

Les Primitifs Italiens : Des élèves de Giotto au gothique international

DES TABLEAUX MULTIPLES

Presque tous les panneaux peints rassemblés ici sont des éléments de polyptyques. Dans l'Italie du XIV^e siècle, le retable (*retro tabula*, situé derrière l'autel), d'abord d'un seul tenant, se subdivise pour former un polyptyque, tableau multiple composé de plusieurs panneaux de bois juxtaposés. A la partie inférieure peut se trouver une prédelle :

L'Adoration des Bergers de Taddeo Gaddi, *Les Funérailles de St Bernard* de Cecco di Pietro (polyptyque d'Agnano), *Le Christ au Tombeau* du Maître de l'Observance (triptyque d'Asciano), et peut-être les deux figures de saints de Niccolo di Segna, sont des éléments de prédelle. La partie supérieure peut elle aussi présenter des éléments de formes variées.

Le Voyage des Mages de Bartolo di Fredi (fig. 1) n'est cependant pas un élément indépendant de pinacle, mais la partie supérieure découpée du

panneau central de *L'Adoration des Mages* de la collection Lehman à New York (fig. 2).

Les tableaux multiples, sous forme de diptyques (deux volets) ou de triptyques (trois volets), peuvent aussi être destinés à la dévotion privée. Le *Triptyque Lorenzetti* (fig. 10), de petites dimensions et aux volets mobiles, est un retable portatif. Quant au tableau du Maître de Montefloscoli, lui aussi probablement destiné à la dévotion privée, il s'agit d'un panneau unique.

2 BARTOLO DI FREDI
L'Adoration des Mages, fin du XIV^e siècle © NEW YORK, COLLECTION ROBERT LEHMAN

LA SPIRITUALITÉ EN ITALIE À LA FIN DU MOYEN ÂGE

Le culte de la Vierge, Mère de Dieu et médiatrice universelle, est un élément fondamental de la spiritualité médiévale. A la fin du Moyen Age, les représentations mariales se multiplient et se diversifient. Le type iconographique de la *Maestà* (Vierge en Majesté entourée d'anges et de saints) connaît un grand succès en Italie. Le panneau central du *Triptyque Lorenzetti* (fig. 10) fait écho aux *Maestà* monumentales (Duccio). Une variante de ce thème deviendra très courante dans la peinture toscane au XV^e siècle : la *Sacra Conversazione*, scène plus intime où la Vierge et l'Enfant sont entourés de saints (saint Jacques, saint Antoine et deux saintes dans le tableau du Maître de Montefloscoli) (fig. 11), image de la famille divine, substitut des familles clairsemées par la Peste Noire de 1347 et ses récurrences.

Parmi ces saints, intercesseurs auprès de Dieu, François d'Assise a profondément marqué l'Italie des XIII^e-XV^e siècles. La *Vierge d'humilité* (assise sur un coussin posé sur le sol), visible chez Taddeo Gaddi et Pietro Lorenzetti, dérive de la piété franciscaine, toute d'humilité et de pauvreté. L'image de la *Vierge de douleurs* s'associe à la dévotion au Christ souffrant, exaltée par saint François (*Christ au Tombeau*). Dans *L'Adoration des Bergers* (fig. 6), le costume de ces derniers ressemble à la bure franciscaine. La présence du bœuf et de l'âne, issue des textes apocryphes, renvoie aux sermons franciscains. Cet épisode, comme celui de saint François parlant aux oiseaux, participe d'une réhabilitation de la nature, d'une attention pour les créatures - et non plus seulement pour le Créateur -, qui trouvent un écho chez les peintres.

TRADITION ET ARCHAÏSMES

Jusqu'à la fin du XIII^e siècle, la peinture italienne est dominée par la tradition byzantine, encore très présente dans les bustes de saints peints par Niccolo di Segna vers 1340 (fig. 3 et 4) : hiératiques et immobiles, ce sont des icônes, des images faites pour prier.

Le fond d'or renvoie au monde divin. La profondeur est absente et les visages dépourvus d'expression. Il ne s'agit pas de représenter la réalité, mais d'évoquer, par des conventions, un monde supranaturel.

Malgré les innovations ultérieures, certains traits de la tradition byzantine et médiévale perdurent : tous les panneaux pré-

sentés ont un fond doré, l'échelle d'importance est encore respectée dans le *Triptyque Lorenzetti* (vers 1340) (fig. 10) et la *Vierge à l'Enfant* du Maître de Montefloscoli (vers 1400) (fig. 11) : la taille des personnages dépend de leur importance spirituelle. Quant au Maître de l'Observance, il est volontairement archaïsant. En plein XV^e siècle, alors que Masaccio adopte la perspective géométrique pour donner l'illusion de la réalité, le *Christ au Tombeau*, peint vers 1436 (fig. 5), se déploie en surface, sans souci de vraisemblance spatiale, dans un jeu raffiné de courbes et de contre-courbes. La montage, très stylisée, est traitée comme un



1 BARTOLO DI FREDI *Le Voyage des Mages*, fin du XIV^e siècle



2 BARTOLO DI FREDI
L'Adoration des Mages, fin du XIV^e siècle © NEW YORK, COLLECTION ROBERT LEHMAN



3 NICCOLO DI SEGNA, gauche : *Saint Victor*, vers 1340, droite : *Sainte Ursule*, vers 1340



5 MAÎTRE DE L'OBSERVANCE, *Le Christ au Tombeau*, vers 1436

attribut. La force du tableau est due à son dépouillement, à la rigueur de sa composition, et à l'attitude méditative des personnages : c'est une image de piété.

L'EMPREINTE DE GIOTTO

Après 1250, la peinture s'éloigne peu à peu des conventions byzantines, avec le florentin Cimabue et surtout son élève Giotto (mort en 1337), qui consomme la rupture avec Byzance et pose les bases de la peinture occidentale. Ces innovations apparaissent dans *L'Adoration des Bergers* (fig. 6), peinte vers 1327 par Taddeo Gaddi, un élève de Giotto, et qui reprend des éléments de son *Songe de Joachim* (fig. 7) réalisé vers 1305-1306 (fresque de la chapelle de l'Arena, Padoue).



6 TADDEO GADDI, *L'Adoration des Bergers*, vers 1327



7 GIOTTO, *Le Songe de Joachim*, vers 1305-1306, © PADOUÉ, CHAPELLE DE L'ARENA

La peinture s'oriente désormais vers la représentation du monde visible. La maison située derrière l'abri sert à creuser l'espace, à suggérer la profondeur, le volume des personnages restitue la troisième dimension. La surprise du berger et le geste de l'ange en haut à gauche introduisent mouvement et narration. Malgré les rochers stylisés et le fond d'or, le souci d'observation de la nature est visible dans le travail des feuillages, la toison des moutons. A l'émergence du paysage répond celle des individus, isolés du décor par leur masse corporelle. L'humanisation des personnages passe par la représentation des expressions et des émotions (les bergers). Dans *Les Funérailles de saint Bernard* (vers 1345) (fig. 8), qui s'inspire des *Funérailles de saint François* (fig. 9) de Giotto (fresque de la chapelle Bardi, Florence, Santa Croce, v.1320-1325), le pisan Cecco di Pietro poursuit ces recherches, par des essais de perspective, l'individualisation des traits des visages et l'expressivité de la gestuelle.

FLORENCE ET SIENNE



8 CECCHI DI PIETRO, *Les Funérailles de saint Bernard*, vers 1345



9 GIOTTO, *Les Funérailles de saint François*, vers 1320-1325, © FLORENCE, SANTA CROCE, CHAPELLE BARDI

Les deux grands foyers de la peinture toscane au XIV^e siècle suivent des voies très différentes. Tandis qu'à Florence, Cimabue et Giotto développent, à partir des valeurs antiques (ils sont allés à Rome), une vision plastique et une réflexion sur la composition, l'école siennoise "fondée" par Duccio, plus proche des sources byzantines mais également plus marquée par l'influence gothique, se traduit par le raffinement de la ligne et de la couleur, et par une moindre attention aux

problèmes d'espace et de perspective. Le *Triptyque Lorenzetti* (fig. 10) est représentatif de ce respect de la tradition (étagement vertical, sans profondeur, des saints et des anges autour de la Vierge), ainsi que des valeurs siennoises d'élégance linéaire



10 PIETRO LORENZETTI, *Triptyque*, vers 1340 au centre : *Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints*, volet gauche : *Ange de l'Annonciation - Saint Christophe*, volet droit : *Vierge de l'Annonciation - Crucifixion*

(manteau de la Vierge, draperie tendue derrière elle) et de préciosité chromatique : couleurs vives (robe rouge et manteau bleu de la Vierge) et surtout tons rompus (bleus, verts, oranges, roses, mauves). Cependant, tout comme son frère Ambrogio, Pietro Lorenzetti a été influencé par Giotto : d'où la recherche de volume chez la Vierge et l'ange de l'Annonciation, la mise en perspective du tapis du panneau central.

Ces tableaux montrent bien les influences réciproques entre les deux centres toscans : de Florence sur des peintres siennois (les frères Lorenzetti, qui mènent à partir des années 1340 des recherches sur la perspective), mais aussi de Sienne sur des peintres florentins. La *Vierge à l'Enfant* du Maître de Montefloscoli (fig. 11), actif dans ce lieu et à Ristonchi, près de Florence, est très proche du milieu siennois par ses lignes sinueuses et ses tons rompus. Les arabesques du manteau relèvent d'un courant stylistique qui s'épanouit en Europe autour de 1400 (entre 1380 et 1450 environ), le gothique international.

LE GOTHIQUE INTERNATIONAL

Le "style international" est un langage artistique commun, dont les creusets sont la cour pontificale d'Avignon (rôle précurseur de Simone Martini, qui y meurt en 1344) ainsi que Prague, Paris et Dijon. *Le Voyage des Mages* (fig. 1) du Siennois Bartolo di Fredi (fin du XIV^e siècle) participe pleinement de ce courant, qui s'articule autour de deux pôles opposés. D'une part, un souci naturaliste : arbres très réalistes, détails vestimentaires précis. De l'autre, un parti pris décoratif : lignes ondulantes, attitudes gracieuses et souples, volumes sans épaisseur, gamme chromatique fraîche et lumineuse.

La perspective est traitée sommairement : si l'on distingue trois plans dans la scène, les personnages du premier plan sont plus petits que les autres. *L'Adoration des Mages* - et donc le *Voyage des Mages* -, aisément transformable en sujet courtois et profane, est un thème de prédilection du gothique international, en quête d'exotisme oriental (chapeaux, chevaux) et d'anecdote. Les plus connues sont celles de Lorenzo Monaco et de Gentile da Fabriano (peintes en 1423).



11 MAÎTRE DE MONTEFLOSCOLI, *Vierge à l'Enfant entre Saint Jacques, Saint Antoine et deux saints*, vers 1400