alberti dans son traité *De pictura* en 1435. Nous sommes donc près d'un siècle et demi après Cimabue.

6 : Revenons maintenant à la *Maestà de Santa Trinità*, le trône n'est pas encore soumis à une construction géométrique rigoureuse. Il existe toujours certaines incohérences dans la représentation des marches et des montants. Toutefois, l'organisation spatiale témoigne déjà d'une recherche plus poussée que dans la *Maestà* du Louvre.

Cette recherche concerne également les anges qui entourent la Vierge. Ils sont disposés selon différents niveaux de profondeur, ce qui complexifie leurs relations spatiales. La Vierge et l'Enfant demeurent relativement frontaux conformément aux conventions de l'image sacrée mais la masse des genoux de Marie, perceptible sous le drapé, contribue à donner davantage de volume à son corps.

7 : Nous voyons se dessiner une première tension : maintenir les conventions d'une représentation sacrée héritée de la tradition byzantine tout en donnant progressivement aux figures une présence physique plus affirmée. Ce processus que Vasari interprète comme une progression vers la *maniera moderna* se poursuit ensuite avec Duccio à Sienne et Giotto à Florence.

Passons maintenant à la *Madone Rucellai* de Duccio. Il s'agit de la première œuvre connue de l'artiste. Elle a été commandée par la confrérie des Laudesi de Florence pour sa chapelle située dans l'église Santa Maria Novella. Cette chapelle deviendra par la suite la chapelle Bardi. Le retable sera ensuite transféré dans la chapelle Rucellai, toute proche, à laquelle il doit son titre forgé.
La tradition veut que Duccio ait été, pendant un certain temps, le collaborateur de Cimabue. Cette œuvre témoigne en tout cas de sa connaissance de la composition élaborée par ce dernier dans la *Maestà* du Louvre. Nous retrouvons en effet une reformulation de l'Hodegetria : la main de la Vierge retombe

sur le genou de l'Enfant ; le trône est vu de biais ; les jambes présentent un léger décalage avec le pied gauche placé plus haut que le droit.

Duccio reprend une composition connue mais il la transforme sensiblement. La première différence concerne le visage de Marie qui apparaît plus doux. Son vêtement est également plus fluide. Observez notamment le liseré doré de son manteau : il dessine une ligne ondulante qui renvoie au goût gothique pour la courbe et le raffinement du contour.

Deux étoiles sont brodées sur le vêtement de la Vierge, l'une au niveau du front, l'autre sur l'épaule. Il s'agit d'un attribut marial dont l'origine peut être rapportée à plusieurs métaphores des Saintes Écritures qui comparent Marie à une étoile (*stella*).

L'Enfant Jésus connaît lui aussi plusieurs transformations. Il bénit de la main droite et porte une auréole ornée d'incrustations de gemmes. Il est vêtu d'une tunique et d'un pallium rouge pourpre. Cette couleur et ce type de vêtement renvoient à l'iconographie impériale byzantine. Mais observez surtout ce qu'il tient dans sa main : il ne s'agit plus du rouleau de la Loi comme dans certaines représentations antérieures mais de son propre lange. Son regard accompagne le mouvement de sa main. Le geste est ainsi plus naturel, plus directement rattaché à la situation représentée.

Nous retrouvons ici ce processus d'humanisation qui caractérise les transformations de la peinture italienne à la fin du XIIIe siècle.

8 : Je voudrais maintenant attirer votre attention sur un détail qui pourrait sembler secondaire mais qui est en réalité particulièrement intéressant : le textile tendu derrière la Vierge et l'Enfant. La représentation de ces étoffes permet d'aborder plusieurs questions qui concernent aussi bien l'histoire économique que l'histoire des techniques picturales.

Aux XIIIe et XIVe siècles, le marché du luxe connaît un essor important, favorisé notamment par les relations commerciales entre l'Italie et l'Orient. Les textiles orientaux parfois désignés sous le nom de *panni tartarici* constituent des objets particulièrement recherchés. Les peintres italiens en connaissent les motifs et les qualités matérielles qu'ils peuvent être amenés à reproduire dans leurs compositions.

Il ne faut cependant pas nécessairement y voir une imitation fidèle d'étoffes réellement importées. Les peintres reprennent souvent des motifs textiles qu'ils reformulent à partir de modèles d'atelier. Ces motifs sont ensuite adaptés aux exigences de la composition picturale et aux recherches de volume et de profondeur. Regardez comment les motifs se déforment en fonction de l'inclinaison du tissu et de ses plis. Ils ne sont pas simplement posés à plat sur une surface : ils participent à la représentation de la matérialité de l'étoffe.

On peut distinguer dans la peinture italienne de la Première Renaissance trois grandes catégories de textiles représentés : les textiles précieux à motifs géométriques, les textiles précieux à motifs végétaux et les textiles plus modestes aux motifs plus frustes. La fidélité aux modèles réels varie considérablement d'une catégorie à l'autre. La représentation des étoffes constitue ainsi un véritable enjeu technique pour les peintres.

9 : Nous en avons un témoignage particulièrement intéressant dans le *Libro dell'arte* de Cennino Cennini rédigé autour de 1400.

Cennini est un peintre florentin de la fin du XIVe et du début du XVe siècle rattaché à la tradition de Giotto par son maître Agnolo Gaddi. Son traité constitue l'un des principaux recueils techniques de la peinture italienne médiévale et renaissante. Il s'agit en quelque sorte d'un livre de recettes destiné aux peintres dans lequel sont détaillées les opérations nécessaires à la réalisation d'une peinture.

Le chapitre 141 s'intitule : « Comment tu dois faire une étoffe d'or, et noir ou vert, ou de quelque couleur que tu voudras sur fond d'or ». Il est particulièrement intéressant pour comprendre comment les peintres peuvent réaliser des textiles comparables à celui que nous observons dans la *Madone Rucellai*.

Cennini explique notamment : « Avant de commencer à colorer, je veux te montrer à faire un drap d'or. Si tu veux faire un manteau, une jupe de femme ou un coussin de drap d'or, mets l'or avec le bol et gratte les plis du vêtement à la façon que je t'ai démontrée pour les fonds ; puis, si tu veux faire un drap rouge, détache sur cet or bruni les plis avec le cinabre. Si tu veux le faire obscur, emploie la laque. Si tu veux le rouge tirant sur le jaune, sers-toi du minium, toujours avec la tempera au jaune d'œuf. »

Il poursuit en expliquant comment procéder pour les autres couleurs puis revient sur la préparation du dessin : « Puis, selon les plis que tu veux faire, ponce ton carton, car tu as dû dessiner d'abord sur papier, le piquer gentiment avec une aiguille, en ayant soin de tendre ce papier sur une toile ou un drap, à moins que tu veuilles piquer sur une planche d'arbre ou de tilleul, ce qui vaut mieux que la toile. »

Ce passage nous renseigne sur la succession des opérations techniques : préparation du support, application de l'or, dessin des plis, utilisation des pigments et report éventuel du motif à partir d'un carton. Il nous rappelle surtout que la représentation picturale d'un textile précieux suppose une véritable maîtrise technique et une connaissance des matériaux.

10 : Revenons à Duccio. Le textile tendu derrière la Vierge dissimule en partie le dossier du trône. Celui-ci paraît moins massif que chez Cimabue. Son décor d'arcs renvoie à des modèles de mobilier gothique. Nous retrouvons donc plu-

sieurs éléments qui témoignent de l'ouverture de Duccio à des formes nouvelles de représentation.

Regardons maintenant les anges. Ils présentent des caractéristiques qui témoignent de la coexistence de plusieurs traditions. Certains éléments renvoient encore à la tradition byzantine : les diadèmes autour desquels s'enroulent les mèches de cheveux, les nez longs et accentués, légèrement crochus à leur extrémité. Mais leurs visages présentent également une expressivité nouvelle. Leur regard est doux, parfois légèrement triste. Ils contemplent l'Enfant Jésus et semblent déjà connaître connaître le destin qui l'attend, c'est-à-dire la Passion. Leur attitude est également plus familière. Plusieurs anges s'appuient directement sur le trône, adoptant des postures qui les rapprochent davantage d'individus observables dans le monde réel.

Chez Cimabue, les anges demeuraient plus droits, plus rigides, disposés selon une organisation relativement conventionnelle. Chez Duccio, leurs corps et leurs gestes acquièrent davantage de souplesse. La couleur participe également à cette transformation. Leurs vêtements présentent des nuances plus subtiles, des dégradés qui contribuent à la recherche d'une harmonie chromatique.

Il faut cependant relever une contradiction apparente. En parallèle de cette recherche de naturalisme, certaines ruptures d'échelle symboliques demeurent. La Vierge est beaucoup plus grande que les autres personnages parce qu'elle est considérée comme la figure la plus sacrée et la plus importante de la composition.

Nous avons donc simultanément une recherche de cohérence spatiale et le maintien de conventions héritées de l'image médiévale. Et c'est précisément cette coexistence qui rend l'œuvre intéressante pour notre propos : plusieurs régimes de représentation continuent de fonctionner ensemble.

Il faut également souligner la composante gothique de la peinture de Duccio. Elle se manifeste dans le raffinement des drapés, dans les courbes arabesques de l'ourlet doré du manteau de la Vierge, dans les costumes somptueux des anges et dans la préciosité des tissus et des coussins du trône. Elle apparaît enfin dans la vivacité des couleurs, notamment les roses et les violets. Cette élégance de la ligne et ce chromatisme raffiné constituent des caractéristiques importantes de l'école siennoise.

On oppose parfois de manière assez schématique Sienne, où régnerait la couleur, et Florence, où dominerait le dessin. Cette distinction repose sur certaines différences stylistiques réelles mais elle demeure largement caricaturale. Il faut notamment la nuancer en rappelant que Giotto lui-même peut se montrer attentif aux recherches chromatiques.

Nous arrivons maintenant à la troisième œuvre de notre comparaison : la *Madone d'Ognissanti* de Giotto réalisée vers 1310. Cette peinture était destinée à

l'autel des frères dits « Umiliati » dans l'église florentine d'Ognissanti. Le retable demeure dans cette église jusqu'en 1810, date à laquelle il est déposé puis transféré à la Galleria dell'Accademia avant de rejoindre les Offices.

À première vue, l'iconographie est très proche de celle des deux œuvres précédentes. Nous retrouvons une Vierge assise sur un trône, portant l'Enfant, entourée d'un cortège d'anges et de personnages sacrés. Mais Giotto transforme profondément la manière dont cette figure mariale est représentée.

11 : Commençons par le visage. Comparé à ceux peints par Cimabue et par Duccio, le visage de Marie présente des caractéristiques beaucoup plus occidentales. La peau est très blanche, ce qui contraste avec les carnations plus mates des occurrences précédentes. Les arcades sourcilières sont moins marquées. Les ombres au niveau du menton sont moins fortes. Le visage a perdu une partie de sa sévérité. Le voile ne vient plus encadrer aussi strictement le visage de Marie. Nous percevons désormais l'arrondi de sa joue et la présence de son cou.

Mais la transformation la plus importante concerne peut-être le corps lui-même. Regardez la figure de la Vierge : elle possède désormais une poitrine, un volume corporel qui se laisse deviner sous les vêtements. Cette représentation contraste avec les conventions de l'art byzantin dans lequel la figure mariale est essentiellement définie par son visage et ses mains. Le corps demeure largement soustrait à la perception. Chez Giotto, Marie est désormais représentée comme une femme, dotée d'une présence corporelle pleinement perceptible.

Cette humanisation concerne également sa posture. Ses genoux, légèrement écartés, s'avancent et font saillir le vêtement. Son ample manteau bleu nuit laisse partiellement apparaître une tunique blanche qui épouse le corps et en suggère les courbes. Cette tunique peut être interprétée comme un symbole de chasteté. Elle laisse néanmoins deviner les volumes de la poitrine et du ventre.

Nous sommes donc devant une nouvelle conception de la figure sacrée : Marie demeure la Mère de Dieu mais elle est également présentée dans une corporéité beaucoup plus affirmée. Il faut mesurer l'importance de cette transformation. L'image sacrée ne repose plus exclusivement sur la transmission d'un type iconographique consacré. Elle cherche aussi à rendre perceptible la présence physique de la figure représentée. À cet égard, Duccio conserve davantage la transcendance propre à l'image sacrée héritée de Byzance tandis que Giotto accentue considérablement sa dimension humaine.

12 : Observons maintenant le trône. Il est représenté selon une construction spatiale beaucoup plus cohérente. Sa structure évoque un tabernacle, c'est-à-dire une petite armoire ou un édicule destiné à abriter un objet sacré. Son décor s'inscrit dans le goût gothique avec notamment des incrustations de

marbre. Le trône ne constitue donc plus seulement un siège symbolique. Il devient un véritable espace architectural dans lequel la Vierge est installée. Autour d'elle, douze figures d'anges, de prophètes et de saints se pressent à différents niveaux. Certains sont représentés de profil, d'autres de trois quarts. Leur disposition contribue à donner une profondeur à l'ensemble. Deux anges debout, vêtus de vert, présentent à la Vierge une couronne, symbole de sa majesté, ainsi qu'une pyxide contenant une hostie. La pyxide est une petite boîte ronde munie d'un couvercle, utilisée dans l'Antiquité puis dans la liturgie chrétienne, notamment pour conserver les hosties consacrées. Sa présence introduit une allusion à la Passion du Christ.

Deux autres anges agenouillés au premier plan contemplent la Vierge et lui offrent des vases remplis de lys et de roses, blancs et rouges. Ces fleurs possèdent une signification symbolique précise. Le lys est traditionnellement associé à la virginité de Marie. Sa blancheur renvoie à la chasteté et à la pureté. Dans l'iconographie de l'Annonciation, l'archange Gabriel présente fréquemment un lys à la Vierge. La rose constitue également un attribut marial. Parce qu'elle est immaculée, Marie est parfois désignée comme la « rose sans épines ». Cette expression renvoie à une ancienne légende selon laquelle avant le Péché originel, les roses poussaient au Paradis sans épines. La rose blanche peut ainsi être associée à la pureté virginale de Marie et à sa participation au dessein divin. La rose rouge possède une signification plus complexe. Elle peut évoquer la dimension charnelle de Marie, sa qualité de charité, mais également la Passion du Christ et le sang versé sur la Croix. La présence simultanée des roses blanches et rouges permet donc d'articuler différentes dimensions de la figure mariale : sa pureté, son humanité et son association au sacrifice du Christ.

Revenons enfin à l'organisation du cortège des anges. Il faut observer comment Giotto dispose les figures les unes par rapport aux autres. Les anges ne sont plus simplement alignés côte à côte. Ils se chevauchent. Certains en cachent partiellement d'autres. Cette disposition rompt avec ce que l'on appelle l'isocéphalie. L'isocéphalie désigne le principe consistant à placer les têtes des figures sur une même ligne horizontale, à une hauteur identique. Ce procédé est caractéristique de nombreuses compositions byzantines dans lesquelles les cortèges de saints sont juxtaposés sans que leur position respective soit véritablement intégrée à un espace tridimensionnel.

Chez Giotto, au contraire, les figures commencent à s'inscrire les unes derrière les autres. Leur disposition tient compte de leur situation dans l'espace. Le chevauchement permet ainsi de suggérer la profondeur et de donner davantage de cohérence à la composition. Il faut toutefois remarquer que Giotto ne renonce pas entièrement aux conventions antérieures. Par respect pour la tradition et probablement aussi à la demande des commanditaires, le fond du panneau demeure doré.

La Vierge est également représentée dans des proportions beaucoup plus importantes que les autres personnages. Cette disproportion répond à une hié-

rarchie symbolique : Marie doit apparaître comme la figure centrale et la plus sacrée de la composition. Elle peut également répondre à une nécessité pratique. Le retable devait être contemplé par un grand nombre de fidèles depuis des positions parfois décentrées. La taille exceptionnelle de la Vierge permettait de maintenir sa visibilité.

Nous retrouvons donc ici encore la coexistence de plusieurs principes de représentation : la recherche d'un espace cohérent, le souci de rendre les corps présents et le maintien des conventions hiérarchiques de l'image sacrée.

Revenons maintenant à notre point de départ : le récit de Vasari. Vasari interprète l'histoire de la peinture italienne comme une progression depuis la *maniera greca* jusqu'à la *maniera moderna*. Dans ce récit, Cimabue amorce le renouvellement de la peinture, Duccio contribue à son raffinement et Giotto accomplit véritablement la rupture avec les conventions anciennes. La comparaison des trois *Maestà* nous permet de comprendre ce que cette transformation recouvre concrètement. Chez Cimabue, nous observons les premières tentatives pour donner davantage de profondeur à la composition et de volume aux figures alors même que les conventions de la représentation byzantine demeurent très présentes. Chez Duccio, ces recherches se combinent avec une attention particulière à l'élégance de la ligne, à la richesse chromatique, au raffinement des textiles et à l'expressivité des figures. La tradition byzantine s'y conjugue avec des apports gothiques. Chez Giotto, enfin, les corps acquièrent une présence physique beaucoup plus affirmée. Les figures sont davantage individualisées, leurs relations spatiales sont plus complexes et la profondeur devient un principe structurant de la composition.

Mais il faut se garder de considérer cette évolution comme une succession de ruptures absolues. Le fond d'or demeure. La Vierge conserve des proportions hiérarchiques. Le trône continue de manifester sa majesté. Les compositions restent tributaires de modèles iconographiques hérités d'une longue tradition. Ce que nous observons est donc un processus de transformation dans lequel les conventions anciennes sont progressivement réinvesties et reformulées. La comparaison des trois œuvres nous invite finalement à distinguer deux phénomènes : la permanence des modèles iconographiques et le renouvellement des modalités de leur représentation.

C'est une distinction importante pour la suite de notre cours. Un même type iconographique peut traverser plusieurs siècles, plusieurs contextes culturels et plusieurs traditions artistiques tout en connaissant des transformations profondes dans sa matérialité, sa construction spatiale et son rapport au spectateur. L'histoire de la peinture italienne ne se réduit donc pas à l'abandon progressif d'un héritage byzantin. Elle se construit aussi à travers sa réappropriation, ses transformations et ses hybridations.