

Giotto le précurseur

Lorenzo Pericolo

Professeur associé à l'université de Warwick

Dans un tercet très cité de la Divine Comédie, Dante fait l'éloge d'un de ses contemporains, né dans le Mugello, donc dans le terroir de Florence, et florentin d'adoption : le peintre Giotto di Bondone. Le poète évoque sa renommée, lorsqu'il médite sur les aléas du succès, ses caprices et son éphémère inéluctable : « Dans la peinture, Cimabue crut occuper le terrain, mais maintenant c'est Giotto qui jouit de cette renommée, si bien que le nom du premier est devenu obscur ». Plus loin, Dante en vient à une conclusion amère : « La célébrité des hommes n'est qu'une rafale de vent, qui va tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, et selon sa direction, il change aussi de nom. »

Cimabue et Giotto, l'aurore de la Renaissance

Pour Cimabue et surtout pour Giotto, très heureusement, le vent a presque toujours soufflé dans le bon sens. Le temps n'a pu effacer leurs noms, même s'il a beaucoup détruit ou abîmé de leurs ouvrages. Dans ses Vite (1550), Vasari rend déjà un hommage appuyé, et très justifié, à ces deux maîtres, en faisant commencer la « renaissance » des arts par leurs œuvres. Dans sa biographie de Cimabue – dont l'activité est attestée de 1271 à 1302 –, l'auteur déclare qu'il fut « au milieu de tant de ténèbres la première lumière de la peinture, non seulement dans l'art de la ligne et des contours, mais aussi dans le coloris ». C'est lui qui, par son exemple, avait incité la jeunesse florentine à le suivre dans cette « science si difficile et belle » de la peinture. Et Vasari d'affirmer : « Ceci fut la raison pour laquelle Giotto, son élève, mû par un désir de gloire et aidé par le Ciel et la Nature, s'éleva tellement avec sa pensée qu'il ouvrit la porte de la vérité à ceux qui ont mené ce métier à ce degré de merveille et de stupéfaction que notre siècle a atteint. » En d'autres termes, l'art de Michel-Ange et de Raphaël était foncièrement redevable à Giotto et à ses découvertes en peinture.

La fable du petit berger talentueux

Dans sa vie de Giotto, Vasari va jusqu'à déceler les signes de la Providence dans les talents naturels de ce maître, destiné au départ à devenir un berger : « Bondone [le père de Giotto] lui confia, dès qu'il accomplit sa dixième année, la garde de quelques brebis de sa ferme, qu'il amenait au pâturage dans différents lieux, selon la journée ; dans ces temps, la Nature lui transmit une inclination pour l'art du dessin, et pour cela il dessinait souvent sur des tessons ou sur le sable des figures d'après le naturel, ou de fantaisie, par pur plaisir. C'est ainsi, continue Vasari, qu'un jour Cimabue, peintre très célèbre, sortant de Florence – où il était renommé – pour des affaires qu'il devait régler, rencontra dans le bourg de Vespignano Giotto, lequel, tandis que son troupeau paissait, avait pris un tesson plat et poli, et y reproduisait – avec la pointe légèrement dégrossie

d'une pierre – une brebis d'après nature, sans que personne lui eût jamais appris à le faire, et guidé par conséquent du seul instinct naturel. » On imagine bien la réaction de Cimabue face à ce prodige : il s'arrêta et, saisi d'un très grand émerveillement, lui demanda s'il voulait travailler pour lui. Le petit berger y consentit et, obtenue la permission de son père, se rendit à Florence, chez Cimabue, où en peu de temps – d'après Vasari – « non seulement il égala l'habileté [de son maître], mais il devint aussi un si bon imitateur de la Nature que, dès ce temps, il se débarrassa complètement du grossier style grec (c'est-à-dire le style byzantin), en faisant renaître le bon et moderne art de la peinture, et en introduisant la pratique de reproduire d'après nature les personnes vivantes, ce qui ne s'était plus fait depuis des siècles ». Bref, Giotto délaissa les conventions de la peinture byzantine, universellement répandues dans les ateliers florentins à la fin du XIIIe siècle, et inaugura un style entièrement novateur, fondé sur l'étude des figures au naturel.

Il est impossible d'établir si le récit de Vasari sur la rencontre de Cimabue avec Giotto est véridique : s'il n'est pas inventé de toutes pièces – de nombreux éléments stylistiques confirment que Giotto se forma réellement dans l'atelier de Cimabue –, il présente tout de même des aspects quasi légendaires. Quoi qu'il en soit, on a très peu de certitudes au sujet de la vie et de l'activité artistique de Giotto. Très vraisemblablement, il est né aux environs de 1265 : dans son *Centiloquio* (1373), Antonio Pucci relate que le maître était mort en janvier 1337 à l'âge de soixante-dix ans.

Les thèses de Bruno Zanardi : un atelier, romain ou florentin...

Bien plus difficile est de retracer les débuts de sa carrière. Très récemment, en 1996, le restaurateur et historien de l'art Bruno Zanardi a publié un ouvrage, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco d'Assisi* (« Le chantier de Giotto. Les histoires de saint François d'Assise »), préfacé par Federico Zeri, où l'on met encore une fois en doute l'intervention du maître dans le cycle de fresques représentant la vie de saint François à Assise, dans la basilique supérieure. Or ce décor peint est généralement reconnu comme l'œuvre d'un artiste très novateur, que l'on identifie avec le jeune Giotto, alors à ses débuts. Fort de ses connaissances techniques, Zanardi explique dans son ouvrage les méthodes de travail très complexes – et très efficaces – qui furent suivies dans l'exécution de ces peintures murales. À partir de ses analyses, l'auteur parvient à reconstituer avec une certaine exactitude les différentes étapes de réalisation du cycle – par exemple, le nombre de journées de travail requises pour une telle entreprise –, et la distribution des tâches au sein non pas d'un atelier mais de plusieurs. Ces considérations portent Zanardi à douter qu'un seul artiste ait pu coordonner l'ensemble des travaux. Pour lui, en tout cas, on doit à un maître formé à Rome la réalisation des fresques que l'on attribue généralement à Giotto, et dans lesquelles on reconnaît même la manifestation indéniable non seulement de sa personnalité artistique, mais aussi d'une révolution picturale préfigurant les conquêtes les plus avancées de la Renaissance italienne. Avec ses théories – que certains, sans doute à tort, considèrent comme des arguments définitifs –, Zanardi a suscité un très grand débat, surtout en Italie, en attisant le scepticisme de certains historiens de l'art, surtout d'origine anglaise et allemande : l'activité de Giotto dans la basilique supérieure d'Assise ne serait qu'un mythe « très italien », le résultat d'une idéologie artistique et d'une propagande culturelle.

... un « chef de chantier »

Mais les études de Zanardi ont été bien plus lourdes de conséquences. De fait, l'auteur est revenu en 2002 sur ces théories, en les développant dans un nouveau livre : *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco* (« Giotto et Pietro Cavallini. La question d'Assise et le chantier de la peinture à la fresque au Moyen-Âge »). Sans jamais l'affirmer explicitement, Zanardi semble suggérer que l'auteur du cycle de La Vie de saint François – ou du moins de ses compositions les plus audacieuses – était Pietro Cavallini, le plus grand peintre

romain de son époque. Par là, Zanardi démentirait la suprématie de la tradition picturale florentine, prônée déjà par Vasari au XVI^e siècle. De plus, le deuxième livre de Zanardi est précédé d'une préface rédigée par un très grand spécialiste allemand de l'art médiéval, Willibald Sauerländer. En se fondant sur les observations de Zanardi, l'auteur fait justement remarquer qu'au Moyen-Âge le concept de l'originalité d'une œuvre d'art est très différent du nôtre : les pratiques d'atelier et les temps très courts d'exécution ne permettaient pas à un artiste de tout faire dans des cycles de peintures complexes comme celui d'Assise. Les conclusions qu'il tire de ces remarques sont un peu plus discutables, et sans doute trop péremptoires : il n'existerait pas un style de Giotto, pas plus qu'un Giotto travaillant au cycle de la Vie de saint François. À la place, il y a purement et simplement des conventions d'atelier. D'après lui, l'ensemble de fresques que l'on donne à Giotto à cause d'une certaine homogénéité stylistique, doit son uniformité à un travail d'équipe, supervisé par un chef de chantier qui, sans doute, n'a même pas pris en main le pinceau pour exécuter ne serait-ce qu'un détail infime de l'une de ces compositions. Le rôle de ce maître superviseur consisterait à transposer en image le texte écrit relatant la vie de saint François – la *Legenda maior* de Bonaventure –, en préparant des cartons pour ses nombreux aides. Il serait trop long de discuter par le menu les thèses de Sauerländer.

... et quelques objections

On pourrait seulement objecter que, même si ce maître superviseur dont il parle n'a réalisé aucune de ces fresques, la cohérence et l'originalité de sa pensée – ce qu'on appelle aussi le style – devait se manifester pleinement dans ses cartons. Sa technique, dans sa pertinence et homogénéité, se reflète par conséquent dans l'œuvre de ses assistants. Quel que soit le cas de figure, on ne peut aucunement dénier l'intelligence de cet individu, de ce peintre qui a conçu les compositions de la Vie de saint François. Ce maître de génie reste, à nos yeux, Giotto, dans la mesure où la confrontation avec son œuvre postérieure offre des solides éléments d'appui pour lui attribuer la paternité d'une partie très spécifique des fresques de la basilique supérieure d'Assise.

Les codes narratifs de la Vie de saint François

Malheureusement, aucun document ne signale à quel moment débuta l'exécution du cycle de la Vie de saint François. Très probablement, ce fut sous le pontificat de Nicolas IV, au tout début des années 1290. En tout cas, les travaux étaient achevés en 1297 car cette année-là furent exécutées les fresques de la « Sala dei Notai » au « palazzo dei Priori » à Pérouse, dans lesquelles on trouve de nombreux emprunts aux peintures d'Assise. La Vie de saint François s'étale sur quatre travées tout le long des murs de la nef de la basilique supérieure. Entre chaque pilier, au-dessous des hautes fenêtres, l'auteur du cycle a imaginé une espèce de galerie rehaussée, répartie en trois ou quatre compartiments, séparés les uns des autres par de fines colonnes torsées feintes. Au-dessous de cette frise peinte, Giotto a conçu – toujours en trompe l'œil – une suite de tentures décoratives, qui semblent accrochées quasiment à la base de la galerie où se déroulent les divers épisodes de la vie de François. L'idée de prolonger l'espace architectural dans l'espace fictif de la représentation picturale n'est pas à proprement parler une innovation : Cimabue, avant Giotto, l'avait déjà fait. Mais ce qui frappe dans ce cycle c'est la cohérence avec laquelle le peintre essaie de suggérer l'illusion de l'espace, en obéissant à un point de vue unitaire : celui d'un spectateur qui se trouverait sur l'axe de la travée. En quelque sorte, et sans appliquer les principes de la perspective géométrique mise au point au début du XV^e siècle, Giotto construit déjà un espace centré, en donnant l'impression d'une profondeur réelle. Cependant, ce qui caractérise le plus les fresques de la Vie de saint François est la façon dont l'auteur « narre » en images les récits de la geste franciscaine. Par leurs attitudes et expressions, ses figures expriment clairement la dynamique de l'épisode représenté, ses enjeux dramatiques. Pour s'en convaincre, on peut considérer une des scènes les plus éloquentes du cycle : saint François renonçant aux biens paternels. Très opportunément, Giotto place au centre de la composition un vide, en isolant sur les côtés – de part

et d'autre – deux groupes de figures, encadrées par deux blocs d'architecture. À gauche, le peintre représente le père de François, s'élançant avec véhémence contre son fils, le poing crispé, le visage tendu : un bourgeois de la ville le retient. À droite, François apparaît nu, couvert par un drapé que l'évêque d'Assise a disposé autour de sa nudité : le saint tend les bras vers le Ciel, et s'absorbe dans la vision de cette main qui, d'en haut, bénit sa vocation et ses vœux de chasteté. Structurellement, Giotto sépare le père du fils, en les mettant cependant au centre de l'attention, dans la mesure où leurs gestes sont reliés par des parallélismes subtils : l'oblique des bras de François s'oppose à celle du bras de son père, qui s'apprête à frapper dans un moment de colère. Il n'y a rien de conventionnel dans ce langage de l'expression et de l'attitude : Giotto raconte en créant de nouveaux codes narratifs, ou en donnant aux anciens une prégnance complètement inouïe. On assiste ainsi à une véritable révolution dans l'art occidental.

La chapelle Scrovegni

Selon toute probabilité, Giotto entreprit le décor de la chapelle Scrovegni à Padoue en 1303. En 1300, Enrico Scrovegni, bourgeois padouan, acquit un grand terrain à l'Arena, pour y faire bâtir un palais et, annexée, une chapelle. Très vraisemblablement, il engagea Giotto non seulement à décorer l'intérieur de ce sanctuaire mais aussi à en projeter l'architecture. Par bonheur, la chapelle existe toujours, même si le palais contigu a été démoli. Les fresques de Giotto y sont conservées de manière admirable. Sur la façade intérieure de la chapelle, le maître a peint un grandiose Jugement universel qui a sans doute impressionné jusqu'à Michel-Ange. Au milieu, il a figuré un Christ en majesté, inscrit dans une mandorle irisée, rejetant d'une main les damnés vers l'Enfer, accueillant de l'autre les élus dans le Ciel. De part et d'autre, siègent les apôtres. À ses pieds, deux anges en vol soulèvent la croix. Agenouillé au sol, on voit Enrico Scrovegni, offrant à la Vierge la maquette de sa chapelle. Giotto a partagé les murs latéraux du sanctuaire en trois registres, où il a représenté des scènes de la vie de la Vierge et du Christ, jusqu'à la Passion et à la Pentecôte. Le maître y reprend les formules qu'il avait déjà utilisées à Assise, mais en les épurant. Les scènes se composent en général de peu de figures, et chacune d'elles assume une valeur expressive forte, par la monumentalité de ses volumes, et par l'intensité de son expression. Le cycle de fresques de la chapelle Scrovegni est indubitablement l'une des plus grandes expressions figuratives du Trecento italien.

Au fur et à mesure que son succès grandissait, Giotto fut sollicité par de nombreux commanditaires lui demandant la réalisation de croix peintes, de retables et polyptyques, et encore de fresques. Il serait impossible de citer tout son œuvre. Malheureusement, les cycles de peintures murales qu'il réalisa à Florence, à Santa Croce, dans les chapelles Bardi et Peruzzi, ont survécu dans un état déplorable : on imagine cependant la puissance de la pensée de Giotto dans les années de sa maturité. Sa leçon était tellement actuelle à Florence même à la Renaissance que les artistes s'arrêtaient sur ses œuvres, les copiaient avec une très grande attention : Michel-Ange l'atteste qui, dans ses années de jeunesse, se plaisait à reproduire les figures de Giotto qu'il pouvait encore admirer à Santa Croce. À l'évidence, ce grand sculpteur était parfaitement conscient que la civilisation artistique moderne avait ses sources dans l'art exemplaire de ce maître du Mugello.

Lorenzo Pericolo

Août 2004

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



Giotto
Francesca Flores d' Arcais
Actes Sud, Arles, 2001



Giotto
L. Bellosi
éditions Scala, Florence, 1981



Giotto : les fresques de la chapelle Scrovegni de Padoue
Sous la direction de Giuseppe Basile
Skira, Genève, 2003



Le temps de Giotto
J. Poeschke
Citadelles & Mazenod, Paris, 2003