UNIVERSITÉ FRANÇOIS - RABELAIS

DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE SHS

CNRS UMR 6576 CESR

THÈSE présentée par :

Anna LITTLE

soutenue le : **06 novembre 2010**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

DU LIEU À L'ESPACE

TRANSFORMATIONS DE L'ENVIRONNEMENT PICTURAL EN ITALIE CENTRALE

(XIIIe - XVe s.)

THÈSE dirigée par :

M. BROCK Maurice	Professeur, CESR, université François - Rabelais

RAPPORTEURS :

M. JOLLET Étienne	Professeur, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne
M. STUMPEL Jeroen	Professeur, Université d'Utrecht

JURY :

M. BIARD Joël	Professeur, CESR, université François - Rabelais
M. BROCK Maurice	Professeur, CESR, université François - Rabelais
M. DUBOURG GLATIGNY Pascal	Chargé de recherche CNRS, Centre Marc Bloch, Berlin
M. JOLLET Étienne	Professeur, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne
M. STUMPEL Jeroen	Professeur, Université d'Utrecht

Nous sommes profondément reconnaissants à Maurice Brock pour avoir accepté de diriger cette thèse et pour nous avoir fait bénéficier de son approche de l'histoire de l'art.

Nous remercions les membres du jury pour avoir accepté d'en faire partie, et, en particulier, Etienne Jollet et Jeroen Stumpel pour avoir accepté d'être rapporteurs.

Nous tenons également à exprimer notre gratitude envers le C.E.S.R. pour nous avoir offert un lieu de travail agréable et enrichissant pour mener à terme ce travail. Nous remercions aussi les organisateurs des divers colloques et journées d'étude qui nous ont offert l'occasion de présenter nos recherches en cours.

Un très grand merci enfin à tous ceux qui ont relu notre texte pour corriger le français.

RÉSUMÉ

Cette étude expose le rôle clé que joue la notion de « lieu » dans le développement de l' « espace pictural moderne ». Dans un premier temps, nous établissons que le lieu et le « non-lieu » constituent les deux composants fondamentaux de l'environnement pictural au XIII^{e} siècle et que ces deux composants sont étroitement corrélés aux notions de lieu et de « non-lieu » que véhiculent à l'époque la théologie, la philosophie naturelle, l'art de la mémoire et l'organisation politico-territoriale. Ensuite, nous étudions les causes et les processus qui, au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles, conduisent à l'évolution du lieu pictural duecentesque et à l'émergence d'une nouvelle conception de l'image. Cette conception se fonde sur deux niveaux : l'un composé de corps matériels ; l'autre consistant en une structure immatérielle, rectiligne et régulière – structure qui, tout en dérivant directement du lieu pictural, constitue un modèle spéculatif de l'espace réel.

SUMMARY

This study exposes the key role played by the notion of “place” in the development of “modern pictorial space”. We first establish that place and “anti-place” represent the two fundamental components of the thirteenth century pictorial environment and that these components are closely correlated to the notions of place and “anti-place” as they appear in contemporary theology, natural philosophy, mnemonic practices and politico-territorial organisation. We then study the causes and processes which lead the thirteenth century pictorial place to evolve and a new conception of the image to emerge. This new conception is characterised by two levels: one composed of material bodies, the other taking the form of an immaterial, rectilinear and regular structure – structure which, while being identifiable as a direct derivative of pictorial place, is equally identifiable as a speculative model of real space.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....7

1e PARTIE. LES FONDEMENTS : LES LIEUX ET LES « NON-LIEUX » DE L'ENVIRONNEMENT PICTURAL AU XIIIe SIÈCLE.....19

1. LES COMPOSANTS ET LA COMPOSITION DE L'IMAGE DUECENTESQUE.....21
I. L'image dans l'œuvre : principes compositionnels.....21
A. Les décors monumentaux.....22
B. La peinture sur bois.....26
1. Les croix peintes.....27
2. Les retables.....28
C. L'enluminure.....31
II. Les composants internes de l'image : formes et fonctions.....32
A. Les composants inanimés tridimensionnels : les lieux.....34
1. Les formes : l' « espèce » du lieu.....35
a. La mise en équivalence des éléments tridimensionnels.....35
b. L'échelle unique.....37
c. La masse compacte et solide.....40
d. La forme nettement délimitée.....44
2. Les fonctions : être quelque part / être quelqu'un.....47
a. La localisation « représentationnelle ».....48
b. La localisation individualisée.....49
c. Lieux de prestige : statut narratif et statut social.....51
d. Les échanges entre lieux.....53
e. Le déplacement entre lieux.....55
B. Le fond : le non-lieu.....58
C. Le sol : entre lieu et non-lieu.....66

2. LES APPUIS CONCEPTUELS DU LIEU PICTURAL.....72
I. Le lieu dans la pensée théologique.....73
II. Le lieu aristotélicien.....82
A. La question de la matérialité du lieu.....83
B. La question de la coïncidence des contours.....87
C. La question des intervalles entre les lieux.....91
III. Le locus mnémonique.....96
A. L' a*rs memorativa* : origines et actualités.....97
B. La méthode architecturale.....102
1. Les règles concernant les *loci*.....103
2. L'application des règles de la méthode architectural à la peinture.....110
C. Le *locus* mnémonique entre le lieu aristotélicien et le lieu territorial.....116
IV. Lieux et non-lieux territoriaux.....119
A. Ville et campagne / édifice et intervalle.....120
B. Lieu, statut et identité.....127
C. La vie hors lieu : mobile, périlleuse et pieuse.....131

2e PARTIE. LA TRANSITION : L'ÉVOLUTION DU LIEU PICTURAL AU COURS DES XIVe ET XVe SIÈCLES.....136

1. LA LOCALISATION DU NON-LIEU : PEINTURE ET POLITIQUE TERRITORIALE À SIENNE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIVe SIÈCLE.....138

I. Le contexte : enjeux, objectifs et instruments de la politique Communale.....139

A. Régime féodal / régime communal.....139

B. Le lieu communal.....144

1. La politique territoriale 144

2. Le terme « lieu » dans les sources.....151

C. La peinture au service de la politique.....154

II. La redéfinition de la rue comme un volume creux : l'instauration du système des lieux équivalents.....158

A. Les aménagements communaux de la rue.....159

B. La mise en équivalence des volumes pleins et vides dans la peinture.....165

C. Le creusement des lieux pleins dans la peinture.....170

III. L'élargissement de la stratégie des lieux équivalents : la fin du lieu uni-scalaire.....173

A. La localisation de la ville.....173

B. La localisation du *contado*.....179

C. Le système pictural des lieux équivalents : les « compositions comparatives ».....182

IV. La voirie comme filet : les prémices du substrat spatial.....192

A. La politique de la circulation.....193

B. La politique de la circulation en images.....202

2. AUX LIMITES DU LIEU : FORMES ET FONCTIONS DE LA STRUCTURE RECTILIGNE TRIDIMENSIONNELLE EN ITALIE CENTRALE AUX XIVe ET XVe SIÈCLES.....209

I. Le glissement du volume au plan : l'émergence et l'essor de la structure architecturale comme outil d'unification de l'environnement pictural.....210

A. Les conditions initiales : le contexte du creusement des lieux.....210

B. L'édifice « interactif » et le système des lieux équivalents « à la florentine » : la structure architecturale comme outil d'unification de l'environnement pictural.....214

C. Le problème de la campagne : les limites de la structure architecturale comme outil d'unification.....220

II. Le motif de l'escalier : le principe de la structure immatérielle comme substrat de l'image picturale.....230

A. L'escalier et le système des lieux équivalents..... 232

1. L'escalier comme enseigne..... 232

2. La divisibilité du lieu comme principe de l'identification de l'escalier comme lieu.....239

B. Le lieu décomposé ; la structure dématérialisée.....243

1. L'implication de l'escalier dans la décomposition du lieu architectural.....244

2. L'escalier comme laboratoire de la structure immatérielle..... 250

3. L'escalier et l'invisible.....253

C. L'escalier et l'image à deux niveaux.....257

1. La diffusion de la structure immatérielle.....257

2. L'escalier comme règle.....263

a. Saisir l'extension tridimensionnelle......263

b. Mesurer le mouvement.....271

3. L'ÉVOLUTION DU LIEU PICTURAL ET LA THÉORIE DE L'ART : CONFIRMATIONS ET ÉCLAIRCISSEMENTS.....288
I. La place et la signification du terme « lieu » dans les traités artistiques du XV^e^ siècle.....289
A. Le lieu : un « lieu commun » ?.....289
B. Le lieu révisé selon l'évolution du lieu pictural (?).....292
1. Ce que le lieu contient dans le *De Pictura* d'Alberti.....292
2. La désignation du plan en quadrillage comme lieu chez Pomponius Gauricus.....294
3. Le lieu comme emplacement relatif.....296
II. Du lieu pictural traditionnel à la structure du monde naturel.....300
A. Les *casamenti* de Ghiberti.....300
B. Les « principes de la nature ».....305

CONCLUSION.....313

BIBLIOGRAPHIE.....321

LISTE DES PLANCHES.....329

INTRODUCTION

Cette étude porte sur la peinture en Italie centrale du XIII^{e} au XV^{e} siècle. Plus précisément, elle traite des changements qui surviennent dans le traitement « spatial » des images au cours de cette période. Il semblerait donc aller de soi qu'elle aborde la perspective : celle-ci est, après tout, quasi universellement reconnue – depuis près de cinq siècles – comme le pivot du passage d'un traitement spatial médiéval à un traitement moderne. Actuellement, l'usage de la perspective apparaît à ce point comme la seule réponse possible à la question « comment définir l'espace pictural moderne ?», que celle-ci ne se pose plus guère que de manière rhétorique[1]. La présente étude ne traite cependant pas de la perspective, du moins pas de manière directe, et pourtant elle prétend bien éclairer le développement de l'espace pictural moderne.

Bien que notre approche implique de remettre en cause le rôle central de la perspective dans ce développement, elle ne s'inscrit pas complètement en faux par rapport aux recherches les plus récentes sur la perspective. Ces dernières tendent notamment à souligner la pluralité de la perspective en tant qu'entité historique[2]. La diversité des pratiques – qui s'observe non seulement dans la pleine étendue géographique et temporelle de l'usage de

---

[1] Nous faisons allusion ici à un passage de l'*Hypothèse d'Oxford : essai sur les origines de la perspective* de Dominique Raynaud (Paris, PUF, 1998, p. 49) : « Car, comment définir l' "espace moderne" – qui se veut, chez Panofsky, un concept plus large que celui de "perspective" – sinon en reconnaissant qu'il se fonde sur l'usage de la perspective ? On n'en sort pas, et les fils restent emmêlés. »

[2] Voir notamment les articles recueillis dans *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective,* dir. M. Cogannot-Le Blanc *et al*., Rome, École française de Rome, 2006. Pour une approche deconstructiviste plus générale, voir P. Maynard, « Perspective's Places », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 1, Hiver 1996, p. 23-40. Cette tendance actuelle confirme les réflexions déjà énoncées par Birgitte Boggild-Johannsen et Marianne Marcussen (« A Critical Survey of the Theoretical and Practical Origins of Renaissance Linear Perspective » dans *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, series altera in 8°, 1, Rome, Norwegian Institute in Rome, 1981, p.191-227), André Chastel (« Les Apories de la perspective au Quattrocento », dans *La prospettiva rinascimentale : codificazioni e trasgessioni. Acts of the World Congress on Perspective, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte di Milano, 15th October 1977*, dir. M. Dalai Emiliani, Florence, Centro Di, 1980, vol. 1, p. 45-62) et A. Francastel (*Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1984 ; 1ère éd. 1951).

la perspective, mais souvent aussi au sein d'une seule région, dans l'œuvre d'un seul peintre, ou même dans une seule image – rend en effet inapproprié de parler de *la* perspective[3]. De surcroît, le fait que les théoriciens de la perspective poursuivent des voies souvent bien distinctes de celles des praticiens oblige souvent à considérer pratique et théorie comme deux phénomènes distincts[4]. Plus succinctement, il semble que plus on éclaire « la perspective », plus elle se désagrège. En ce sens, donc, la thèse que nous développons ici s'inscrit dans un mouvement déjà amorcé. Cela étant, nous allons un peu plus loin que la simple dissociation entre les éventuels composants, aspects ou éléments internes de la perspective. En effet, les pistes de recherche que nous avons suivies en préparant ce travail nous ont amené à considérer comme indépendants de la perspective certains éléments habituellement envisagés comme étant indissociables d'elle. Plus exactement, ce qui est en question est l'usage d'une grille rectiligne tridimensionnelle en tant que fondement structurel de l'image et ce que nous allons nous efforcer de montrer dans le développement qui suit est comment cet usage se développe indépendamment de l'usage d'un point de fuite unique et d'un point de vue fixe. Nous postulons donc qu'il est inapproprié de considérer la perspective comme un système global résumant à lui seul toutes les caractéristiques de l'espace pictural moderne.

Un tel postulat n'est pas sans enjeux. Pour comprendre leur nature, il est utile de considérer la signification de l'expression « espace pictural ». Rendue quelque peu banale par

---

[3] Sur la diversité et l'éclectisme des pratiques, voir D. Raynaud, *op. cit.,* 1998, p.118-120. Sur l'usage de méthodes diverses dans la peinture toscane du XV^e^ siècle, voir P. Roccasecca, « Evidenze materiali per una storia della prospettiva nella pittura italiana su tavola del XV secolo : indagine su un campione du dipinti della National Gallery of Art di Washington », dans *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, dir. M. Cogannot-Le Blanc *et al*., Rome, École française de Rome, 2006, p. 323-351.

[4] Le rapport entre la théorie et la pratique est complexe et les deux aspects ne peuvent pas être complètement dissociés. En ce qui concerne le XV^e^ siècle, les auteurs des traités les plus célèbres (Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Lorenzo Ghiberti) sont tous également des praticiens. Néanmoins, même dans ces cas, les traités visent plutôt à exposer le rapport entre la *prospectiva artificialis* (système de présentation picturale) et la *prospectiva naturalis* (lois optiques) qu'à rendre compte des pratiques d'atelier courantes ou même à influer sur celles-ci. De leur côté, les images constituent rarement des démonstrations strictes des lois optiques et les méthodes exposées dans les traités sont loin d'être les plus fréquemment utilisées dans les ateliers à cette époque. Sur cette question, voir Dubourg Glatigny, P., « La Question de la perspective matérielle dans les traités du *Cinquecento* », dans *L'Artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, dir. M. Cogannot-Le Blanc *et al*., Rome, École française de Rome, 2006, p. 365-384, ainsi que son introduction à la deuxième section de ce même ouvrage, « Perspective dans les arts et les métiers : transmission et mise en œuvre », p. 115-121.

un usage extrêmement répandu, cette expression est en réalité notoirement équivoque. La littérature d'histoire de l'art fait couramment état d'au moins trois acceptions. D'abord, « espace pictural » s'emploie très fréquemment pour désigner l'ensemble des effets de « dimensionnalité » produit par le traitement de la surface peinte. En tant que tel, l' « espace pictural » peut être homogène ou non-homogène, continu ou discontinu, etc. L'expression s'emploie ainsi pour parler des images de toutes les époques et de toutes les civilisations[5]. A côté de cet usage générique, l'expression s'emploie, également très fréquemment, pour distinguer entre eux différents types d'effets d'extension perpendiculaire à la surface de l'image. Elle est alors réservée au type de traitement qui caractérise l'art occidental antique et moderne – à savoir un traitement qui produit l'impression d'une profondeur essentiellement unie, continue et cohérente –, qu'il s'agit d'opposer au traitement qui caractérise l'art médiéval et l'art contemporain – fondé plutôt sur les effets de discontinuité et d'incohérence[6]. Enfin, un troisième usage, encore plus restreint, réserve l'expression au seul traitement de l'art occidental moderne[7]. Dans ce cas, il s'agit de désigner non seulement un effet de profondeur essentiellement unie, continue et cohérente, mais également le fondement de cet effet, à savoir l'ensemble des dispositifs habituellement désignés par le terme « perspective ».

Prenons encore un peu de recul afin de nous demander pourquoi c'est le terme « espace » qu'on emploie pour désigner ces diverses configurations plastiques. Dans tous les cas, la pertinence de ce terme relève d'une certaine ressemblance entre ce qui est désigné de la sorte en peinture et ce qu'on désigne ainsi en dehors du domaine de la peinture. En ce qui concerne l'acception la plus générique, l'utilité du terme profite clairement du flou relatif qui entoure la notion d'espace réel : tout en renvoyant immédiatement à une idée d'extension tridimensionnelle – et en cela il complète commodément le terme « champ pictural » –, il peut très bien, le cas échéant, désigner une entité dimensionnellement hétéroclite, comprenant par

---

[5] C'est ainsi que William Dunning emploie l'expression dans *Changing Images of Pictorial Space: A History of Spatial Illusion in Painting*, Syracuse, Syracuse University Press, 1991.

[6] Des exemples de cet usage sont fournis par John White (*Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, Faber & Faber, 1957 ; trad. franç. : *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, trad. C. Fraixe, Paris, Biro, 1992), Erwin Panofsky (*Perspective as Symbolic Form*, trad. C. S. Wood, New York, Zone Books, 1991, 1er éd. 1924-1925 ; trad. franç. : *La Perspective comme forme symbolique*, trad. G. Ballangé, Paris, éd. de Minuit, 1975, et *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. L. Verron, Paris, Flammarion, 1976, 1er éd. 1960).

[7] On le trouve employé ainsi dans André Francastel (*Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1984, 1er éd. 1951).

exemple aussi bien des zones bidimensionnelles que des extensions tridimensionnelles. Lorsqu'il s'agit de distinguer le traitement des images antiques et modernes de celui des images médiévales et contemporaines, c'est évidemment la ressemblance entre le traitement des premières et notre perception visuelle du monde qui motive l'emploi du terme. Lorsque, enfin, il s'agit d'employer ce terme pour désigner uniquement le traitement des images modernes, à cette même motivation s'ajoute celle de la similarité entre la grille tridimensionnelle utilisée pour gérer l'emplacement et les dimensions des corps figurés et les propriétés que René Descartes attribue à l'espace réel lorsqu'il définit celui-ci pour la première fois au XVII[e] siècle[8].

Si la similarité entre l' « espace pictural moderne » et l'espace cartésien renforce la pertinence du terme « espace » pour désigner le premier, elle la rend également plus ambiguë. Au lieu de constituer un concept anachronique mais commode, l'« espace pictural » confine à la justification historique. Certes, deux siècles séparent l'émergence de l' « espace pictural moderne » et le moment où Descartes formule sa définition de l'espace réel, mais, vus de loin et surtout considérés dans l'arc chronologique qui s'étend de l'Antiquité à nos jours, deux siècles peuvent paraître peu de chose. Il semble en tout cas que c'est ainsi que ces deux siècles ont dû apparaître à Erwin Panofsky lorsque, dans l'un des textes fondateurs de l'histoire de l'art, il a émis le postulat qu'il existe un rapport direct entre le développement de la conception moderne de l'espace réel et l'émergence de l'espace pictural moderne[9]. Publiée dans sa version initiale en 1924, la *Perspective comme forme symbolique* devient rapidement une référence incontournable de l'histoire de l'art. Toutefois, aussi séduisante que puisse être la thèse qu'elle expose, les approximations chronologiques et la forte dose d'intuition de la part des peintres qui lui servent d'appuis ne tardent pas à essuyer de vives critiques[10]. En effet,

---

[8] C'est dans les *Principes de la philosophie* (1644) que René Descartes (1596–1650) expose la définition la plus complète de ce qu'il appelle l'« espace » ou l'« étendue » : il s'agit d'une extension tridimensionnelle concevable comme un système rectiligne de coordonnées, en pratique inséparable de la matière, mais théoriquement distincte, qui constitue la qualité primaire du monde naturel.

[9] E. Panofsky, *op. cit.*, 1991 (1924-1925).

[10] Pour un compte rendu des réactions jusqu'à 1977, voir K. Veltman, « Panofsky's Perspective : A Half Century Later », dans *La prospettiva rinascimentale : codificazioni e trasgessioni. Acts of the World Congress on Perspective, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte di Milano, 15th October 1977*, dir. M. Dalai Emiliani, Florence, Centro Di, 1980, vol 1, p. 565-584. Voir aussi A. Chastel, *op. cit.,* 1980 ; M. Kemp, « Science, Non-Science, and Nonsense : The Interpretation of Brunelleschi's Perspective », dans *Art History*, 1, 1978, p. 134-161.

même si l'on admet que Descartes n'est pas le seul promoteur de la conception moderne de l'espace réel et que certains signes avant-coureurs ont existé au XVI[e], voire au XV[e] siècle[11], l'idée que la forme qui apparaît dans la peinture au XV[e] siècle s'inspire directement de ces premier signes, généralement contestés et en tout état de cause fort épars, est difficilement soutenable[12].

Le fait que, depuis la publication de la *Perspective comme forme symbolique,* les recherches sur la perspective se sont majoritairement orientées vers l'optique semble témoigner de la gêne ressentie devant la fragilité de la thèse panofskienne, mais aussi d'une certaine fascination à l'égard de la similarité entre la configuration des images du Quattrocento et la conception moderne de l'espace réel[13]. Les théories d'optique courantes à la fin du Moyen Age présentent en effet le double intérêt de fournir un modèle historiquement justifié pour la grille picturale (à la différence du système de coordonnées cartésien) et de confirmer, en raison de leur propre apport à la conception cartésienne, que la grille picturale constitue une sorte de prototype formel de la conception moderne de l'espace. Le modèle est produit par le fait que la vision est comprise en termes de rayons linéaires qui, s'étendant entre l'œil et chaque point de l'objet ou des objets sur lesquels se pose le regard, forment ce qu'on appelait la « pyramide visuelle ». Une fois remarquée la correspondance entre le point de vue et le point de fuite[14], la

---

[11] Ce qui est parfaitement reconnu par les historiens des sciences actuels. Voir E. Grant, *Much Ado about Nothing: Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1981 (2).

[12] Panofsky s'est encore compliqué la tâche en voulant voir dans l'espace pictural moderne un concept qui précède l'usage de la perspective linéaire et qui transpire dans les images dès le XIV[e] siècle.

[13] Voir F. Cecchini, « Ambiti di diffusione del sapere ottico nel Duecento : trace per uno studio sulle conoscenze scientifiche degli artisti italiani del XIII secolo », dans *L'Artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, dir. M. Cogannot-Le Blanc *et al*., Rome, École française de Rome, 2006, p. 19-42 ; D. Raynaud, « Effets du réseau dans la science pré-institutionnelle : le cas de l'optique médiévale », dans *European Journal of Sociology,* 42, 3, 2001, p. 483-505 et *op. cit.,* 1998 ; J. V. Field, *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1997 ; S. Y. Jr. Edgerton, *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Londres, Ithaca, 1991 ; J. Kuhn, « Measured Appearances: Documentation and Design in Early Perspective Drawing », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, p. 114-132 ; K. Veltman, *Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art, Studies on Leonardo da Vinci I*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1986.

[14] Cette observation est traditionnellement attribuée à l'ingénieur Filippo Brunelleschi, qui, dans les années 1420, démontre à l'aide d'un miroir la correspondance entre le point de fuite et le point de vue. Ces démonstrations

grille tridimensionnelle – dès qu'elle est mise en perspective, de sorte que les lignes fuyantes convergent vers un point de fuite unique – apparaît en effet comme l'image-miroir de la pyramide visuelle. Par ailleurs, l'apport des théories optiques courantes à la fin du Moyen Age à la conception cartésienne de l'espace est attesté par Descartes lui-même qui, outre les références contenues dans les *Principes de la philosophie*, est également auteur d'un traité d'optique[15]. Ainsi, tout en respectant la rigueur historique, l'optique permet à l'« espace pictural moderne » de conserver une certaine signification historique.

Voilà, de façon résumée, ce qui a amené la grande majorité des spécialistes actifs au

---

sont connues grâce aux descriptions que fournit le biographe de Brunelleschi Antonio Manetti (*Vita di Filippo Brunelleschi*, éd. C. Perrone, Rome, Salerno, 1992) ; elles sont en outre décrites dans de nombreux ouvrages étudiant la perspective ainsi que la vie et œuvre de Brunelleschi : voir M. Kemp, *Seen / Unseen : Art, Science and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2006 ; Id., *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven / London, Yale Univ. Press, 1990 ; Edgerton, S.Y., Jr. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Harper & Row, 1975 ; P. Gartner, *Filippo Brunelleschi 1377-1446*, Köln, Könemann, 1988, G. C. Argan, *Brunelleschi*, trad. A. Degange, Paris, Macula, 1987 (1ère édition 1952).

[15] L'*Optique* de Descartes, tout comme ses autres œuvres des années 1630 (le *Monde*, la *Géométrie,* la *Météorologie* et le *Discours de la méthode*), a clairement nourri les *Principes de la philosophie.* Sur l'apport de l'optique médiévale à la conception cartésienne, voir G. Molland, *Mathematics and the Medieval Ancestry of Physics*, Aldershot, Hampshire, Variorum / Brookfield, Vermont, Ashgate, 1995. Observons au passage que les théories d'optique courantes à la fin du Moyen Age prennent largement appui sur l'*Optique* d'Euclide et que les principes géométriques que celui-ci expose dans les *Éléments* étayent la définition que Descartes donne de l'espace. Or, étant donné qu'en physique contemporaine, « espace cartésien » et « espace euclidien » sont quasi synonymes, on peut légitimement se demander pourquoi la postérité a associé au nom de Descartes l'émergence d'une conception qui a existé depuis l'Antiquité. Nous reviendrons plus loin sur cette question. Pour l'instant, retenons simplement qu'il s'agit en partie d'une question d'explicitation. Si les propos d'Euclide laissent effectivement présumer l'existence d'un espace tridimensionnel, continu et homogène, ils ne le font qu'implicitement. En outre, en ce qui concerne l'espace comme entité physique, bien que, par définition, la géométrie grecque se soit conçue en rapport avec le monde naturel (« géométrie » signifie « mesure du monde »), les propos d'Euclide sont purement mathématiques. Descartes, en revanche, ne définit pas seulement ce qu'il appelle l'espace ou l'étendue, mais il l'identifie explicitement comme une entité réelle, inhérente au monde physique. Ainsi, bien que les propriétés de l'espace cartésien soient les mêmes que celles de l'espace euclidien, et que les propos d'Euclide soient transmis plus ou moins intacts à l'époque moderne – notamment par le biais de l'optique –, Descartes joue un rôle majeur dans l'établissement de l'espace réel comme concept central de la philosophie naturelle. Sur la distinction entre les domaines de la mathématique et de philosophie naturelle, voir A. Koyre, *Du monde clos à l'univers infini*, trad. R. Tarr, Paris, Gallimard, 1982 (*From the Closed World to the Infinite Universe*, 1957) ; pour une comparaison succincte entre l'espace euclidien et

cours des cinq dernières décennies à conclure qu'il est impossible de définir raisonnablement l'espace pictural moderne comme un concept plus large que la perspective – conclusion qui fait apparaître comme singulièrement naïve une démarche consistant à postuler que la grille picturale constitue une forme indépendante de la perspective *et* une forme d'espace. Qu'est-ce qui nous amène par conséquent à défendre un point de vue aujourd'hui quasi-universellement considéré comme obsolète?

La réponse est la notion de lieu. Cette notion constitue un champ d'étude de plus en plus exploré ces dernières années[16]. Bien que, jusqu'ici, peu d'études en histoire de l'art moderne lui aient été consacrées, plusieurs spécialistes ont, au cours des dernières décennies, signalé la conception scolastico-aristotélicienne du lieu comme un paradigme plus approprié que l'espace pour la peinture du début de la période moderne. Le lieu constitue en effet le concept qui permettait d'appréhender l'emplacement des corps matériels avant que le concept d'espace ne s'impose au XVII^{e} siècle[17]. Observons au passage que cet intérêt pour le lieu

---

l'espace cartésien, voir L. Mlodinow, *Euclid's Window: The Story of Geometry from Parallel Lines to Hyperspace*, Londres, Allen Lane, 2002 ; pour un résumé récent de la physique de Descartes, voir E. Slowik, *Descartes' Physics*, texte en ligne : http://plato.stanford.edu/entries/descartes-physics, *Stanford Enclycopedia of Physics*, version révisée le 27.06.2009. Nous remercions les physiciens Renaud Parentani (Paris XI Orsay) et Steve Carlip (Université de Californie) pour nous avoir expliqué leur points de vue sur cette question.

[16] Autant dans l'histoire de l'art (notamment celle de l'art contemporain, voir le dossier « La Relation au lieu », CEREAP, *Recherches en esthétique*, n° 13, oct 2007.) que dans l'histoire des sciences (voir E. Grant, « The Medieval Doctrine of Place: Some Fundamental Problems and Solutions »*,* dans *Studi sul XIV secolo in memoria di Anneliese Maier,* dir. A. Maierù, A. Paravicini Bagliani, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981 (1), p. 57-79), ou dans l'histoire de la philosophie (voir E. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkely, Univ. of California Press, 1997). L'importance de la notion de lieu a également été soulignée dans deux autres domaines qui confinent avec l'histoire de l'art : d'une part, l'art de la mémoire (F. A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966 ; J.-P. Antoine, "Ars memoriae" *: image, espace, figure en Italie (1250-1450)*, thèse de doctorat, Université de Lille, 1989 ; M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge / N.Y. Melbourne, Cambridge Univ. Press, 1990 ; Idem, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998) ; d'autre part, l'organisation socio-urbaine à la fin du Moyen Age (M. Camille, « Signs of the City: Place, Power and Public Fantasy in Medieval Paris », dans *Medieval Practices of Space,* dir. B. A. Hanawalt, M. Kobialka, Minneapolis / London, Minneapolis Univ. Press, 2000, p. 1-36 et, dans le même ouvrage, D. Lord Smail, « The Linguistic cartography of Property and Power in Late Medieval Marseilles », p. 37-63).

[17] Daniel Arasse, Maurice Brock, André Chastel et Hubert Damisch signalent tous au passage le lieu comme piste de recherche prometteuse. Daniel Arasse considère le rapport entre lieu et espace dans « L'espace de la

témoigne du fait que, malgré la critique générale de la thèse de Panofsky, l'histoire de l'art n'est jamais complètement parvenue à renoncer à l'idée que la configuration des images du début de la période moderne est liée à une appréhension abstraite et universelle de l'organisation du monde. Cela étant, a priori, substituer le lieu à l'espace n'éclaire nullement l'émergence de la grille tridimensionnelle comme fondement de l'image picturale et, bien que l'idée d'un passage du lieu à l'espace renforce*, in abstracto,* le parallélisme entre les développements de la peinture et ceux de la philosophie naturelle – Descartes formule effectivement sa définition de l'espace à partir de celle du lieu[18] –, lorsqu'on tient compte du décalage chronologique, identifier le lieu comme paradigme de la peinture du XV^{e} siècle semble condamner définitivement l'idée que la grille picturale représente une quelconque forme d'espace.

Le lieu s'est néanmoins révélé être une piste de recherche fructueuse à l'égard de la pertinence de la notion spécifique d'*espace* pictural, et cela pour deux raisons : la première est justement que la notion de lieu ne se cantonne pas au domaine de la philosophie naturelle, mais s'infiltre dans plusieurs domaines conjoints à la peinture ; la seconde est que le lieu est une notion évolutive – particulièrement au début de la période moderne. En ce qui concerne le premier point, si la diversité des domaines d'étude d'où sont issus les travaux des dernières années sur cette notion met pleinement en évidence non seulement la portée de cette notion, mais aussi la variété de ses manifestations, plusieurs de ces travaux signalent la manière dont cette notion se communique entre domaines[19]. A notre connaissance, en dehors de nos propres recherches, seules quelques études sur l'art de la mémoire ont signalé la nature

---

perspective et le lieu du paysage », dans *Leon Battista Alberti. Actes du congrès international de Paris, avril 1995*, dir. F. Furlan, Paris, J. Vrin, 1995, p. 589-597. Isabelle Bouvrande est, à notre connaissance, la seule qui ait approfondi la question spécifique du lieu aristotélicien comme référence picturale (*La critique du « lieu » aristotélicien à la Renaissance : diaphane, atopie et colorito, ou les enjeux du visible dans la peinture vénitienne du Cinquecento,* thèse de doctorat, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance / Université François Rabelais de Tours, 2002). Georges Didi-Huberman fonde sur le lieu une partie de son analyse de l'œuvre de Fra Angelico (*Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990).

[18] Voir Descartes, *Principia Philosophiae, II, 10-15* dans *Œuvres de Descartes,* éd. C. Adam and P. Tannery, vol. 8, I, Paris, J. Vrin, 1964, p. 45 et suiv. Nous verrons plus loin que la mise en relation de la géométrie avec la notion de lieu est un facteur clé dans l'implantation de la notion d'espace dans la philosophie naturelle.

[19] Signalons en particulier la thèse de J.-P. Antoine (*op. cit.,* 1989) qui non seulement souligne les liens entre l'art de la mémoire et la peinture, mais également entre le *locus* mnémonique et la conception aristotélicienne du lieu.

évolutive de la notion de lieu[20]. En ce qui concerne notre propre intérêt dans la question du lieu, nos recherches s'y sont orientées à partir d'une première étude qui portait sur le rapport entre la conception picturale et l'organisation socio-territoriale à Sienne au début du XIV^{e} siècle[21]. Cette étude préliminaire nous a en effet permis d'apprécier à la fois la nature très pointue de la notion du lieu à l'époque, son caractère évolutif et les rapports entre l'image picturale du lieu et la notion de lieu engendrée par la perception du territoire. Ces observations laissent à leur tour entrevoir le rôle que la notion de lieu joue dans le basculement de la conception picturale médiévale à la conception picturale moderne. La présente étude résulte des efforts pour approfondir cette piste.

Notre étude s'organise en deux grande parties. La première expose la notion du lieu comme fondement de la conception picturale au XIII^{e} siècle. La seconde porte sur l'évolution de l'image picturale du lieu au cours du XIV^{e} et du XV^{e} siècle.

Dans une première sous-partie de la première partie, nous verrons qu'au XIII^{e} siècle, le lieu pictural, bien que représenté par des éléments figuratif variés – édifices, collines, trônes, etc. –, constitue quasi systématiquement un volume compact, solide, aux dimensions standardisées. Il se conçoit en opposition avec ce que nous appellerons le « non-lieu » : celui-ci occupe les zones de l'image entre et autour des lieux et constitue une sorte d'intervalle, dépourvue de volume et de limite propre. Ce qui est localisé, ce n'est pas l'histoire dans son ensemble, ce sont les personnages individuellement. Ceux-ci peuvent également être « a-localisés » ou n'être localisés que partiellement, grâce à une association plus ou moins poussée avec le non-lieu.

Dans la seconde sous-partie de la première partie, nous montrerons que la forme et la fonction du lieu pictural, ainsi que sa conception en opposition avec le non-lieu et avec la forme et la fonction de celui-ci, trouvent des parallèles frappants dans la théologie, dans la philosophie naturelle, dans l'art de la mémoire et dans l'organisation politico-territoriale. Nourris par ces divers domaines d'une riche gamme de valeurs et de connotations relatives à la vie spirituelle, à la vie matérielle ou au statut social, le lieu et le non-lieu picturaux fonctionnent ensemble pour exprimer le degré de divinité, d'humanité, de richesse, de

---

[20] Voir notamment les travaux de M. Carruthers, *op. cit.,* 1990 et 1998.

[21] A. Little, *"Changing Places" : peinture, politique et espace à Sienne (fin XIII^{e}- milieu XIV^{e} siècle),* D.E.A. Civilisation de la Renaissance, mémoire de D.E.A., Centre d'Études Supérieures de la Renaissance / Université François Rabelais de Tours, 2003.

pauvreté, de puissance, de vulnérabilité, etc. des personnages. Par conséquent, plus qu'il n'indique une situation géographique ou physique, le lieu constitue une sorte de manifestation de l'état ou de la nature des personnages.

Si le lieu est une notion commune à la peinture et aux quatre domaines que nous venons d'énumérer, chacun de ces domaines y ajoute certaines spécificités. Nous verrons en effet dans notre seconde partie que les interactions entre ces divers domaines éclairent à la fois les causes et les conséquences de l'évolution que le lieu pictural subit au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles.

Dans la première sous-partie de cette seconde partie, nous identifierons une des principales causes de cette évolution à la redéfinition radicale du lieu territorial que la Commune de Sienne entreprend au début du XIV^{e} siècle afin d'affirmer son autorité vis-à-vis d'une féodalité persistante. Cette redéfinition conduit le lieu pictural à se muer en un volume creux, architecturalement délimité. Simultanément, lorsque l'image comprend plusieurs lieux, les ensembles qu'ils forment deviennent eux aussi des lieux. L'image picturale du lieu se scinde donc en deux types : le lieu individuel (le volume creux unique) et le lieu composé (formé de plusieurs, voire de nombreux volumes creux).

Dans une deuxième sous-partie, nous examinerons comment ce développement s'inscrit dans un phénomène plus large, affectant l'ensemble de la peinture d'Italie centrale aux XIV^{e} et XV^{e} siècles, qui voit le plan se substituer au volume comme composant principal de l'environnement pictural. Cette substitution amène le principe compositionnel de l'environnement pictural à basculer de l'*assemblage* de volumes à la *structuration* par des éléments plans. La structure « planaire » qui en résulte prend deux formes : la première est architecturale ; la seconde, immatérielle et parfaitement régulière, dérive de la première par un processus comparable à l'analyse déductive qui explore les rapports entre volumes, plans et lignes, ainsi que les rapports entre corps matériels et figures immatérielles. Avec l'émergence de la structure immatérielle, le lieu individuel commence à se définir comme une unité générique et comme une partie déterminée de la continuité tridimensionnelle régulièrement structurée qu'est devenu le lieu composé. En tant que tels, les deux types de lieu – partie et ensemble – servent à mesurer à la fois l'extension tridimensionnelle et le mouvement.

Enfin, dans une troisième et dernière sous-partie, nous considérerons la façon dont cette nouvelle conception du lieu pictural, ainsi que l'évolution qui la produit, sont attestées par la théorie de la peinture qui se développe au Quattrocento. Nous verrons non seulement

que la théorie fait état de la nouvelle répartition de l'image en deux niveaux – un niveau composé de corps matériels, l'autre consistant en une structure immatérielle, rectiligne et régulière –, mais également qu'elle corrobore la suggestion véhiculée par les images selon laquelle la nouvelle conception picturale influe sur la conception du monde naturel – autrement dit, la suggestion selon laquelle l'évolution du lieu pictural débouche sur le concept d'espace. Il est notable que, bien que les traités témoignent clairement de la dualité du lieu – partie et ensemble –, la plupart des auteurs réservent le terme « lieu » pour la partie, laissant l'ensemble sans désignation.

L'évolution que nous nous proposons de retracer éclaire d'un jour nouveau le rapport entre la conception picturale qui se généralise au XV^{e} siècle et la conception moderne de l'espace réel telle qu'elle est formalisée au XVII^{e} siècle : la grille tridimensionnelle qui fonde l'image apparaît comme une sorte de modèle spéculatif de ce qui sera ultérieurement désigné comme « espace ». L'évolution du lieu pictural met également en cause le rôle habituellement assigné à la perspective : plutôt que d'amorcer la conception picturale moderne, la perspective apparaît comme l'une des dernières étapes de cette évolution et notamment comme une manière de vérifier l'hypothèse picturale selon laquelle le monde naturel est doté d'un substrat qui se caractérise par une structure géométrique. Bien entendu, pour que les fondements de ces conjectures soient apparents, il faut entrer plus en détail dans les modalités de l'évolution.

Avant d'en venir à la première partie de notre développement, il convient de dire un mot sur la troisième notion clé qui figure dans notre titre, à savoir l'« environnement pictural ». Étant donné que nous n'emploierons l'expression « espace pictural » que pour désigner le traitement des images moderne (afin d'éviter tout risque de confusion, nous parlerons d'ailleurs systématiquement d' « espace pictural *moderne* »), il convient ici de ne pas employer « espace pictural » selon son acception générique – à savoir, l'ensemble des effet de « dimensionnalité » produits par la surface peinte. Toutefois, étant donné que les images réalisées avant l'émergence de l'espace pictural moderne ne sont pas uniformément bidimensionnelles, on ne saurait se contenter de l'expression « champ pictural » pour en parler convenablement. Nous parlerons donc d'« environnement pictural » parce qu'une telle expression nous semble être la plus appropriée. Précisons que, si cette expression complète celle de « champ pictural », elle ne constitue pas une stricte alternative à « espace pictural » dans son acception générique. Nous prendrons « environnement pictural » dans son sens premier, c'est-à-dire « ce qui environne » et, en l'occurrence, ce qui environne les corps animés

– pour l'essentiel, les personnages. Ainsi, à la différence de l'« espace pictural », l'environnement pictural n'inclut pas les effets de dimensionnalité produits par les personnages. En outre, il désigne non seulement les *effets* de dimensionnalité produits par l'ensemble des éléments inanimés que comprend l'image, mais également l'ensemble de ces éléments en eux-mêmes. Précisons encore qu'un tel écart avec la notion d'espace pictural n'est pas imposé par la seule difficulté de trouver un synonyme exact d'« espace pictural ». La distinction entre corps animés et composants inanimés apparaît en effet comme une caractéristique de l'image telle qu'elle est conçue avant l'émergence de l'espace pictural moderne. Ainsi, nous envisageons l'« environnement pictural » non seulement comme une entité abstraite, mais également comme une entité propre à la conception de l'époque. Précisons encore que, si le développement qui suit décrit un processus de mutation qui concerne à la fois l'environnement pictural et le lieu pictural, aucun des deux ne se mue directement en espace pictural. Leur transformation implique plutôt l'émergence d'une troisième forme dont l'un et l'autre deviennent des parties. Nous espérons que l'étude des facteurs et des processus qui contribuent à déterminer et à modifier les formes et les rôles de ces trois entités – environnement, lieu et espace picturaux –, ainsi que les rapports qui existent entre eux, permettra d'éclairer de manière fondamentale les changements – formels et conceptuels – qui marquent la peinture d'Italie centrale du XIII^{e} au XV^{e} siècle.

PREMIÈRE PARTIE

LES FONDEMENTS :

LES LIEUX ET LES « NON-LIEUX »

DE L'ENVIRONNEMENT PICTURAL AU XIII^{e} SIÈCLE

La première moitié de cette étude a pour objectif de démontrer l'importance fondamentale de la notion de lieu dans la conception picturale du XIII^{e} siècle et, plus particulièrement, la manière dont cette conception se fonde sur l'opposition entre le lieu et le « non-lieu » – ce dernier étant compris comme l'opposé du lieu.

Nous poursuivrons cet objectif à travers deux parties principales. La première partie consiste en une analyse des caractéristiques formelles et fonctionnelles de l'environnement pictural. Elle nous permet d'identifier les deux principaux composants de cet environnement, à savoir le lieu et le « non-lieu », et d'apprécier le rapport oppositionnel qui existe entre eux. Nous verrons que le lieu pictural constitue un élément tridimensionnel, d'une matérialité affirmée et d'une extension limitée ; le « non-lieu » se présente au contraire sous la forme d'un élément immatériel, sans dimensions et d'extension illimitée. Le rôle du lieu est par définition de localiser, mais, contrairement au sens actuel du mot, la localisation se révèle être une action personnalisée, individualisée, plutôt qu'une notion générique : ce sont les personnages qui sont localisés, et non la scène dans son ensemble. Nous verrons également que le fait d'être localisé ou pas relève plus d'une condition – une situation sociale, matérielle et/ou spirituelle – que d'une situation physique. A cet égard, le lieu exprime le pouvoir et la richesse matérielle, mais également l'état de limitation inhérent à la nature humaine ; le « non-lieu », inversement, exprime l'état de détresse matérielle, mais également la richesse spirituelle.

La deuxième partie consiste à comparer les conclusions tirées de l'analyse formelle de l'environnement pictural avec la notion de lieu tel qu'elle existe dans quatre domaines conjoints à la peinture, à savoir la théologie, la philosophie naturelle, l'art de la mémoire et l'organisation socio-territoriale. Bien que chacun de ces quatre domaines comporte des spécificités propres quant à la forme et la fonction du lieu, ils font néanmoins état d'une notion commune. Et les spécificités et le fonds commun que véhiculent ces domaines corroborent et éclairent la forme et la fonction du lieu et du « non-lieu » picturaux telles que nous les aurons identifiés dans la première partie. On y retrouve notamment l'opposition entre lieu et « non-lieu » ; la conception du lieu comme un volume matériel discret et du « non-lieu » comme une absence de volume ; la conception individualiste de l'action de localisation ; le rapport entre localisation et limitation et, inversement, non-localisation et illimitation et, lié à cela, l'idée de localisation et de non-localisation comme expressions d'une condition – sociale, matérielle et/ou spirituelle.

1. LES COMPOSANTS ET LA COMPOSITION DE L'IMAGE DUECENTESQUE

Comme nous venons de l'annoncer, cette première partie a pour objectif de démontrer la pertinence d'identifier l'opposition entre lieu et « non-lieu » comme le principe central de la conception de l'environnement pictural. Il s'agira donc d'exposer une conception type, suffisamment caractéristique de l'ensemble de la production artistique du XIII^{e} siècle pour qu'on puisse parler d'une « conception duecentesque ». En même temps, il s'agira d'exposer une conception en évolution, qui se met au point au cours du siècle et qui fait preuve d'un support de prédilection : le retable.

Précisons immédiatement que, tous supports confondus, l'œuvre type du XIII^{e} siècle est une œuvre composée qui regroupe plusieurs champs picturaux distincts. Pour cette raison, nous différencions le terme « œuvre » de celui d' « image » : nous désignerons par « œuvre » les ensembles et réserverons « image » aux scènes individuelles qui composent ces ensembles. Or, la structure globale de l'œuvre influe directement sur la conception interne de l'image et donc de l'environnement pictural. Pour cette raison, avant de nous concentrer sur l'image, nous consacrerons une brève partie préliminaire à considérer la place de l'image dans l'œuvre. Cette partie nous permettra d'expliquer le rôle du retable dans le mise au point de l'image du lieu qui détermine la conception duecentesque de l'environnement pictural – conception qui, comme nous le verrons dans la deuxième moitié de cette étude, fonde le développement de l'espace pictural moderne. Dans la deuxième sous-partie, nous nous concentrerons sur l'environnement pictural proprement dit afin d'analyser en détail les formes et les fonctions des composants de l'environnement pictural.

I. L'IMAGE DANS L'ŒUVRE : PRINCIPES COMPOSITIONNELS

Les trois sections de cette brève première partie correspondent aux trois principaux types de supports en usage au XIII^{e} siècle : le décor monumental (en peinture ou en mosaïque) ; la peinture sur bois ; l'enluminure[22]. A travers une sélection d'exemples, nous

[22] La majorité des images qui appuient cette partie ne sont pas fréquemment reproduites. Pour nous avoir offert la

tâcherons d'exposer les principes conceptuels qui sous-tendent chacun de ces trois supports, ainsi que les rapports entre eux. Nous nous efforcerons notamment d'exposer les similarités structurelles et hiérarchiques entre les décors monumentaux et les retables et, plus particulièrement, l'idée que le retable constitue une forme concentrée du décor monumental type. Cette idée va se révéler déterminante pour la conception de l'environnement pictural au sein de l'image individuelle. En effet, non seulement le retable reproduit en petit les principes de structuration et de hiérarchisation régissant l'œuvre à l'échelle monumentale, mais cette action de miniaturisation est répétée à l'intérieur du retable, de sorte que les mêmes principes se retrouvent également au sein de l'image individuelle. L'action de condensation qu'opère le retable vis-à-vis des décors monumentaux se révèle d'autant plus importante que l'organisation interne des images individuelles contenues dans les retables finit par servir de modèle et pour les enluminures et pour les grands cycles de fresques narratives qui apparaissent vers la fin du siècle. Ainsi, cette première section, tout en fournissant des indications sur la manière dont la conception duecentesque se rattache aux conceptions picturales précédentes, permettra de justifier l'importance de la peinture sur bois dans le corpus sur lequel se fonde l'analyse qui suit, sans pour autant démentir l'idée d'une conception duecentesque commune à tous les types de supports.

A. LES DÉCORS MONUMENTAUX

Les décors monumentaux du XIII[e] siècle comprennent, d'une part, les décors en mosaïque et, d'autre part, les décors en peinture. Ces deux techniques comportent chacune des spécificités, mais elles partagent, outre le fait qu'elles ont comme supports les parois intérieures des églises[23], une conception à la fois unie et composite : les diverses images

---

possibilité de reproduire ici, nous sommes reconnaissants aux éditeurs des ouvrages suivants : C. Bertelli (dir.), *La Pittura in Italia : L'Altomedioevo*, Milan, Electa, 1994 ; E., Castelnuovo (dir.), *La Pittura in Italia : Il Duecento e il Trecento*, tomes I et II, Milan, Electa, 1986 ; V. M. Schmidt (dir.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento,* New Haven / London, Yale Univ. Press, 2002 ; D. Bonford *et al*. (dir.), *Italian Painting Before 1400,* London, National Gallery, 1989 ;C. L. Marques, *La Peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris, Picard, 1987 ; M. C. Leonellli (dir.), *L'Art gothique siennois : enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, Italie, Stiav, 1983 ; M. Burresi, A. Caleca (dir.), *Cimabue a Pisa : la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Pise, Pacini, 2005 ; A. Tartufferi, M. Scalini (dir.), *L'Arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, Florence, Giunta, 2004.

[23] Les églises sont au XIII[e] siècle les seuls bâtiments à bénéficier de ces décors qui, dès le XIV[e] siècle, se répandent dans les bâtiments laïques, à la fois publics et privés.

individuelles qui ornent les murs, la coupole et l'abside de l'église (ou, le cas échéant, la seule abside ou coupole) fonctionnent comme un ensemble et constituent une œuvre unique. Comme nous le verrons, les décors en mosaïque et en peinture partagent également un développement similaire au cours du XIII[e] siècle siècle. Ce développement concerne principalement l'organisation des images individuelles qui les composent.

Le modèle organisationnel de base est hérité à la fois de l'art byzantin et de l'art roman ; l'influence des deux se répandant en Italie dès le XII[e] siècle, l'art byzantin surtout au sud et à l'est de la péninsule, l'art roman au nord[24]. Dans les deux cas, l'œuvre est conçue à partir d'une organisation hiérarchique qui se met en place autour de l'image du Christ : le *Christ Pantocrator* ou *en Majesté* (voir pl. 1, fig. 1 et 2)[25]. La hiérarchisation se fonde sur les dimensions et sur l'emplacement des images individuelles qui se rattachent à cette image centrale : le Christ, occupant soit l'abside, soit la coupole (et occasionnellement les deux[26]), figure en plus grand, au centre et, fréquemment, dans la zone la plus haute ; les autres images adoptent la taille et la position qui conviennent à leur statut – les moins importantes étant les plus petites, les plus éloignées, les plus basses. Le statut des images procède évidemment en partie de l'identité des personnages ou de la source des scènes : les anges priment sur les saints ; les saints priment sur les prophètes ; le Nouveau Testament sur l'Ancien, etc. Mais le statut procède également du type auquel appartiennent les images, notamment du fait qu'elles sont narratives ou non. L'image du Christ Pantocrator – présenté seul, de manière frontale, regardant droit devant lui et se détachant sur un simple fond d'or – est une image éminemment non narrative en ce sens que le Christ est aussi dépourvu que possible d'inscription temporelle ou spatiale. Les images des saints ou des anges qui se trouvent à proximité du Christ – et particulièrement celles qui prennent place en haut de la coupole – sont également des images qui, de préférence, tendent également vers le non narratif : les personnages sont notamment présentés seuls et sur fond d'or ; en même temps, des positions moins frontales, des regards obliques et/ou la présence de discrets éléments de localisation,

---

[24] Voir A. Chastel, *L'Art Italien*, Paris, Flammarion, 1995 ; Id., *L'Italie et Byzance*, Paris, Fallois, 1999 ; T. Velmans, *Le Rayonnement de Byzance*, Paris, Thalia, 2006.

[25] Afin de faciliter la lecture de ce texte en tandem avec le dossier des images qui l'accompagne, nous avons fait de sorte que l'ordonnance des figures suivent autant que possible l'ordre du texte. Pour cette raison, certaine images sont reproduite à deux, voire à plusieurs reprises.

[26] C'est le cas notamment dans la chapelle Palatine du palais des Normands à Palerme, dont les mosaïques sont réalisées au XII[e] siècle (pl. 1, fig. 3).

comme des piédestaux, permettent dans certains cas d'introduire différents degrés d'inscription temporelle et spatiale. Les scènes purement narratives – figurant plusieurs personnages impliqués dans une action et comprenant des éléments ostensibles de localisation – se trouvent systématiquement éloignées de la figure centrale du Christ, situées dans les endroits peu élevés et présentées en petits compartiments. Il est vrai que l'*Annonciation* fait exception à la règle : elle est souvent présentée à proximité du Christ, aussi – voire plus – élevée que lui et en grand. C'est notamment le cas dans les grands décors byzantins du sud de l'Italie (voir pl. 1, fig. 2 et 3 : dans les deux cas, l'*Annonciation* figure dans les écoinçons de la voûte de l'abside, donc au-dessus de la tête du Christ) – décors qui, à cette exception près, offrent le modèle le plus rigoureux de ce type d'organisation. Notons toutefois que les artistes s'efforcent de minimiser autant que faire se peut la nature narrative de cette « scène » : ils séparent les personnages l'un de l'autre et excluent toute indication de localisation, de sorte que, finalement, cette « exception » tend plutôt à confirmer la règle qu'à l'invalider.

Cette organisation hiérarchique héritée de l'art byzantin et de l'art roman forme donc la base conceptuelle des décors réalisés au XIII^{e} siècle en Italie centrale. Elle s'y trouve toutefois rapidement adaptée en fonction de l'importance croissante accordée aux images narratives. A cet égard, la comparaison des décors de Palerme (pl. 1, fig. 2 et 3) avec le décor de la coupole du baptistère de San Giovanni à Florence (pl. 1, fig. 4) – généralement reconnu comme la plus importante œuvre en mosaïque réalisée en Italie centrale au Duecento – est éloquente. Le principe hiérarchique de base est toujours présent dans le baptistère : la grande figure du Christ en Majesté forme le centre de la composition[27], d'autres images non narratives occupent le sommet de la coupole, et la plupart des images narratives figurent dans des compartiments nettement plus petits que les autres. Toutefois, l'importance nouvelle accordée à ces scènes narratives est flagrante : non seulement elles occupent une plus grande part de la coupole que les images non narratives, se situent à la même hauteur que le Christ, et même, dans le cas du *Jugement dernier*, entrent en contact direct avec sa mandorle, mais, en plus, elles semblent « contaminer » les images non narratives. Celles-ci font en effet preuve d'une tendance à se conformer au modèle narratif, exactement à l'inverse de ce que nous venons d'observer dans

[27] La position latérale du Christ dans la coupole est une innovation qui semble être une réponse synthétique à la position symboliquement plus valorisante du sommet de la coupole et celle visuellement plus efficace de l'abside.

les décors byzantins. A part le Christ, en fait, aucune image de la coupole du baptistère n'est clairement non narrative. Aussi frontaux qu'ils soient, les sages aux côtés du Christ, par exemple, serrés comme ils le sont les uns contre les autres, forment une scène qui prend l'allure d'une assemblée bien plus que d'une présence intemporelle. Il en va de même pour les anges situés au sommet de la coupole : bien que chacun soit parfaitement distinct, c'est l'effet processionnel plutôt que le personnage en soi qui prime.

Cette valorisation nouvelle de l'image narrative n'est pas seulement attestée dans la mosaïque, elle l'est davantage encore par la peinture murale. Autant qu'on puisse en juger d'après l'état fragmentaire de la plupart des décors peints avant les dernières décennies du siècle, le schéma traditionnel du *Christ en Majesté* entouré de saints et de scènes narratives est en usage tout au long du siècle. Toutefois, vers la fin du siècle, ce modèle bascule vers une nouvelle organisation qui libère entièrement la peinture narrative de sa subordination à l'image non narrative. Cette nouvelle organisation trouve son aboutissement dans les grands cycles narratifs, dont l'exemple le plus célèbre est l'église supérieure de San Francesco à Assise (pl. 2, fig.). Des signes précurseurs apparaissent néanmoins dès le milieu du siècle. Ainsi, le décor de la coupole de Parme (pl. 2, fig. 2) – réalisé vers 1260 et exceptionnellement conservé dans son intégralité –, tout en faisant preuve d'une hiérarchisation entre images non narratives et images narratives (ces dernières occupent le registre inférieur de la coupole, en dessous des images non narratives et plus grandes des saints), annonce les grand cycles narratifs en ce sens que l'image centrale du Christ est absente. Dans d'autres cas, la régression du rapport hiérarchique entre l'image non narrative et l'image narrative s'exprime discrètement dans le fait que le *Christ en Majesté* est assimilé à des thèmes iconographiques narratifs, comme l'*Ascension* ou la *Pentecôte*. C'est le cas, entre autres, du décor peint par Manfredino d'Alberto (dit Manfredino da Pistoia) dans l'église de Santa Maria da Ripalta à Pistoia vers 1274 (pl. 2, fig. 3). Le modèle d'origine, tout en apparaissant intact, est donc discrètement inversé : l'image centrale devient une image narrative. Comme nous l'avons signalé, cette tendance à accorder une place privilégiée à la scène narrative trouve évidemment sa pleine expression dans les grands cycles narratifs qui se multiplient vers la fin du siècle : dans ces décors, non seulement les scènes narratives assument une ampleur et une importance capitales, mais elles ne s'inscrivent plus dans une organisation hiérarchique qui les subordonne à l'image non narrative.

B. LA PEINTURE SUR BOIS

La peinture sur panneau se présente comme une forme condensée des décors monumentaux – presque une forme de mise en abyme de l'intérieur de l'église en tant qu'œuvre. Il ne s'agit toutefois pas d'une miniaturisation passive. La peinture sur panneau joue en effet un rôle à la fois de conservation et d'innovation dans la mise au point de la conception picturale du Duecento. Ainsi, tout en faisant preuve d'un durcissement de la logique de hiérarchisation – qui se traduit par une distinction de plus en plus affirmée entre scènes narratives et scènes non narratives –, elle témoigne d'une valorisation progressive de la scène narrative qui contribue vraisemblablement au développement des grands cycles narratifs de la peinture murale vers la fin du siècle. C'est ce rôle complexe assumé par la peinture sur panneau – rôle de condensation, de réaction, d'innovation et de transmission – qui fait d'elle l'expression la plus pure de la conception picturale duecentesque. Comme nous le verrons, la conception interne des images narratives se fonde directement sur la distinction héritée ou absorbée de la conception globale de l'œuvre. La peinture sur panneau fait donc preuve d'une action de mise en abyme en deux étapes : la première transpose l'organisation de l'œuvre monumentale à l'échelle du retable ; la deuxième fait entrer la logique hiérarchique de l'œuvre globale à l'intérieur de la scène narrative. Ainsi, lorsque la peinture murale libère l'image narrative de sa subordination à l'image non narrative, la logique de hiérarchisation originellement en jeu dans l'œuvre monumentale, plutôt que d'être réellement effacée, est préservée dans la conception interne de l'image individuelle.

La grande majorité des peintures sur panneaux duecentesques partagent avec les décors monumentaux le fait d'être des œuvres compartimentées. Dans le cas de la peinture sur bois, ce terme recouvre à la fois les panneaux uniques qui sont graphiquement subdivisés en compartiments et les polyptyques qui consistent en assemblages de panneaux indépendants[28].

Deux types d'œuvres compartimentées dominent le XIII^{e} siècle : d'une part, les croix peintes, dont le format, comme le nom le suggère, se base sur la croix chrétienne ; d'autre

[28] Le polyptyque apparaît vers la fin du siècle et prend rapidement le dessus sur le panneau unique. Ce basculement semble résulter des possibilités d'agrandissement qu'offre le polyptyque. La volonté de réaliser des œuvres aux dimensions de plus en plus grandes caractérise en effet l'évolution de la peinture sur panneau depuis le début du siècle. A part les dimensions, le résultat final du panneau unique compartimenté et du polyptyque est visuellement similaire. Voir A. Chastel, *La* Pala *ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, Liana Levi, 1993.

part, les retables, de format essentiellement rectangulaire, mais pouvant comprendre des couronnements triangulaires ou polylobés et/ou des volets mobiles (voir pl. 3, fig. 1 et 2) .

Avant d'aborder plus en détail la composition de ces deux types d'œuvres, signalons qu'outre les œuvres compartimentées, il existe également des peintures sur bois consistant en une seule scène historiée sur champ unique (voir pl. 3, fig. 3). De nombreux exemples de ce type d'œuvre sont visibles aujourd'hui dans les églises italiennes et dans les musées du monde entier. Il est toutefois probable que leur présence actuelle donne une impression exagérée de la production de l'époque : une bonne partie des images du Duecento aujourd'hui exposées individuellement faisaient à l'origine partie d'œuvres compartimentées. C'est invariablement le cas des scènes narratives et souvent le cas des images figurant des saints. La célèbre *Madonna degli occhi grossi,* réalisée par le Maître de Tressa vers le milieu du XIII^{e} siècle (pl. 3, fig. 4) offre un exemple – entre beaucoup d'autres – d'une image qui, à l'origine, était flanquée de plusieurs images plus petites.

1. Les croix peintes

Les croix peintes apparaissent en Italie centrale au cours du XII^{e} siècle et s'imposent comme élément systématique du mobilier ecclésiastique au cours du XIII^{e} siècle, avant d'être éclipsées par les retables au XIV^{e} siècle. Leur moment de succès relativement bref est significatif : elles forment en quelque sorte l'articulation entre les décors monumentaux et les retables.

Deux types de croix peintes sont en usage au XIII^{e} siècle : des croix de petite taille, destinées à être portées à la main, et des croix dites « monumentales », destinées à être suspendues immédiatement au-dessus de l'autel[29] et pouvant atteindre près de six mètres de haut[30]. Les croix portables sont habituellement des croix minces qui ne comportent que l'image du Christ crucifié sans aucun ajout. Les croix monumentales en revanche sont des œuvres compartimentées. Ce sont uniquement celles-ci qui nous concernent ici. Pour éviter tout risque de confusion avec les œuvres monumentales en mosaïque ou en peinture murale, nous les

[29] On les voit souvent aujourd'hui suspendues en haut dans la nef, mais vraisemblablement, cet emplacement résulte du fait qu'elles ont cédé leur place d'origine aux retables – changement qui survient au XIV^{e} siècle.

[30] Parmi les plus grandes croix conservées figurent notamment la *Croix* réalisée par un peintre anonyme pour l'église San Francesco à Arezzo, qui mesure 5,75m de haut et la *Croix* réalisée par Giotto pour l'église de Santa Maria Novella à Florence qui mesure 5,78m de haut.

désignerons désormais simplement comme *croix peintes*.

Dans ses grandes lignes, la composition de la croix peinte correspond à celle des œuvres monumentales et obéit à la même logique hiérarchique fondée sur la taille, la centralité et la hauteur : le Christ figure en grand au centre ; les images secondaires occupent des compartiments périphériques plus petits, les scènes narratives se situant plus bas que les scènes non narratives. L'emplacement des compartiments périphériques varie légèrement de croix en croix. Les deux emplacements les plus courants sont 1. les extrémités de la croix (voir pl. 4, fig. 1, 3 et 4) ; 2. de part et d'autre du montant vertical, immédiatement en dessous de la traverse (pl. 4, fig. 2, 3 et 4). La majorité des croix combinent les deux. Certaines croix ne comprennent pas d'images narratives, mais, en général, les deux types d'images sont présents. Dans ce cas, les images narratives – il s'agit presque toujours de scènes de la Passion et, plus particulièrement, du Calvaire – occupent les panneaux accolés au montant vertical ; les images non narratives occupent les panneaux situés aux extrémités des bras de la croix et au sommet du montant vertical (voir pl. 4, fig. 1 et 4).

Cette hiérarchisation entre image non narrative et image narrative est discrètement inversée de manière identique à ce que nous avons observé dans la peinture murale, et même de manière un peu moins discrète. Après tout, l'image du Christ crucifié est une image plus évidemment narrative que celle du *Christ en Majesté,* de l'*Ascension,* ou de la *Pentecôte*. Ensuite, il est notable que certaines croix accentuent cette orientation – à nouveau, d'une manière similaire à la peinture murale – par le fait d'unir iconographiquement l'image centrale et les images qui la jouxtent. Un exemple courant s'observe dans les croix qui figurent la Vierge et saint Jean dans les panneaux accolés au montant vertical de la croix (voir pl. 4, fig. 2) : traditionnellement présents à la Crucifixion, ces deux personnages fonctionnent en relation avec l'image centrale de façon à rehausser l'idée de la Crucifixion en tant que scène ou événement et, inversement, de minorer l'image du Christ crucifié en tant que symbole intemporel et abstrait. Ainsi, dans des croix qui, à première vue, semblent dépourvues de scènes narratives, on trouve l'image narrative placée au centre de l'œuvre.

2. Les retables

Le parallélisme entre les croix peintes et la peinture murale est d'une certaine manière interrompu par le développement du retable. A la différence de la croix peinte, le retable est une invention du Duecento, apparaissant au début du siècle et se généralisant rapidement.

Comme le nom le suggère (retable : *retro tabulam*), ces panneaux sont destinés à prendre place à l'arrière de l'autel. Notons toutefois que ce n'est qu'au début du XIV^e^ siècle que le premier retable est installé de façon permanente sur un maître-autel[31]. Au XIII^e^ siècle, les retables ne bénéficient de cet emplacement privilégié qu'une ou deux fois par an, à l'occasion de la fête du saint ou des saints qu'ils figurent ; le reste de l'année, ils occupent des chapelles latérales. Dans un premier temps, donc, les retables sont conçus pour compléter plutôt que pour remplacer les croix. Cette complémentarité est également attestée par leurs sujets de prédilection : d'une part, la *Vierge à l'Enfant* (le Christ n'apparaît dans le panneau central des retables qu'en enfant et en compagnie de sa mère); d'autre part, les saints. Comme ces choix iconographiques et situationnels le suggèrent, la complémentarité entre le retable et la croix peinte n'implique pas un rapport d'égal à égal. Bien au contraire : dans un premier temps, le retable est clairement subordonné à la croix. En fait, leur rapport à l'intérieur de l'église fait écho à l'organisation des images murales : la croix, de dimensions imposantes, occupe la place d'honneur ; les retables, moins grands, et consacrés à des personnages secondaires, occupent des endroits périphériques et plus bas.

Cependant, ces rapports ne sont pas fixes. La relative mobilité des retables, la possibilité de les agrandir et, surtout, leur fondamentale similarité de forme avec la croix – similarité qui tend à compromettre la relation de supérieur à subordonné – concourent à faire du retable, dès son apparition, un rival potentiel de la croix. Cette potentialité ne manque pas de se réaliser, le retable gagnant progressivement en importance au cours du siècle, jusqu'au moment où il prend la place de la croix peinte. Et ce qui semble le plus déterminant dans cette éclipse et cette substitution, ce sont deux des caractéristiques propres au retable que nous avons déjà signalées : d'une part, la valorisation des scènes narratives ; d'autre part, le durcissement de la distinction entre scène narrative et scène non narrative.

La seconde de ces caractéristiques – la distinction accrue entre scènes narratives et scènes non narratives – tempère forcément la première. En effet, le retable ne valorise jamais les scènes narratives autant que le font les cycles narratifs de peinture murale, pour la simple raison qu'il ne se débarrasse jamais de l'image non narrative centrale. Bien au contraire, l'importance de l'image non narrative est affirmée – notamment par rapport aux croix peintes et aux décors monumentaux peints du début et du milieu du siècle. Bien que le thème de la

[31] Il s'agit de la *Maestà* que Duccio réalise en 1311 pour la cathédrale de Sienne.

Vierge à l'Enfant frôle la narration de la même manière que le fait le thème de la *Crucifixion*, la suggestion de narration n'est pas soulignée dans le retable comme c'était le cas dans les croix peintes. L'image centrale reste résolument distincte des compartiments qui la jouxtent ; les personnages sont rigoureusement frontaux, le regard droit, les mouvements limités, les indications de localisation minimales. En fait, plutôt que de prendre modèle sur les croix peintes et sur la peinture murale antérieure aux cycles narratifs, les retables – en insistant sur la distinction entre images narratives et images non narratives et en mettant ces dernières en valeur – s'alignent sur les grands décors en mosaïque byzantins.

Presque paradoxalement, en même temps que la subordination des scènes narratives à l'image non narrative se trouve renforcée, les images narratives assument une nouvelle importance. En effet, par rapport aux croix peintes, les scènes narratives des retables sont plus nombreuses, souvent plus grandes et moins soumises au principe de hiérarchisation ascendante – bien qu'elles figurent rarement au-dessus du panneau central. Dans la plupart des cas, elles s'agencent en colonnes parallèles aux bords latéraux du panneau central (voir pl. 5, fig. 1). Parfois, elles forment également un ou deux registres en dessous du panneau central (voir pl. 5, fig. 2). Dans certains cas, les panneaux latéraux occupent des volets mobiles qui se referment sur le panneau central. Il est à noter que la possibilité qu'offrent les volets – peints des deux côtés – de multiplier les images individuelles, multiplie en même temps les occasions qui appellent à installer le retable sur le maître-autel. La substitution du retable à la croix est également préparée par le fait que les thèmes iconographiques des scènes narratives des retables, à la différence de ceux des panneaux centraux, n'obéissent pas toujours au principe de complémentarité à l'égard des thèmes iconographiques des croix. Ainsi, bien que le Christ adulte soit en principe un sujet réservé aux croix, les retables s'en emparent discrètement en consacrant aussi souvent à la vie du Christ qu'à celle de la Vierge les scènes narratives qui accompagnent le thème de la *Vierge à l'Enfant*. Notons que les épisodes de la vie du Christ choisis sont systématiquement des épisodes de la Passion. Par conséquent, iconographiquement aussi bien que physiquement, le retable empiète sur le territoire de la croix. Par rapport au répertoire limité de thèmes narratifs qui se déploient sur la croix peinte, le répertoire plus ample du retable émerge finalement comme une amélioration plutôt que comme une forme de complémentarité. Cette impression se confirme lorsqu'on prend en considération la similarité entre les thèmes iconographiques des retables et ceux des grands cycles narratifs de la peinture murale. Par l'importance qu'il accorde aux scènes narratives, le

retable se positionne en effet comme le successeur de la croix peinte et comme une source d'inspiration pour les grands cycles narratifs de la fin du siècle.

C. L'ENLUMINURE

Nous avons signalé que le retable lègue à la postérité une conception de l'image narrative qui peut être identifiée comme une version condensée de l'organisation hiérarchique de l'œuvre byzantine. Parmi les héritières de cette conception, nous avons signalé la peinture murale. L'enluminure en est un autre. Pour apprécier la nature de cette opération, il est nécessaire d'analyser en détail l'organisation interne de l'image individuelle. Avant de le faire, toutefois, il importe de préciser deux spécificités de l'image enluminée qui aident à comprendre à la fois sa réceptivité à la conception picturale mise au point par le retable et la manière dont elle se situe par rapport aux autres supports et techniques.

En premier lieu, l'enluminure se distingue des autres techniques de l'époque en ce sens que la plupart des images ne s'insèrent pas dans une œuvre compartimentée. On trouve certes quelques exemples d'images groupées en séries (pl. 6, fig. 1), mais le type d'image qui prédomine est la lettre historiée. Or, celle-ci introduit une forme de composition très spécifique qui, sans être exactement une œuvre compartimentée, n'est pas non plus une image simple, à champ unitaire. Le champ de l'image est en effet fréquemment divisé en deux ou trois compartiments par la ou les barre(s) de la lettre (pl. 6, fig. 2 et 3). Toutefois, le rapport entre ces compartiments ne constitue pas une modalité miniaturisée du rapport entre les images individuelles des décors monumentaux ou de la peinture sur panneau : ils ne contiennent pas des scènes indépendantes les unes des autres mais plutôt les divers composants d'une même histoire – le plus souvent, des personnages. C'est pourquoi les éléments d'encadrement ou de compartimentation sont à considérer comme participant à la conception interne de l'image. Nous y reviendrons.

En second lieu, malgré ces particularités compositionnelles, au fur et à mesure que le siècle avance, l'enluminure fait preuve d'une tendance de plus en plus marquée à se conformer à la conception qui est en train de se mettre au point dans la peinture sur panneau et qui sera reprise par la peinture murale. Notons que cette inclination à s'y conformer est accentuée par le fait que l'enluminure privilégie dès le début du siècle les scènes narratives. Toutefois, ce qui traduit le plus clairement la nouvelle orientation, c'est que les divisions imposées par la présence des barres des lettres sont tenues à l'écart. Plusieurs solutions peuvent être

observées : soit chaque compartiment est réservé à une scène indépendante, de sorte qu'aucune d'elles ne soit intérieurement divisée ; soit les barres de la lettre sont repoussées dans la profondeur (pl. 6, fig. 3) ; soit les barres sont raccourcies de façon à s'avancer dans le champ de l'image sans le découper (pl. 6, fig. 4) ; soit la scène historiée est presque entièrement dissociée de la lettre (pl. 6, fig. 5). Nous verrons que cette mise à l'écart des éléments de compartimentation laisse le champ de l'image libre d'adopter l'organisation interne que nous identifierons comme spécifiquement caractéristique du XIII^{e} siècle.

Passons donc, sans plus de préliminaires, à l'analyse de l'organisation interne de l'image.

II. LES COMPOSANTS INTERNES DE L'IMAGE : FORMES ET FONCTIONS

Nous prévenons d'emblée le lecteur que nous privilégierons au début de cette section des désignations aussi neutres que possible. Ce choix, motivé par le souhait de débarrasser le regard d'habitudes et de préconceptions susceptibles d'introduire des déformations, a l'inconvénient d'obliger à recourir à une terminologie souvent encombrante. Les termes adoptés seront toutefois allégés au fur et à mesure que l'analyse aura justifié des désignations plus concises.

Nous appellerons « composants » les éléments constituant les unités élémentaires de construction de l'environnement pictural et, plus généralement, de l'image globale[32]. Comme nous l'avons signalé dans l'introduction générale, nous opérons une distinction liminaire entre les éléments animés et les éléments inanimés de l'image et nous considérons les éléments inanimés comme les composants de l'environnement pictural.

Bien que cette partie porte spécifiquement sur l'environnement pictural, il ne s'agit nullement de mettre à l'écart les éléments animés. Nous verrons en effet que leur présence est déterminante pour l'organisation de l'environnement pictural. Nous en reparlerons donc au cours de l'analyse qui suit. Pour l'instant, il importe simplement de signaler que, dans leur grande majorité, les éléments animés sont des personnages ; les animaux, oiseaux, poissons, etc. étant très minoritaires. Les personnages sont tantôt des êtres naturels, c'est-à-dire des

[32] Nous empruntons la notion d'unité élémentaire de Jack Greenstein (« On Alberti's "Sign": Vision and Composition in Quattrocento Painting », dans l'*Art Bulletin*, 89, 4, 1997, p. 669-698). Bien que nous ne l'identifierons pas aux mêmes objets que Greenstein, il nous semble que notre propos, loin de contrecarrer le sien, tende à le corroborer.

humains, tantôt des êtres surnaturels, c'est-à-dire des personnages divins. Il arrive fréquemment que ce soient des êtres hybrides – humains et divins à la fois. C'est notamment le cas des protagonistes les plus courants, à savoir le Christ, la Vierge et les saints.

Les éléments inanimés qui composent l'environnement pictural se présentent sous divers aspects allant des édifices architecturaux aux plans monochromes en passant par des collines, des meubles, etc. En dépit de cette variété apparente, la caractéristique dominante de l'environnement pictural du XIII^{e} siècle est que ses composants, en fonction de leur traitement dimensionnel, se répartissent en deux groupes bien distincts : d'une part, les *éléments tridimensionnels* ; d'autre part, les *éléments bidimensionnels*. En effet, l'environnement pictural de cette époque se résume le plus souvent soit à un volume, soit à un petit nombre de volumes qui se détache(nt) nettement sur un fond plan. La différence entre les environnements qui comprennent un seul volume et ceux qui en comprennent plusieurs correspond à la nature non narrative ou narrative de l'image. En règle générale, les images non narratives comprennent un seul élément tridimensionnel – fréquemment un trône ou une sorte de piédestal (voir pl. 7, fig. 1 et 2). Les environnements des images narratives comprennent en général de deux à cinq éléments tridimensionnels (voir pl. 8, fig. 1, 2 et 3). Certaines images non narratives présentent des environnements excluant les éléments tridimensionnels : ils consistent soit en un simple fond plan, soit en un fond d'or combiné à une bande bidimensionnelle servant de sol (pl. 7, fig. 3)

La bipartition des composants de l'environnement pictural est rendue particulièrement ostensible par le fait que, très souvent, les éléments tridimensionnels et les éléments bidimensionnels occupent des portions approximativement égales du champ de l'image. A d'autres égards, toutefois, cette bipartition est très inégale. Ainsi, le groupe des éléments tridimensionnels comporte un large répertoire de formes, comprenant des édifices architecturaux, des éléments naturels, tels des arbres ou des collines, et des éléments de mobiliers. Il regroupe donc en lui-même presque toute la variété qu'offrent les composants de l'environnement pictural. Les éléments bidimensionnels, quant à eux, méritent à peine la désignation de « groupe » : leur principal représentant est le fond monochrome (le plus souvent doré), auquel se joint, sous certaines conditions, le sol. Le sol est toutefois un élément variable, qui oscille entre les deux groupes selon la manière dont il est traité. Il peut, par exemple, prendre la forme d'une mince bande monochrome, située immédiatement au-dessus du bord inférieur de l'image (voir la *Montée au Calvaire* de Grifo di Tancredo, pl. 8, fig. 3, scène

inférieure), celle d'un plan horizontale vu en raccourci (voir la *Flagellation* qui figure au-dessus la *Montée au Calvaire*, pl. 8, fig. 3) ou bien celle d'une série de petits monticules (voir la *Crucifixion* d'Enrico di Tedeci, pl. 8, fig. 2). Il se range donc tantôt parmi les éléments tridimensionnels, tantôt parmi les éléments bidimensionnels. C'est pourquoi nous le considérerons à part.

Notre analyse des composants de l'environnement pictural portera d'abord sur les éléments tridimensionnels, ensuite sur le fond et enfin sur le sol.

A. LES COMPOSANTS INANIMÉS TRIDIMENSIONNELS : LES LIEUX

En désignant certains composants comme « tridimensionnels », nous souhaitons distinguer les éléments dont le traitement suggère la présence du volume. Les principaux dispositifs plastiques employés au XIII^{e} siècle pour suggérer le volume sont le modelé et le raccourci (voir pl. 9, fig. 1-3) : le premier se fonde sur l'interaction entre une source de lumière supposée et l'orientation d'une surface donnée ; le deuxième sur la loi optique selon laquelle des lignes droites parallèles donnent l'impression de converger au fur et à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil. Ce sont, en somme, des dispositifs qui, à l'évidence, se sont développés à partir de l'observation du monde réel, mais qui, au XIII^{e} siècle, sont tout aussi évidemment devenus des conventions purement picturales. On trouve certes des effets de volumes relativement convaincants, mais dans la majorité de cas, il est parfaitement évident que le fait de produire une impression de tridimensionnalité visuellement convaincante n'est pas le premier souci : les effets de lumière sont très souvent incohérents ; les lignes obliques se dirigent arbitrairement vers la profondeur, vers le spectateur ou vers les bords latéraux de l'image. Toutefois, s'il ne s'agit pas de faire *voir* le volume, il s'agit bien de le faire comprendre. L'idée de volume est manifestement importante et, pour cette raison, même si l'effet visuel n'est pas toujours convaincant, le volume ou la tridimensionnalité doit être considérée comme la première caractéristique du groupe de composants en question.

Le fait de constituer des volumes n'est cependant pas le seul facteur qui fait de ces éléments un groupe distinct. Ils partagent en outre de multiples caractéristiques relatives à la fois à leur forme et à leur fonction ou rôle au sein de l'image. Nous étudierons successivement ces formes et ces fonctions.

1. Les formes : l' « espèce du lieu »

Cette section vise à exposer l'uniformité des éléments tridimensionnels inanimés. Nous entendons ici « uniformité » dans le sens premier du mot : une forme unique. Nous verrons que les éléments tridimensionnels inanimés apparaissent systématiquement sous la forme d'un volume aux contours nets et d'une extension limitée. Ces éléments constituent ainsi une forme d'espèce que nous identifierons comme l' « espèce du lieu ».

L'uniformité des éléments tridimensionnels inanimés ne peut s'apprécier toutefois que si l'on distingue entre le traitement spécifiquement pictural de ces éléments et leur identité « représentationnelle », c'est-à-dire le fait qu'ils représentent un édifice, une ville, un arbre, etc. En effet, en tant que représentations, ces éléments sont particulièrement variés. Les quatre retables que nous reproduisons sur la planche 10 – exemples sélectionnés plus ou moins arbitrairement parmi les nombreux retables de ce types réalisés entre la quatrième et la dernière décennie du XIII^{e} siècle en Toscane – permettent d'apprécier immédiatement l'ampleur du répertoire que constituent les éléments en question : édifices, collines, tables, baldaquins, lits, trônes, bassins, tombeaux, eaux, arbres, croix, colonnes, chariots, bateaux, villes, mandorles, etc. Malgré la variété de ces éléments en tant que signes représentationnels, leur traitement pictural fait d'eux un seul type, une seule espèce. Dans le développement qui suit, nous tâcherons d'exposer les principaux facteurs d'homogénéisation, à savoir l'insertion des éléments tridimensionnels inanimés dans un système d'équivalence et, corrélativement, l'imposition à ces éléments d'une échelle unique, ainsi que d'une matérialité et d'une forme similaires. Nous espérons ainsi montrer que l'unicité de cette « espèce » prime sur la diversité qui en affecte les membres en tant que signes. De la sorte, nous verrons qu'en fin de compte, cette diversité exprime moins l'idée d'une véritable différence de type que l'idée de variations au sein d'une espèce unique.

a. La mise en équivalence des éléments tridimensionnels

Que les peintres aient cherché à produire une impression de similarité entre les éléments tridimensionnels de l'environnement pictural est fortement suggéré par certains dispositifs qui semblent délibérément favoriser la comparaison des éléments et l'effet d'équivalence entre eux. Ces dispositifs de comparaison se mettent en place, soit entre des éléments situés au sein d'une même image, soit entre des éléments situés dans des images différentes. Dans ce deuxième cas, les images en question peuvent soit faire partie d'une

même œuvre, soit appartenir à des œuvres différentes.

Dans le premier cas, les images concernées sont exclusivement les images narratives pour la raison qu'elles comprennent plusieurs éléments inanimés tridimensionnels, alors que les images non narratives, qui tendent à en comprendre un seul, s'interdisent de ce fait de mettre en place des compositions comparatives. L'exemple le plus simple mais également le plus éloquent d'une composition comparative – qui est d'ailleurs la composition la plus répandue à l'époque – est la composition bipartite, approximativement symétrique. A titre d'exemple, prenons le *Sermon aux oiseaux* qui figure sur l'un des panneaux du retable consacré à saint François que Bonaventura Berlinghieri a réalisé pour l'église de San Francesco à Pescia vers 1235 (pl. 11, fig. 1). Dans cette scène, l'édifice apparaît « comparable » à la colline. Prenons également la *Guérison du paralytique* qui fait partie d'un autre retable consacré à saint François, réalisé quelque décennies plus tard par Giunto di Capitano (pl. 11, fig. 2) : cette fois, la colline se compare à une piscine. Comparons également l'église et la chambre qui se côtoient sur un pied d'égalité dans la prédelle du *Retable de Saint François* de Giotto, conservé au Louvre (pl. 11, fig. 3), ou encore les éléments qui figurent dans deux des fresques attribuées à Giotto de l'église supérieure de Saint François à Assise[33] : d'abord, l'église et la ville dans *Saint François expulse les démons d'Arezzo* (pl. 11, fig. 4) ; ensuite, la chambre et le palais dans le *Rêve du palais* (pl. 11, fig. 5). Toute ces images présentent deux éléments inanimés tridimensionnels de taille similaire, occupant des portions du champ de l'image approximativement égales et, surtout, situés de manière symétrique de part et d'autre de l'axe médian vertical de sorte que la relation entre eux s'apparente à une « image miroir », autrement, dit, l'image et son reflet – main gauche, main droite.

La suggestion de reflet ne se cantonne pas à l'image individuelle, mais peut également être observée entre des éléments appartenant à des images différentes. C'est souvent le cas, par exemple, pour les éléments situés dans des images placées symétriquement l'une par rapport à l'autre au sein d'une œuvre – par exemple, de part et d'autre du panneau central dans un retable. Plus fréquemment, toutefois, lorsqu'il s'agit de comparaisons « intra-images », la suggestion de reflet tend à se muer en suggestion de transposition, c'est-à-dire, la reproduction d'une figure à côté de l'originelle, plutôt que son inversion gauche-droite. Parmi tous les exemples possibles, prenons le retable de la *Vierge à l'Enfant entourée de saints, avec*

[33] Nous signalons, au passage, que, contrairement à l'idée reçue, il n'est pas certain que Giotto soit l'auteur des fresques de l'église supérieure de San Francesco à Assise.

scènes de la vie de la Vierge réalisé par le Maître de la Madeleine vers 1285 et conservé au musée des Arts décoratifs à Paris. Dans les trois images narratives à gauche du panneau central (pl. 12), nous voyons se superposer trois paires de corps environnementaux, à savoir, de haut en bas : édifice / niche ; niche / niche ; colline / ville. Ce triple appariement incite à comparer non seulement les éléments qui se trouvent en face l'un de l'autre, mais également ceux qui se trouvent verticalement superposés les uns aux autres. Le basculement vers la substitution vient toutefois de la répétition d'une même composition qui fait qu'à l'emplacement où se trouve l'édifice dans l'image du haut, on trouve une niche dans l'image médiane et une colline dans l'image du bas.

Cette manière de suggérer l'équivalence des éléments tridimensionnels à travers la transposition ou la potentialité des éléments tridimensionnels à se substituer les uns aux autres forme le fondement de la troisième modalité de la mise en équivalence des éléments tridimensionnels – celle de la comparaison entre des éléments se situant dans des images physiquement séparées les unes des autres. Cette modalité s'appuie sur la mémoire visuelle : la comparaison se fait entre l'image que le spectateur contemple actuellement et des images déjà vues, basées sur le même principe compositionnel. Le fonctionnement est clairement illustré par notre série initiale d'exemples. Un spectateur qui a contemplé l'église et la chambre dans le retable de *Saint François recevant les stigmates* (pl. 11, fig. 3), reconnaît implicitement, en contemplant la fresque de *Saint François expulse les démons d'Arezzo* à Assise (pl. 11, fig. 4), l'interchangeabilité et donc l'équivalence entre la chambre du retable et la ville qui se substitue à elle dans la fresque. Les exemples de ce type abondent.

b. L'échelle unique

L'efficacité de la suggestion d'interchangeabilité sur laquelle repose la mise en équivalence des éléments tridimensionnels de l'environnement pictural est en large partie assurée par le fait que ces éléments apparaissent pour la plupart à une échelle similaire. Deux facteurs en particulier contribuent à déterminer cette échelle : d'une part, les personnages, sur lesquels nous reviendrons ; d'autre part, les rapports entre les éléments en question et le champ de l'image. C'est notamment ce dernier qui assure l'universalité du système d'équivalence, c'est-à-dire la possibilité de transposer les éléments d'image en image. En théorie, deux facteurs sont susceptibles d'intervenir dans les relations entre les éléments inanimés tridimensionnels et le champ de l'image : 1) la fraction ou la portion de ce champ

occupée par ces éléments ; 2) les rapports entre ceux-ci et les bords de l'image. En pratique, le fait que les éléments tridimensionnels sont plus nombreux dans les images narratives que dans les images non narratives rend aléatoire le premier facteur. La tâche revient donc uniquement aux bords de l'image.

Ce sont les images non narratives qui offrent l'exemple le plus simple de la manière dont les éléments tridimensionnels de l'environnement pictural s'articulent avec les bords de l'image. Comme nous l'avons signalé, les images non narratives tendent à contenir un seul élément tridimensionnel inanimé – le plus souvent un trône. Dans la plupart des cas, le trône occupe presque toute la largeur de l'image et une bonne partie de sa hauteur tout en ménageant un intervalle plus ou moins large entre ses propres bords et ceux de l'image. En haut de l'image, l'intervalle consiste presque toujours en un fond d'or (voir pl. 13, fig. 1) ; sur les côtés, soit le fond d'or continue, soit l'intervalle est occupé par des anges et/ou des saints (pl. 13, fig. 2 et 3). De quelque façon que soient remplis les intervalles qui le séparent des bords de l'image, le trône tend à occuper une portion importante du champ sans toutefois toucher les bords latéraux ou le bord supérieur de l'image. En ce qui concerne le bord inférieur, le trône est séparé de lui comme des autres bords dans certains cas, mais, le plus souvent, il est en contact direct avec lui.

Dans les scènes narratives, le nombre d'éléments tridimensionnels, nous l'avons dit, varie de deux à cinq. Il va donc de soi que ces éléments apparaissent plus petits que dans les images non narratives dans la mesure où ils occupent une portion du champ considérablement moindre que le trône dans les images non narratives. Il va également de soi que les rapports avec les bords de l'image se trouvent modifiés : aucun des éléments tridimensionnels n'entretient un rapport direct avec les deux bords latéraux à la fois ; certains éléments n'entretiennent même aucun rapport avec l'un ou l'autre bord latéral. Malgré ces différences inévitables, les rapports entre les éléments tridimensionnels et les bords de l'image qui caractérisent les images non narratives se retrouvent en large partie inchangés (on serait tenté de dire : soigneusement conservés) dans les images narratives. Ainsi, exactement comme dans les images non narratives, les éléments tridimensionnels inanimés tendent à occuper la plus grande partie de la hauteur de l'image, laissant voit entre eux-mêmes et le bord supérieur un intervalle occupé par le fond d'or[34]. Les rapports entre ces corps environnementaux et le bord

[34] Pour être précis, si la majorité des éléments tridimensionnels inanimés dans les images de l'époque prennent effectivement une forme étirée verticalement, des éléments plutôt bas, tel des lits, y figurent également assez

inférieur de l'image sont également comparables à ceux qu'on observe dans les images non narratives : soit ils s'élèvent directement du bord inférieur de l'image, soit ils en sont légèrement éloignés, normalement grâce à la présence du sol. La principale différence entre les images narratives et les images non narratives à cet égard concerne les bords latéraux : il est rare qu'un intervalle entre ceux-ci et les éléments tridimensionnels inanimés soit ménagé dans les images narratives. Dans la plupart des cas, les bords latéraux des éléments tridimensionnels sont contigus aux bords latéraux de l'image (pl. 14, fig. 1 et 2), mais on trouve également, et assez fréquemment, des éléments qui sont légèrement tronqués par les bords latéraux (voir le bâtiment à gauche du *Miracle post-mortem de saint François* de Giunta di Capitano (pl. 14, fig. 3). L'effet de continuité au-delà du champ de l'image que ce dispositif de troncage produit inévitablement marque une différence avec les images non narratives dont les composants tendent à s'inscrire rigoureusement à l'intérieur du cadre. Il faut néanmoins observer que cet effet de continuité n'est jamais insistant dans les images narratives ; au contraire, il semble soigneusement contrôlé, de sorte qu'il n'est jamais difficile d'imaginer comment et à quelle distance du bord de l'image les éléments tronqués s'achèvent. Le panneau de Giunta di Capitano que nous venons de citer offre un bon exemple de la manière dont le léger troncage de certains éléments, combiné avec la présence d'éléments similaires, intégralement visibles, rend facile l'achèvement imaginaire des éléments.

Dans les images narratives comme dans les images non narratives, les rapports entre les éléments tridimensionnels et les bords de l'image sont fondamentalement similaires : dans les deux cas, ces éléments touchent ou presque le bord inférieur, s'arrêtent à distance suffisante du bord supérieur pour laisser voir un intervalle de fond doré (plus ou moins ample mais dépassant rarement un quart de la hauteur totale) et, même lorsqu'ils débordent latéralement du champ de l'image, ils s'efforcent de ne pas compromettre le sens de leur intégralité. Ces rapports avec les bords de l'image assurent donc, à travers l'uniformité d'échelle intra-image, le caractère universellement similaire de ces éléments et, par conséquent, l'impression qu'ils appartiennent à une seule et même espèce.

Le deuxième facteur qui contribue à établir l'échelle des éléments inanimés tridimensionnels est l'échelle des personnages. Étant donné que le rapport entre les personnages et les éléments environnementaux ouvre directement sur la question des

---

régulièrement. Nous y reviendrons.

fonctions de ces éléments, nous en réservons l'étude détaillée pour plus tard. Signalons toutefois que c'est ce facteur qui détermine la *grandeur d'échelle* des ces éléments, par opposition à la simple *uniformité d'échelle,* qui est déterminée par les rapports entre les éléments et les bords de l'image. La taille du corps humain est en effet le seul indice de grandeur d'échelle dans les images du XIII^{e} siècle. En règle générale, les éléments tridimensionnels apparaissent un peu plus grands que les personnages, ce qui situe donc la taille des éléments tridimensionnels inanimés quelque part entre la taille d'une niche et celle d'un tout petit édifice. Ce qui, pour beaucoup d'entre eux – bâtiments, complexes bâtis, villes, collines – implique une échelle plus petite que celle qu'ils devraient avoir d'après leur identité représentationnelle. Ce fait contribue à l'impression générale que les éléments tridimensionnels de l'environnement pictural constituent de petits volumes – des volumes compacts, ramassés et d'extension limitée.

c. La masse compacte et solide

L'impression que les éléments inanimés tridimensionnels de l'environnement pictural constituent des volumes compacts ne relève pas uniquement de leur taille mais également de leur forme. Ils ont en effet très fréquemment des formes ramassées, comme le montrent non seulement la prédominance des éléments dont la forme s'apparente aisément à une masse compacte, comme le bâtiment individuel et la colline, mais également le traitement ramassé de certains éléments qui auraient pu se présenter sous des formes plus étendues, diluées ou étalées, comme l'eau ou une ville.

La prédominance du bâtiment individuel et de la colline parmi les éléments inanimés tridimensionnels de l'environnement pictural se vérifie dans presque toutes les œuvres duecentesques comprenant des scènes narratives. On constate aussitôt que, si ces deux éléments sont prédisposés à assumer une forme dense et ramassée, cette prédisposition est rehaussée par le traitement pictural qu'ils reçoivent.

Pour ce qui concerne les bâtiments, par exemple, il est notable que, jusqu'à la fin du XIII^{e} siècle, ils sont quasi systématiquement présentés vus de l'extérieur, de façon à insister sur l'image d'un corps solide plutôt que d'une « coque » creuse. Notons également que les fenêtres sont habituellement traitées comme des signes permettant d'identifier le bâtiment en tant que tel plutôt que comme de véritables ouvertures suggérant un espace intérieur (pl. 15, fig. 1). Même lorsque le mur est doté d'une certaine profondeur susceptible de suggérer une

coque plutôt qu'une masse solide, comme c'est le cas dans l'*Annonciation* de Guido da Siena conservé à Princeton (pl. 15, fig. 2), les ouvertures, réduites à de minces traits noirs, ne corroborent nullement cette éventuelle impression mais tendent plutôt à la récuser: ce qui prime c'est la masse du bâtiment et non pas l'idée d'un contenant.

La colline témoigne elle aussi de cette manière de prendre parti pour le corps solide aux dépens de la suggestion d'un creux intérieur. Paradoxalement, puisqu'une colline est en principe bien plus solide qu'un bâtiment, un tel choix est en fait encore plus délibéré que dans le cas du bâtiment. De nombreuses images le prouvent. La présence d'une colline est en effet motivée par le fait que l'histoire fait état d'une grotte. « Représentationnellement », donc, la colline est simplement le support de la grotte (pl. 16, fig. 1 et 2) : l'important, c'est justement l'espace intérieur qui y est aménagé. Or, picturalement, même lorsque la grotte occupe une portion considérable de la colline, la matérialité – voire la solidité – de la colline tend à primer nettement sur la suggestion d'un espace creux. En règle générale, on comprend plus qu'on ne voit qu'il s'agit d'une grotte : l'impression visuelle que donne la colline est toujours celle d'une masse dense. Comme les ouvertures dans les bâtiments, l'entrée de la grotte tend moins à constituer l'image d'une ouverture, qu'à véhiculer une information permettant d'identifier le rôle narratif de l'élément sans compromettre son appartenance à une espèce dont la masse dense et homogène constitue une des principales caractéristiques.

Cette tendance à privilégier les corps solides est encore renforcée par le traitement des éléments qui ne sont pas prédisposés à prendre la forme d'une masse compacte. Prenons l'exemple de la ville. La forme étalée ou étendue qu'une ville peut, en principe, prendre est absente des images du XIII^{e} siècle. Il semble en effet hors de question, pendant cette période, de présenter la ville comme une aire. Elle apparaît, au contraire, comme une masse solide, à l'instar du bâtiment unique : un volume plutôt qu'une étendue horizontale. Sa forme est condensée, les bâtiments resserrés, les espaces éliminés, l'ensemble ceint et étiré en hauteur, de sorte que la ville se présente comme une masse compacte et unitaire (voir pl. 17, fig. 1-4). Notons que, comme les bâtiments et les collines, il s'agit de présenter la ville non seulement comme un volume, mais comme un volume solide. Ainsi, si la plupart des villes sont souvent ostensiblement dotées de portes, celles-ci ne s'ouvrent jamais sur la suggestion d'un espace intérieur. Comme les fenêtres des bâtiments et l'ouverture des grottes, les portes servent d'attributs identitaires de la ville, sans compromettre en rien l'impression de solidité du volume. Une observation similaire vaut pour l'aspect unitaire de la ville : les bâtiments réunis

par l'enceinte traduisent à peine l'idée d'une entité composite ; c'est l'enceinte et l'aspect uni que celle-ci procure qui priment – la pluralité des bâtiments, comme les portes, se réduisent à des caractéristiques identitaires au lieu de traduire des qualités essentielles.

Sans doute l'eau est-elle l'élément le plus difficile à conformer à cette caractéristique de la masse compacte et solide. Elle est en effet toujours clairement présentée comme une matière souple et semi-transparente – si un personnage y est immergé, son corps demeure visible à travers cette matière qui l'enveloppe – , ce qui nuance forcément l'idée de solidité (voir pl. 18, fig. 1 et 2). Il n'en demeure pas moins que le traitement dont bénéficie l'eau témoigne, tout comme celui de la ville, d'une volonté de la doter d'une forme, sinon parfaitement solide, du moins compacte, dense et homogène. De même qu'il n'est jamais question de présenter la ville comme une aire, il n'est jamais question de présenter l'eau comme un simple plan horizontal, ni sous la forme linéaire ou serpentine d'une rivière : l'eau assume toujours une forme aussi ramassée que les autres éléments. Parfois, il est vrai, cet aspect résulte tout simplement du fait qu'elle est « contenue ». Ainsi, dans la *Guérison du paralytique* du retable de Giunta Pisano que nous venons de signaler comme exemple (pl. 18, fig. 1), l'eau prend la forme du bassin architecturé dans lequel elle se trouve. Observons toutefois que ni l'impression de contenant, ni celle de contenu ne sont particulièrement insistantes : ce qui semble important, au contraire, c'est que l'eau apparaisse comme un composant de l'environnement pictural au même titre que les autres. A cet égard, il est notable que le recours au bassin n'est pas en fait un choix très fréquent : même dans les images où la présence d'un contenant architectural aurait pu sembler s'imposer naturellement – lorsque, par exemple, l'eau figure dans un environnement majoritairement architectural, plutôt qu'en présence d'éléments naturels comme des collines – l'eau apparaît souvent « non contenue ». Dans plusieurs œuvres de Bonaventura Berlinghieri (parmi lesquelles, le *Guérison du paralytique* du *Retable de saint François* à Pescia, pl. 18, fig. 2), l'eau figure en effet presque sans encadrement, tout en assumant une forme ramassée et géométrique. On remarque, en outre, que sa conformité à l'espèce des éléments inanimés tridimensionnels est renforcée par le fait qu'elle se dresse verticalement devant les bâtiments, de façon à renforcer sa similitude avec ceux-ci.

L'assimilation de l'eau à d‘autres éléments, notamment à des éléments solides, est un dispositif récurrent. Ce procédé comprend plusieurs modalités. Un autre retable de Bonaventura Berlinghieri fournit des exemples de certaines d'entre elles. Comme c'est presque

toujours le cas dans les retables consacrés à saint François, l'eau figure dans la scène de la *Guérison du paralytique.* Dans ce cas, elle apparaît sous une forme particulière qui l'assimile à un trône (pl. 19, fig. 1). Cette assimilation est ensuite renforcée par la présence d'un vrai trône – presque en position de reflet – dans la scène située dans la colonne à gauche du panneau central, mais dans le registre en dessous de celui où figure la *Guérison du paralytique* (pl. 19, fig. 2). Notons également que l'eau qui figure dans cette dernière scène est également mise en relation avec l'élément qui forme son pendant direct dans la scène située au-dessus de celle avec le trône dans la colonne de gauche du retable. Il s'agit cette fois-ci d'un bâtiment coloré, similairement à l'eau, en gris foncé. Dans ce cas, bien que les positions « dos-à-dos » de ces deux éléments suggèrent toujours une relation de reflet, la forme de ces deux éléments suggèrent plutôt une relation de transposition. En effet, la curieuse forme de l'eau, avec son angle inférieur gauche découpé, reproduit, sans inversion, la forme du bâtiment, dont l'angle inférieur gauche apparaît également découpé, masqué comme il l'est par le bâtiment en couleur or situé devant lui. Enfin, la manière dont chacun de ces trois éléments – eau, trône et bâtiment – sont associés aux personnages contribue également à leur similarité, mais étant donné que cet aspect relève plutôt de la fonction des éléments inanimés tridimensionnels, nous rapportons son étude à plus loin.

Un deuxième exemple de « mise en équivalence » entre l'eau et un élément architectural s'observe dans le *Retable de saint Pierre trônant* réalisé par Guido da Graziano vers la fin du siècle (pl. 20, fig. 1). Ici, la distribution des composants de la scène comportant une rivière fait écho à celle des composants de l'*Annonciation* située juste au-dessus d'elle : la rivière se trouve ainsi associée au bâtiment bas qui s'interpose entre Gabriel et la Vierge. Il est toutefois plus fréquent que l'eau soit assimilée, non à des corps architecturaux, mais aux collines qui la flanquent. Il en est ainsi dans la scène du *Baptême du Christ* qui fait partie du *Retable de saint Jean-Baptiste* réalisé par un peintre anonyme et conservé à la Pinacothèque de Sienne (pl. 20, fig. 2) ou dans la fresque que Giotto consacre au même thème iconographique dans la chapelle Scrovegni à Padoue (pl. 20, fig. 3). Évidemment, dans le deuxième cas, la similitude formelle est moins poussée que dans le premier : toujours est-il que la courbature de la surface de l'eau, ainsi que sa forme étroite et verticale, la rapprochent de la forme des collines. Il paraît d'ailleurs que l'assimilation entre l'eau et les collines est reconnue, au moins implicitement : on parle habituellement de « montagnes d'eau ».

Tous les exemples que nous venons d'étudier suggèrent que le système d'équivalence

que nous avons abordé à propos de l'échelle des éléments inanimés tridimensionnels incite à reconnaître l'équivalence entre les éléments en termes non seulement de taille, mais également de substance et, plus encore, de matérialité.

d. La forme nettement délimitée

A première vue, l'idée que la masse compacte et solide constitue une caractéristique fondamentale de l'espèce regroupant les éléments tridimensionnels de l'environnement pictural semble contredite par la présence de certains éléments qui, à la différence de la grotte ou des édifices, sont explicitement creux. Il apparaît toutefois que ces éléments creux nuancent plutôt qu'ils ne nient l'idée que l'aspect ramassé et solide constitue une caractéristique des composants inanimés tridimensionnels. On peut en effet considérer que ces éléments creux isolent et mettent en valeur certaines qualités inhérentes au volume solide, et particulièrement, au corps architectural, à savoir le fait de posséder des bords nets et, en conséquence, de se présenter au regard comme une entité visuellement distincte, facilement isolable de ce qui l'entoure.

Les éléments creux qui mettent particulièrement en valeur la caractéristique d'être nettement délimité sont pour la plupart des sortes de baldaquins ou de dais : ils consistent le plus souvent en une mince couverture en forme de voûte reposant sur de minces colonnes. Leur présence a tout l'air de répondre prioritairement à la volonté de mettre en équivalence les éléments tridimensionnels et, plus particulièrement, de faire entrer les éléments tridimensionnels bas dans les normes de hauteur que nous avons précédemment exposées comme propres au lieu. Ces éléments bas sont pour l'essentiel les tables, les tombeaux, les trônes et, dans une moindre mesure, les lits. On en trouve un bon exemple dans la *Présentation de l'Enfant au Temple* qui, à l'origine, faisait partie d'un retable que Guido da Siena a probablement réalisé pour l'église de la Badia Ardegna dans la province de Sienne (pl. 21, fig. 1). Au centre de l'image figure une table d'autel couronnée d'un baldaquin : l'ensemble qu'ils forment atteint presque le bord supérieur de l'image, ils s'élèvent donc à la même hauteur que les deux bâtiments, vus de l'extérieur, qui le flanquent. On observe une utilisation similaire dans plusieurs des scènes narratives du *Retable de sainte Catherine* réalisé par le peintre pisan dit Maître de Calci (pl. 21, fig. 2). Cette fois, il s'agit d'un tombeau que vient « compléter » un baldaquin particulièrement sommaire – le ciel consistant en une simple bande horizontale. A nouveau, cette structure s'élève presque jusqu'au bord supérieur de

l'image. Elle se présente ainsi comme équivalant aux autres éléments présents, à savoir, dans l'image du haut, des bâtiments vus de l'extérieur et, dans l'image du bas, une colline couronnée d'un petit complexe bâti. Un troisième exemple se voit parmi les scènes narratives du *Retable de saint Nicolas* attribué à Michele di Baldovino et conservé dans l'église de San Verona à Peccioli (pl. 21, fig. 3). Il concerne une table à manger. Une fois de plus, le baldaquin complète la table de façon que l'ensemble, placé ici à gauche de l'image, atteigne une hauteur égale à celle du bâtiment vu de l'extérieur, situé à droite. Dans cette même scène de la vie de saint Nicolas, on note que le « baldaquin » ressemble en fait plutôt à une loggia, son couronnement étant constitué d'un bâtiment. Un tel choix suggère que la volonté d'harmoniser les différents éléments tridimensionnels ne se borne pas à la hauteur, mais concerne à nouveau les propriétés matérielles. En effet, si ce « baldaquin » est exceptionnel pour la lourdeur de son ciel, beaucoup d'autres baldaquins partagent avec lui le fait d'être directement assimilés à des bâtiments. Ainsi, les scènes narratives ornant la *Croix peinte avec scènes de la Passion* qu'Enrico di Tedice a réalisée vers le milieu du siècle (pl. 22, fig. 1) semblent expressément placer sur un pied d'égalité deux types de baldaquins – l'un crénelé, l'autre apparemment en tissu – qui recouvrent le tombeau du Christ, l'un dans la *Mise au tombeau,* l'autre dans les *Trois Maries au tombeau*. On note que l'assimilation entre baldaquin et bâtiment fonctionne dans les deux sens, pouvant tout aussi bien impliquer celle du bâtiment au baldaquin, que celle du baldaquin au bâtiment. Un exemple du premier cas s'observe dans la *Mise au tombeau* où le bâtiment vu de l'extérieur qui se trouve à droite de l'image est drapé d'une étoffe en forme de feston – un type d'ornementation qu'on trouve plus habituellement sur les baldaquins (voir notamment l'exemple du retable de sainte Catherine cité précédemment (pl. 21, fig. 2). Un exemple du deuxième cas est fourni par une autre *Mise au tombeau* appartenant à la *Croix peinte avec scènes de la Passion* qu'un peintre anonyme a réalisée pour le monastère de San Matteo in Sorta, dans la province de Pise (pl. 22, fig. 2). Dans cette image, le baldaquin comprend de multiples colonnes. Placées à intervalles serrés et réguliers sous son ciel qu'elles soutiennent, ces colonnes produisent l'effet d'une entité, sinon solide, du moins d'une certaine densité matérielle qui rapproche le baldaquin des édifices « solides ».

A son tour, cette suggestion d'une équivalence entre la structure légère du baldaquin et la masse solide du corps bâti suggère que la délimitation qui caractérise le baldaquin constitue une forme épurée de la masse matérielle ou, autrement dit, une sorte de réduction à

l'essentiel des propriétés que nous avons identifiées comme caractéristiques de l'espèce regroupant les éléments inanimés tridimensionnels de l'environnement pictural. En définitive, ce qui compte, c'est moins le fait de constituer une masse solide que le fait de constituer une entité nettement délimitée. Ainsi, un espace peut faire partie des éléments tridimensionnels de l'environnement pictural à condition qu'il soit nettement délimité. Insistons sur la distinction entre l'espace ainsi délimité et les zones non délimitées de l'image qui, elles, ne bénéficient d'aucune suggestion de tridimensionnalité. On peut en conclure que, si le baldaquin a, semble-t-il, été introduit dans l'environnement pictural principalement pour compenser le manque de hauteur des éléments bas et donc pour les adapter aux normes de l'espèce des éléments inanimés tridimensionnels, son véritable apport à la conception de cet environnement réside dans cette mise en valeur du critère de délimitation.

Notons également que, si les images du XIII^{e} siècle offrent peu d'exemples de baldaquins indépendants des éléments bas, on observe néanmoins ici ou là certaines expériences de désolidarisation qui apparaissent comme les précurseurs des intérieurs creux qui se répandent au XIV^{e} siècle. Les *Quatre miracles post mortem de saint François* peints par Giunta di Capitano (pl. 23, fig. 1) en offrent des exemples. En effet, dans le panneau en haut à droite, le baldaquin se situe immédiatement derrière la table d'autel, de sorte qu'il complète de la manière habituelle la hauteur de celle-ci. Toutefois, l'impression de solidarité entre la table et le baldaquin n'est pas parfaite : d'abord, la largeur du baldaquin ne correspond pas à la largeur de la table ; ensuite, le baldaquin se situe manifestement derrière la table. De telles incohérences spatiales ne sont certes pas rares : on observe effectivement dans de nombreuses images une certaine incohérence dans les rapports spatiaux entre les baldaquins et les éléments bas qu'ils surmontent. Néanmoins, dans la grande majorité des cas, les peintres prennent soin d'insister sinon sur l'image, du moins sur l'idée que ces éléments sont enchevêtrés. Or, dans les *Miracles post mortem de saint François*, Giunta di Capitano fait le contraire : il insiste fortement sur la dissociation spatiale entre ces deux éléments. Cette dissociation est encore plus poussée dans l'image en haut à gauche, où le baldaquin se trouve non seulement derrière mais aussi à gauche de la table, si bien qu'il n'exerce plus aucune complémentarité vis-à-vis de la table, qui se voit, au contraire, complétée par un bâtiment “plein” – qui, d'ailleurs, apparaît éminemment « comparable » au baldaquin, désormais indépendant. La scène en bas à gauche offre une autre manière d'aborder l'indépendance du baldaquin et de suggérer l'équivalence entre éléments tridimensionnels creux et éléments

tridimensionnels pleins. En effet, le baldaquin se mue carrément en édifice. Les minces colonnes demeurent, de même que l'élément bas (en l'occurrence, une sorte de lit). Il est toutefois impossible d'attribuer à cet élément bas le rôle de motiver la présence du baldaquin : au lieu de constituer la base d'un élément composite, le lit prend place dans l'intérieur que forme, à lui seul, le baldaquin. Mentionnons enfin la double scène de l'*Apparition aux disciples et le repas chez Emmaüs* qui figure parmi les scènes narratives de la croix peinte du monastère de San Matteo in Sorta citée précédemment (pl. 23, fig. 2) : les "baldaquins" (édifices architecturaux/villes) font également preuve d'une nette indépendance par rapport à l'élément bas qui est toujours présent, mais qui semble à nouveau prendre place à l'intérieur d'un élément indépendant, et non plus former la base d'un élément composite mais solidaire.

Des exemples de ce genre apparaissent ici ou là tout au long du XIII^{e} siècle, mais ils ne permettent pas de retracer un développement linéaire conduisant du baldaquin dépendant au baldaquin indépendant, puis à l'intérieur. Néanmoins la suggestion demeure que le développement de l'intérieur prend son point de départ dans le baldaquin. Ainsi, la "chambre" qui figure dans la fresque du *Rêve du palais* dans l'église supérieure de San Francesco à Assise vers 1295-1300 (pl. 23, fig. 3) garde une forme de baldaquin. Dans le même cycle de fresques, le célèbre bâtiment creux qui figure au centre de l'*Hommage d'un simple homme* (pl. 23, fig. 4) semble lui aussi provenir directement de ce type de structure.

Nous reviendrons ultérieurement sur la question de l'intérieur[35]. Pour l'instant il convient de tourner notre attention vers les fonctions des éléments inanimés de l'environnement pictural.

2. Les fonctions : être quelque part / être quelqu'un

L'idée, véhiculée par le traitement formel des éléments tridimensionnels de l'environnement pictural, selon laquelle ceux-ci constituent une seule et même espèce est fortement renforcée par les rôles que ces éléments assument au sein de l'image, notamment au sein de l'image narrative. Ces rôles tournent tous autour de l'idée de localisation. Or, il n'est que trop tentant d'abuser de la notion de localisation en lui donnant une signification à la fois

[35] Il s'agira alors d'étudier lintérieur dans les œuvres des XIV^{e} et XV^{e} siècles. Comme nous ne reviendrons pas sur les images du XIII^{e} siècle, nous prenons cette occasion pour signaler que le baldaquin est particulièrement fréquent dans la peinture pisane et que l'apport spécifique de cette école aux développements ultérieurs mériterait d'être approfondi.

trop générale et trop spécifique. Dans le développement qui suit, nous tenterons d'établir deux points : d'une part, que le lieu est un concept qui s'applique, non pas à l'ensemble de l'environnement pictural, mais uniquement à ses composants tridimensionnels ; d'autre part, que la notion de localisation qui est à l'œuvre dans les images du XIII^{e} siècle n'est pas une question de situation physique, mais plutôt de condition sociale, matérielle et/ou spirituelle.

a. La localisation représentationnelle

Bien entendu, l'idée que les éléments de l'environnement pictural servent à situer l'ensemble de la scène dans une localité physique n'est pas complètement à écarter. Il est hors de doute que le choix des éléments présents dans une scène donnée est motivée en partie par le souci de fournir des informations à ce sujet. Pour nombre d'histoires, ce choix s'inspire directement des indications de lieux qui sont données dans les sources écrites. Dans d'autres cas, le choix est dicté par la convenance ou l'habitude. Ainsi, le thème iconographique de l'*Entrée à Jérusalem* implique naturellement la présence de Jérusalem, la *Présentation au Temple* un temple – ou au moins un autel –, la *Résurrection de Lazare* une grotte. De même, saint François trouve habituellement son audience emplumée perchée sur une colline et son paralytique dans un bassin. Quant aux scènes de naissance, elles font naturellement appel à des lits, et les scènes de mort à des bières ou à des tombeaux. La plupart des thèmes iconographiques comprennent donc toujours plus ou moins les mêmes éléments inanimés tridimensionnels. Ce fait suggère inévitablement que ces éléments ont pour fonction de localiser l'histoire, au sens où ils fournissent des informations quant à l'endroit où elle se déroule. Localiser apparaît donc 1) comme une situation – dehors, dedans, devant un palais, sur une colline, près d'une ville, dans une église, etc. – et 2) comme une action globale, qui s'applique à la scène dans son ensemble. Or, on va voir que la localisation n'est ni forcément une question de situation physique, ni une action collective.

Observons tout d'abord que l'idée de situation collective tient presque exclusivement à l'identité « représentationnelle » des éléments inanimés tridimensionnels et fait largement abstraction du traitement pictural de ces éléments. Or, de même que, dans le cas de leur forme, cette identité représentationnelle contribue à mettre en valeur la variété des éléments et à déguiser la similarité qui est fondamentalement la leur en tant que membres d'une unique espèce, dans le cas du rôle localisant des ces éléments, l'identité représentationnelle tend à mettre en valeur leur rôle consistant à situer physiquement l'histoire au risque de cacher des

significations plus subtiles de la localisation. Ces significations plus subtiles tiennent, elles, au traitement pictural des éléments inanimés tridimensionnels. Et ce traitement, sans nier complètement la signification de la localisation suggérée par l'identité représentationnelle des éléments tridimensionnels de l'environnement pictural, tend néanmoins à reléguer cette signification au deuxième plan et à suggérer que localiser n'est pas une question de situer dans une localité physique et que l'action de localiser n'affecte pas la scène collectivement.

b. La localisation individualisée

Parmi les facteurs qui s'inscrivent en faux par rapport à l'idée que les éléments tridimensionnels servent à situer physiquement et collectivement la scène, figure la nature hétérogène de l'environnement pictural.

Il est évidemment tentant de conclure qu'une image qui contient uniquement des éléments architecturaux constitue un paysage urbain ou qu'une image figurant côte à côte une ville et une colline indique que la scène se situe juste en dehors de la ville. Mais tirer ce type de conclusion, c'est appliquer aux images une logique qui est loin de convenir à toutes. Que conclure, par exemple, dans le cas d'une image présentant un lit à côté d'un bâtiment? Dans un tel cas, personne n'imagine que la naissance – ou toute autre action dont il pourrait s'agir – se déroule dans la rue. Dans tous les cas similaires – et ils sont nombreux –, force est de constater que les éléments inanimés tridimensionnels ne forment pas une localité unie, mais un ensemble d'éléments hétérogènes, parmi lesquels les éléments inanimés tridimensionnels doivent être considérés comme autant de lieux individuels.

L'idée que les éléments inanimés tridimensionnels servent à localiser les personnages de manière individuelle est appuyée par l'une des caractéristiques les plus frappantes des images duecentesques qui est l'accord ou le parallélisme entre la distribution des éléments inanimés tridimensionnels, d'une part, et celle des personnages, d'autre part. Il est vrai que ce parallélisme n'est pas toujours parfaitement strict : le nombre de « lieux » ne correspond en effet pas toujours exactement au nombre de personnages ; on trouve souvent plus d'un seul personnage « dans » un lieu, on trouve également des personnages dépourvus de lieu. Il n'en demeure pas moins qu'on ne peut pas ne pas reconnaître que, de manière générale, la distribution des éléments tridimensionnels et celle des personnages se font mutuellement écho et que cette distribution parallèle engendre l'impression d'une forme d'appariement entre personnages et éléments localisants : la majorité des personnages ou des petits groupes

de personnages apparaissent ainsi associés à un « lieu » qui leur est propre. Remarquons, à propos des groupes de personnages, qu'il s'agit presque toujours de groupes bien compacts composés d'un petit nombre de personnages formant un corps solidaire. De même que certains complexes bâtis forment un tout identifiable comme un seul et unique composant de l'image, ces groupes forment donc des unités qui interagissent avec d'autres personnages ou groupes de personnages en tant que groupes unis. C'est pourquoi la notion d'appariement reste pertinente, même s'il ne s'agit pas toujours d'apparier un à un personnages et éléments localisants.

A titre d'exemple, signalons la *Résurrection de Lazare* de Guido da Siena (pl. 24, fig. 1), où la répartition des personnages en deux groupes – à gauche, Jésus et ses disciples ; à droite, Lazare et une petite foule de témoins – correspond à la présence de deux éléments de localisation – un bâtiment à gauche et une grotte à droite – qui forment respectivement les « lieux » du groupe de Jésus et du groupe de Lazare. Des formes d'appariement similaire peuvent également être observés, entre autres, dans la scène de la *Distribution de l'aumône* qui figure dans le *Retable de Saint François* réalisé par Bonaventura Berlinghieri et conservé à Pescia (pl. 24, fig. 2) et dans la scène de la *Résurrection de l'enfant mort* qui fait partie du *Retable de saint Véran* peint par Michele di Baldovino (pl. 24, fig. 3). Ces deux exemples illustrent la manière dont la répartition fondamentalement bipartite des personnages et des éléments localisants sert de base à des compositions plus compliquées qui impliquent la présence de personnages « sans lieu » et la présence d'éléments localisants bas. Avant de considérer les diverses variations/contrepoints du système d'appariement, précisons les modalités selon lesquelles cet appariement s'effectue.

L'appariement des personnages et des éléments localisants se fait en effet selon plusieurs modalités qui englobent notamment les situations de « devant », « derrière » et « dessus », dans un même but : celui d'exprimer l'*occupation d'un lieu* ou, autrement dit, d'exprimer la localisation.

La manière la plus récurrente de localiser un personnage est de le faire figurer immédiatement devant un « lieu », de façon qu'il apparaisse plastiquement encadré par ce lieu. Signalons à titre d'exemple, l'*Annonciation* de Guida da Siena conservée à Princeton (pl. 25, fig. 1) ou la scène figurant le *Bienheureux Andrea Gallerani distribuant l'aumône* qui fait partie du reliquaire réalisé conjointement par Guido da Siena et Dietisalvi di Speme (pl. 25, fig. 2). Une deuxième modalité, qu'on peut observer dans un autre reliquaire réalisé par les deux

mêmes peintres, produit un effet d'encadrement similaire. Elle consiste à faire apparaître un personnage à une fenêtre ou à une autre ouverture (voir pl. 26, fig. 1 et 2). Dans ce cas, les personnages sont en principe *dans* un bâtiment ou, autrement dit, *derrière* le mur percé d'une ouverture. Mais il est clair que ni la suggestion d'être dedans, ni celle d'être derrière n'est capitale. Ce qui semble toujours primer, c'est que le personnage apparaisse encadré. Notons au passage que, dans le cas où les personnages sont placés devant les éléments localisants, l'effet d'encadrement dépend du fait que les éléments localisants sont légèrement plus grands que les personnages : c'est la différence de grandeur qui permet de placer le personnage devant, sans qu'ils occultent entièrement les éléments localisants. La volonté d'encadrer apparaît donc comme une motivation pour le grandeur d'échelle choisie pour ces éléments.

Ces constats concernant l'importance de l'encadrement se trouvent nuancés par une troisième modalité d'appariement entre les personnages et les éléments localisants, à savoir la superposition verticale : un personnage placé *en haut* d'un lieu. L'exemple de loin le plus récurrent est le personnage qui apparaît au sommet d'une tour (voir pl. 26, fig. 3 et 4). Une telle expression de l'occupation d'un lieu semble en effet se cantonner presque exclusivement à l'image de la tour : on ne trouve guère d'exemples de personnages juchés sur d'autres types d'édifices ou sur des collines, etc. L'encadrement demeure donc l'expression par excellence de la localisation, même s'il n'en est pas l'expression exclusive. Il est cependant à noter que les tours partagent avec les éléments encadrants le fait de se présenter comme une forme d'extension des personnages.

c. Lieux de prestige : statut narratif et statut social

Que ce soit par encadrement ou par élévation, le fait d'être localisé constitue un moyen de doter les personnages concernés d'une plus grande visibilité qui traduit directement l'idée d'une importance prépondérante. Cette importance relève à la fois du statut narratif et du statut social des personnages. Dans le premier cas, il s'agit de distinguer les protagonistes des comparses. Le lieu fonctionne alors comme le soulignement ou la mise en gras d'un mot dans un texte. Dans le second cas, il s'agit d'identifier les personnages investis d'autorité, de pouvoir ou de puissance et de les distinguer des personnages dépourvus de prestige ou de pouvoir, et susceptibles de subir la volonté des premiers. La localisation instaure donc au sein de l'image un double système de hiérarchisation.

Comme on peut s'y attendre, ces deux systèmes de hiérarchisation empiètent

largement l'un sur l'autre : dans la grande majorité des images, les personnages prestigieux et puissants sont tout naturellement des protagonistes. Parmi les personnages de ce type figure notamment le roi ou le haut dignitaire – type de personnage qui apparaît systématiquement dans un lieu, comme on peut l'observer, entre autres, dans le *Retable de saint François* et le *Retable de sainte Catherine*, respectivement réalisés par Bonaventura Berlighieri et par le Maître de Calci (pl. 27, fig. 1 et 2), ou dans la fresque du *Massacre des Innocents* de Giotto à Padoue (pl. 27, fig. 3). L'utilisation du lieu pour signaler l'importance narrative et sociale s'applique également aux personnages saints. Ainsi, dans le retable de Bonaventura Berlinghieri que nous venons de citer, des moines franciscains partagent avec le roi le privilège d'être encadrés (pl. 28, fig. 1). D'autres exemples de personnages saints encadrés incluent le *Christ et la Vierge accueillant saint Jean-Baptiste* dans le *Retable de saint Jean-Baptiste* réalisé par un peintre anonyme et conservé à Sienne (pl. 28, fig. 2), les scènes d'aumône et d'accueil des pèlerins dans le *Reliquaire du bienheureux Andrea Gallarani* (pl. 28, fig. 3 ; pl. 25, fig. 2), et la scène d'accueil qui figure dans le cycle de fresques consacré à saint Nicolas par Palmerino di Guido à Assise (pl. 28, fig. 4).

Ces histoires figurant un saint qui accorde sa bénédiction ou un roi ou haut dignitaire qui donne des ordres ne permettent évidement pas de dissocier statut narratif et statut social. Il n'en demeure pas moins que le système de hiérarchisation est double. C'est ce que prouvent les exemples dans lesquels les personnages situés dans les lieux ne sont pas dotés simultanément des deux qualités. La *Résurrection d'un enfant mort* réalisé par Michele di Baldovino (pl. 29, fig. 1) offre l'exemple rare d'un personnage, évidemment de haut rang social, qui a droit à un lieu alors même qu'ils n'a pas d'importance narrative particulière. Il s'agit d'un roi, reconnaissable à droite de l'image grâce à sa couronne : ce roi est peut-être le père de l'enfant, mais il n'a pas un rôle principal dans l'action de résurrection. Si les exemples de ce genre sont rares, en revanche on trouve en abondance des exemples de personnages qui, malgré un rang social médiocre, sont situés dans les lieux parce qu'ils ont une grande importance narrative. Revenons, par exemple, à la scène de l'aumône dans le *Retable de saint François* de Bonaventura Berlinghieri (pl. 29, fig. 2) : les trois pèlerins qui sont debout à droite de l'image et qui occupent le lieu que constitue le double édifice situé également à droite, sont narrativement importants en tant que bénéficiaires de la charité franciscaine, mais ils sont par ailleurs anonymes et dépourvus de distinction sociale particulière. Un exemple similaire est le *Massacre des Innocents* de Giotto à Padoue (pl. 29, fig. 3) : ici, les mères des enfants massacrés

ont droit à un lieu en raison de leur importance narrative – victimes conscientes de l'action d'Hérode et dénonciatrices de son injustice – et non de leur statut social puisqu'elles appartiennent en principe à toutes les catégories sociales.

Ces derniers exemples n'illustrent pas seulement l'existence d'un double système de hiérarchisation, ils montrent aussi comment l'occupation d'un lieu par un seul personnage ou par un groupe de personnages s'inscrit dans cette conception hiérarchique. En effet, le lieu collectivement occupé semble fournir une solution au problème soulevé par les personnages qui – soit à cause de leur rang social, soit à cause de leur importance narrative – méritent un lieu, mais qu'il importe néanmoins de distinguer de personnages dotés d'une importance encore supérieure à la leur. Cette manière d'utiliser le lieu éclaire d'un jour nouveau le choix d'équilibrer la taille et la masse des éléments localisants : outre le fait de les rendre reconnaissables comme appartenant à une seule et même espèce – celle du lieu –, l'équilibration des lieux sert à exprimer les rapports de pouvoir entre les personnages. Le lieu n'est certes pas essentiel pour qu'on comprenne, par exemple, que l'affrontement entre un roi, d'une part, et un groupe de personnages de moindre statut social, de l'autre, traduit un rapport d'équivalence : un seul roi égale de nombreux personnages de moindre statut. Mais le fait que les deux camps occupent des lieux qui s'équilibrent explicite et souligne cette équivalence de pouvoir.

Le lieu apparaît ainsi comme la manifestation d'une sphère de pouvoir. A l'idée que la localisation traduit l'importance des personnages en les amplifiant de façon à souligner leur présence, s'ajoute donc l'idée que le lieu exprime également le statut des personnages en les situant dans un système de relations sociales. Si la localisation ne peut pas être comprise comme le fait de situer les personnages dans une localité physique – campagne, palais, etc. –, elle doit être comprise au sens où elle hiérarchise les personnages.

d. Les échanges entre lieux

Les deux aspects que nous venons d'étudier – la distribution parallèle des lieux et des personnages et l'utilisation des lieux pour exprimer les rapports de pouvoir entre les personnages – obligent à constater que les échanges et les actions qui s'effectuent entre les personnages s'effectuent tout autant *entre* les lieux. En effet, la dissociation entre action et lieux est manifeste : dans la plupart des images, l'action se déroule explicitement en dehors d'un lieu. Certes, les actions sont le plus souvent provoquées par des personnages situés dans

des lieux et ces actions sont soit approuvées, soit contestées, soit simplement contempléés par des personnages situés dans d'autres lieux, mais c'est en dehors des lieux qu'elles se réalisent. Ainsi, toujours dans le *Massacre des Innocents* de Giotto (pl. 29, fig. 3), on voit Hérode dans son lieu décrétant le massacre, les mères dans leur lieu criant leur opposition et l'action se déroulant entre les deux lieux. De même, dans la *Résurrection de l'enfant mort* de Michele di Baldovino (pl. 29, fig. 1), bien que saint Véran, l'auteur de l'action, soit situé dans le lieu formé par le bâtiment à gauche de l'image, l'enfant ressuscite dans l'intervalle entre le lieu de saint Véran et le lieu à droite de l'image, occupé lui par les parents ou témoins qui approuvent l'action sans y participer. Il est intéressant ici de remarquer la subtilité de l'agencement entre l'action et les éléments de l'environnement pictural : à la différence du *Massacre des Innocents,* où l'action se déroule dans l'intervalle « vide » entre les deux lieux, dans la *Résurrection de l'enfant mort*, l'intervalle entre les deux lieux principaux comprend trois composants différents : une bande de sol, un édifice bas et le fond d'or. L'enfant mort s'inscrit contre le sol qui, comme nous le verrons, constitue une forme de « non-lieu » ; l'enfant ressuscité s'inscrit en partie contre le sol et en partie contre l'édifice bas, de sorte que sa résurrection correspond à sa « remise en lieu ». La forme basse de l'édifice convient à la petite taille de l'enfant, comme ne saurait le faire un édifice approprié à la taille des personnages adultes, mais elle présente également l'avantage de laisser le fond d'or occuper la zone du champ de l'image qui se situe entre les parties hautes des deux lieux et, de ce fait, de préserver l'impression d'intervalle qui convient à l'action, tout en accordant un lieu à l'enfant sauvé. On pourrait multiplier presque indéfiniment les exemples où l'action se situe dans l'intervalle entre les lieux. Nous nous contentons d'en signaler quatre : la scène de la *Guérison des possédés* dans le *Retable de saint François* peint par Bonaventura Berlinghieri et conservé dans l'église Santa Croce à Florence (pl. 30, fig. 1) ; la *Flagellation du Christ* qui fait partie des scènes narrative de la *Croix peinte* du Maître de Santa Marta (pl. 30, fig. 2) ; la *Libération d'un hérétique repentant* qui figure dans les fresques dans l'église supérieure de San Francesco d'Assise (pl. 30, fig. 3) ; la scène de rencontre qui figure dans le retable du Maître de San Martino qui combine inhabituellement un panneau central figurant la *Vierge à l'Enfant* avec des scènes narratives consacrées à la vie de Joachim et d'Anne (pl. 30, fig. 4).

Cette dernière scène de rencontre a la particularité de faire partie d'une image comprenant deux scènes (pl. 31, fig. 1). De plus, la scène qui se trouve à gauche de la rencontre illustre en soi une autre particularité concernant l'association entre l'action et l'intervalle entre

les lieux : il s'agit d'une scène de discussion entre deux personnages situés devant un lieu pictural qui prend une forme intermédiaire entre une ville (identifiable grâce aux faîtes des bâtiments qui apparaissent au-dessus d'un mur) et un portail qui, inhabituellement, s'ouvre sur un grand « vide » noir : en somme, un lieu dont la structure, faite d'un élément horizontal « soutenu » par de minces éléments verticaux, n'est pas sans ressembler à celle d'un baldaquin. Les deux personnages se tiennent à gauche et à droite, près des éléments verticaux, de manière à laisser percevoir le « vide » entre eux. Dans la mesure où l'action – en l'occurrence, l'échange oral entre les deux personnages – s'inscrit contre ce « vide » tandis que les personnages s'associent aux éléments « solides », cette composition rentre dans les normes de l'agencement action/intervalle. A cette différence près, évidemment, qu'il s'agit d'un intervalle au sein d'un lieu, et non plus d'un intervalle entre deux lieux. Comme d'ailleurs d'autres éléments creux (voir par exemple pl. 31, fig. 2), ce lieu fonctionne en fait comme une forme condensée ou intériorisée de l'environnement pictural dans son ensemble. Cette action d'intériorisation de l'environnement global au sein d'un seul lieu est comparable à l'action d'intériorisation de la conception de l'œuvre entière dans l'image individuelle que nous avons signalée dans la présentation des œuvres comme étant effectuée par le retable. Nous y reviendrons. Pour l'instant, un dernier type d'action mérite d'être considéré en détail.

e. Le déplacement entre lieux

Parmi tous les types d'actions présentés dans les images du XIII^{e} siècle, l'une des plus récurrentes est le déplacement. Il s'agit d'une action à part, au sens où elle ne constitue pas une forme d'échange entre deux personnages : elle ne fait pas forcément partie de la paire agir/subir. A cet égard, le déplacement semble contredire l'idée du lieu comme manifestation du pouvoir d'agir. Un autre facteur marque la différence entre le déplacement et les autres actions : bien que le déplacement partage avec les autres actions le fait de se passer *entre* plutôt que *dans* les lieux, les lieux en question sont rarement occupés, ce qui suggère que les lieux existent indépendamment des personnages et même qu'ils constituent des repères dans une continuité spatiale que les personnages en mouvement parcourent.

Que les lieux servent de provenance et de destination est indéniable. Chaque fois qu'un personnage se déplace, soit le point de départ, soit le point d'arrivée, soit les deux sont marqués par la présence de lieux. Parmi les innombrables exemples possibles, citons l'enluminure présentant le départ d'un homme et de son troupeau qui figure dans un *Ancien*

Testament conservé dans la bibliothèque de Santa Caterina à Pise (pl. 32, fig. 1); la remise en route d'un pèlerin après une halte dans le lieu des moines franciscains dans le *Retable de saint François* réalisé par Giunta di Capitano (pl. 32, fig. 2) ; l'arrivée des pèlerins au terme du voyage dans le *Reliquaire du bienheureux Andrea Gallerani* (pl. 32, fig. 3) ; l'archange Gabriel se rendant auprès de la Vierge dans l'*Annonciation* qui figure parmi les scènes de la vie de la Vierge d'un retable actuellement conservé à Anvers mais provenant d'Italie centrale (pl. 32, fig. 4); une autre *Annonciation*, cette fois de Guido da Graziano, dans laquelle les lieux marquent respectivement la provenance et la destination de Gabriel, qui, inscrit à moitié sur l'intervalle entre les deux lieux, apparaît comme en train de passer de l'un à l'autre (pl. 33, fig. 1) ; la *Fuite en Égypte* de Guido da Siena, où l'âne qui porte la Vierge s'inscrit similairement contre l'intervalle entre deux lieux – en l'occurrence, des espèce de collines ou d'enrochements (pl. 33, fig. 2) –; la *Montée au Calvaire* du retable peint par Grifo di Tancredi (pl. 33, fig. 3) où le principe d'acheminement de lieu en lieu est identique ; enfin, l'épisode de la vie de sainte Lucie – inséré dans une lettre historiée – au cours duquel deux bœufs et trois hommes, tentant d'entraîner la sainte, partent à vive allure du lieu situé à gauche en direction du lieu situé à droite (pl. 33, fig. 4).

Dans tous ces exemples, notons que ce qui importe, c'est rarement d'identifier quel lieu les personnages quittent et quel lieu ils atteignent, mais bien plutôt de reconnaître qu'ils se déplacent. Il semble donc que le rôle des lieux soit moins de situer l'action de déplacement que de l'exprimer. Loin d'exister de manière indépendante des personnages, les lieux constituent toujours une manifestation de leur état – en l'occurrence, l'état d'être en mouvement. Les lieux n'existent pas préalablement : ils existent uniquement en fonction des personnages. Ils ne constituent pas des bornes fixes dans une continuité spatiale, mais se mettent en place autour d'eux dès qu'ils se déplacent. A cet égard, les lieux qui « encadrent » un personnage en mouvement sont directement comparables aux lieux occupés par un ou plusieurs personnages statiques : dans un cas comme dans l'autre, les lieux ont pour fonction de manifester l'état (état en tant que statut, ou état d'action) du personnage. Toutefois, malgré cette similarité, il y a une grande différence entre l'encadrement direct par un lieu qui forme un cadre autour d'un personnage et l'encadrement indirect par deux lieux qui flanquent un personnage situé dans l'intervalle entre eux. Nous verrons en effet que, bien que le déplacement implique la présence des lieux, il ne bénéficie pas du prestige du lieu, mais assume les connotations liées à la non-localisation. Il est d'ailleurs remarquable que la

transposition du rapport hiérarchisé entre localisation et non-localisation à la question du mouvement s'observe dans le fait que les personnages qui occupent des lieux tendent à être présentés dans des postures explicitement immobiles : ils ont souvent une posture assise ou, sinon, très statique – leurs pieds sont fermement plantés sur terre et leurs jambes bien droites. La localisation va donc de pair avec l'immobilité, et la mobilité se voit refoulée du côté du « non-lieu ».

Avant de passer à l'analyse des formes et des fonctions du « non-lieu », il nous reste à signaler un point important concernant les rôles du lieu que soulève l'image du mouvement : le statut spécial des lieux « naturels », à savoir collines, arbres, etc. Il est en effet rapidement observable que les personnages en mouvement, loin d'être toujours dans un intervalle « vide » entre deux lieux, se trouvent parfois devant un élément naturel de localisation. Il est intéressant de comparer, par exemple, l'*Annonciation* de Guido da Graziano qui fait partie du *Retable de saint Pierre* (pl. 33, fig. 1) avec l'*Annonciation* de Guido da Siena conservée à Princeton (pl. 33, fig. 5). Les deux images sont très similaires, à cette différence près que là où Guido da Graziano laisse entièrement « vide » l'intervalle dans lequel l'archange se précipite, Guido da Siena y fait intervenir un arbre. Cet arbre constitue-il un « lieu » intermédiaire dans le trajet de Gabriel ou, au contraire, se fond-il dans l'idée de « non-lieu »? Diverses images dans lesquelles toute suggestion de relais intermédiaire est éliminée – le personnage s'inscrivant carrément sur l'élément naturel – suggèrent que la seconde option est la bonne. Citons entre autres, la *Guérison du paralytique* du *Retable de saint François* réalisé par Giunta di Captino (pl. 34, fig. 1), où le paralytique guéri s'en va à droite, ou l'*Entrée à Jérusalem* de Guido da Siena (pl. 34, fig. 2) où, similairement, le Christ sur son âne chemine devant une colline. Dans ces exemples, la colline prend la place de l'intervalle, assumant ainsi le rôle du non-lieu par rapport aux éléments architecturaux qui continuent de marquer respectivement le point de départ et le point d'arrivée. Or, il semble que ce remplacement de l'intervalle par un élément naturel constitue une manière de résoudre le problème que pose le protagoniste en mouvement – problème qui réside dans la difficulté de concilier, d'une part, l'utilisation du lieu pour signaler qu'il s'agit de protagonistes et, d'autre part, l'utilisation de l'intervalle entre deux lieux pour exprimer le mouvement. Il y a donc quelque chose comme une réticence à obliger un protagoniste à quitter son lieu, même lorsque le thème iconographique exige qu'il se déplace. Cette réticence se voit bien dans un autre panneau de Guido da Siena : la *Résurrection de Lazare* (pl. 34, fig. 3). En principe, cette image montre Jésus et ses compagnons en train de

quitter la ville pour se rendre auprès de Lazare refoulé dans sa grotte. Or, bien que les jambes fléchies et, surtout, la position des pieds – sur les pointes et vus de profil – de Jésus et de ses compagnons traduisent effectivement le déplacement, le groupe reste résolument à l'intérieur de son lieu. L'effet global fait quasiment penser à une tortue qui emporte son lieu avec elle.

Si la *Résurrection de Lazare* permet d'apprécier le problème posé par le protagoniste en mouvement, la solution qu'elle offre reste isolée. Comme nous l'avons suggéré, la solution la plus répandue doit être identifiée avec la distinction entre lieux naturels et lieux architecturaux : distinction qui permet de préserver une forme d'encadrement tout en continuant à utiliser le passage entre lieux (architecturaux) pour exprimer le mouvement. Un tel choix opère néanmoins une hiérarchisation entre les lieux : le lieu naturel assume inévitablement un statut inférieur à celui du lieu architectural à cause de son association avec le déplacement, et, plus généralement, comme nous le verrons, avec le « non-lieu ».

B. LE FOND : LE « NON-LIEU »

Les constats que nous avons pu tirer de l'analyse des éléments inanimés tridimensionnels – que nous désignerons désormais comme « lieux » – se trouvent à la fois confirmés et modifiés par l'analyse des éléments bidimensionnels qui, comme nous l'avons précisé, forment le deuxième groupe de composants fondamentaux de l'environnement pictural et dont le principal représentant est le fond.

Le fond constitue un non-lieu, voire le non-lieu par excellence. Son opposition aux lieux se traduit à la fois par ses propriétés formelles et par les rôles qu'il assume dans l'image. Dans le premier cas, ce sont notamment sa non-dimensionnalité et la nature illimitée de son étendue qui s'opposent à la tridimensionnalité et à l'extension limitée des lieux. Dans le second cas, la non-localisation dénote non seulement un état d'illimitation divine qui s'oppose à la limitation humaine, mais aussi divers états liés à la pauvreté matérielle et à la souffrance physique qui s'opposent directement aux états de suffisance et de sécurité véhiculés par le lieu. On verra qu'en fait ces deux niveaux d'oppositions se coïncident puisque les états de détresse et de vulnérabilité sont associées à la piété, de sorte que le « non-lieu » exprime la richesse spirituelle en opposition à la richesse matérielle que représente le lieu.

Le fond forme un plan monochrome, presque toujours doré[36], qui occupe la majorité

[36] Quelques exceptions existent : notamment les fresques réalisées dans l'église de San Francesco à Assise dans les années 1290, et celles que Giotto peint dans la chapelle Scrovegni à Padoue en 1304 (date tardive, conception

des intervalles « vides » ménagés entre et autour des éléments tridimensionnels animés et inanimés. La portion exacte du champ de l'image qui revient au fond varie d'une image à l'autre, mais, dans la plupart des cas, elle est légèrement inférieure à la portion occupée par les lieux (pl. 35, fig. 1-4). Cela dit, le fond a une grande importance, comme le prouve le simple fait qu'il est le seul composant de l'environnement pictural qui soit toujours présent et que, dans certains images, il constitue le seul et unique composant de l'environnement pictural. Il est aussi notable qu'en règle générale, il occupe une portion plus importante de la moitié supérieure de l'image que de sa moitié inférieure, ce qui, comme nous allons le voir, lui confère une certaine supériorité sur les lieux.

Même si nous conservons par commodité le terme « fond », nous tenons à souligner d'emblée qu'une telle désignation ne convient que partiellement à l'élément en question. Cette convenance tient avant tout à l'identité technique de l'élément, c'est-à-dire le fait que le « fond » d'or constitue la première couche de couleur appliquée sur le panneau de bois. Elle tient également en partie à l'identité figurative de l'élément. Dans de nombreuses images, le « fond » apparaît en effet comme se situant derrière les autres éléments puisqu'il semble constituer la dernière dans la série de strates qui, se situant successivement les unes derrière les autres perpendiculairement à la surface de l'image, contribuent à donner une impression de profondeur : il est alors un fond au sens où il ferme cette profondeur.

Dans d'autres images, nous rencontrons la suggestion d'un écran intermédiaire. Dans ces cas, le « fond » ne ferme pas définitivement la profondeur de l'image, mais l'idée de fond est préservée par la suggestion qu'il sépare cette profondeur d'un « ailleurs » invisible : le « fond » constitue alors la terme du monde naturel. L'*Annonciation* du *Retable de saint Pierre* réalisé par Guido da Graziano (pl. 36, fig. 1) en offre un exemple discret : au milieu du bord supérieur de l'image, on remarque un élément noir – apparemment la partie inférieure d'un cercle qui se refermerait en dehors du champ de l'image – d'où proviennent de minces rayons qui se dirigent vers la tête de la Vierge. Cet élément ou arc de cercle noir apparaît donc comme une ouverture par laquelle les rayons divins franchissent l'écran formé par le fond d'or. Cette impression de franchissement est encore plus forte dans trois des scènes de la Genèse qui font

---

toujours duecentesque), où les fonds sont bleus. Le choix du bleu est souvent attribué à une nouvelle volonté d'imiter le monde naturel. Cette idée semble toutefois contredite par la conception générale de ces images. Il semble plus vraisemblable d'imaginer que le choix de substituer le bleu à l'or était lié au support : dans les images sur bois, sur parchemin et en mosaïque, les intervalles sont toujours dorés.

partie du décor en mosaïque de la coupole du baptistère de Florence (pl. 36, fig. 2) : cette fois, c'est une main – traditionnellement reconnue comme la main de Dieu – qui apparaît comme franchissant l'ouverture. Il n'est certes pas exclu que cette main ne se rattache pas à un corps (caché), mais constitue un membre isolé : la présentation du corps humain incomplet pour suggérer l'incarnation partielle d'un être divin est en effet assez fréquente dans la peinture de l'époque. Toutefois, le fait qu'elle soit associée à un élément interprétable comme une ouverture induit naturellement à suggérer que cette main appartient à un être que cache l'écran de fond.

Notons toutefois qu'au XIII^{e} siècle, ces images de franchissement sont plus rares qu'on ne l'imaginerait : l'image de la main de Dieu, de même que le buste de Dieu se penchant à travers une ouverture apparemment aménagée dans le fond d'or, se généralise plutôt à partir du XIV^{e} siècle. Il s'agit alors souvent d'images « démodées » dans le sens où elles préservent une apparence plus caractéristique de la peinture du Duecento que de celle du Trecento (voir, à titre d'exemple, l'*Annonciation* que Lorenzo Veneziano réalise en 1371, conservée à Venise, pl. 37, fig. 1). De ce fait, ces images du XIV^{e} siècle tendent à influencer rétrospectivement notre perception du fond d'or dans les images antérieures. Toujours est-il que, si l'on s'en tient strictement aux images du XIII^{e} siècle, la suggestion d'un écran franchissable est rare et que les manifestations divines, plutôt que d'être accompagnées de la suggestion d'une ouverture aménagée dans un fond, tendent à s'inscrire sur un fond d'or parfaitement intact (voir pl. 37, fig. 2 et 3). En effet, au XIII^{e} siècle, les peintres n'insistent pas sur l'idée d'écran ou de surface en tant qu'élément bidimensionnel, mais semblent utiliser bien plutôt le fond pour indiquer l'absence de toute dimension. Il s'ensuit que l'idée de « fond » perd sa pertinence : ni écran, ni surface, ni terme, le « fond » d'or formerait une entité délibérément irrepérable par rapport aux autres composants de l'image.

L'idée que le « fond » et, plus particulièrement, le fond d'or ne serait bidimensionnel que par défaut et qu'il représenterait plutôt une entité sans dimensions propres n'est pas nouvelle en soi. Le fond d'or est en effet universellement reconnu comme une expression de la lumière divine qui est une substance éminemment immatérielle. Toutefois, ce que nous souhaitons souligner, ce n'est pas l'absence de dimensions du fond d'or en soi, mais l'idée que cette absence traduit non seulement l'absence de matière, donc de corps, mais aussi, voire surtout, l'absence de lieu.

L'idée que le fond d'or traduit l'absence de lieu va évidemment contre l'un des lieux

communs les plus courants de l'histoire de l'art qui est de considérer le fond d'or simultanément comme l'entité abstraite qui est la lumière divine et comme une forme de localité, à savoir la sphère céleste, qui s'opposerait à la sphère terrestre. Une telle interprétation localisatrice n'est effectivement pas sans appui. Il est indéniable que le fond d'or est en quelque sorte la réserve du divin : les anges notamment s'y inscrivent systématiquement (voir pl. 37, fig. 2 ; pl. 38, fig. 1 et 2). Il est également vrai que la façon dont les anges s'inscrivent sur le fond d'or est, dans nombre de cas, directement comparable à la manière dont les personnages occupent les éléments inanimés tridimensionnels que nous avons justement identifiés comme étant des lieux : ainsi, tels que les rois sur leurs trônes, les anges et autres représentants divins s'inscrivent plastiquement sur le fond d'or. Cette impression d'équivalence résulte largement du fait que le fond d'or tend à apparaître, notamment dans les scènes narratives, en champs restreints, enserrés entre les autres éléments ou entre ceux-ci et les bords de l'image. On en trouve un exemple explicite parmi les scènes narratives du *Retable de sainte Catherine* peint par le Maître de Calci (pl. 39, fig. 1) : le champ rempli par le fond d'or – délimité par le bord supérieur de l'image et les bords intérieurs des deux collines – a, pour l'essentiel, la forme d'un triangle posé sur une pointe ; autrement dit, la forme inversée de chacune des deux collines qui, elles, apparaissent comme des triangles posés sur leur base. Ces trois triangles sont d'une taille similaire et chacun est similairement « occupé » par un personnage ou par un petit groupe compact de personnages. Étant donné que les collines constituent des lieux, il semble donc naturel de conclure que le fond d'or constitue également un lieu. Une aussi forte suggestion d'équivalence est certes exceptionnelle, mais de nombreuses images véhiculent de manière moins explicite la même suggestion d'équivalence formelle et fonctionnelle entre les éléments inanimés tridimensionnels et le fond d'or (pl. 39, fig. 2). Ainsi, il se trouve souvent que le fond d'or occupe une portion du champ de l'image plus ou moins équivalente en taille aux lieux tridimensionnels ou que la manière dont les personnages « occupent » le fond soit comparable à la manière dont ils occupent les lieux. Notons aussi que, dans le cas des « lieux creux », tel que celui qu'on trouve dans une autre scène du *Retable de sainte Catherine* (pl. 39, fig. 3), lieu et fond sont si bien imbriqués qu'il est impossible de complètement dissocier la forme et la fonction du fond de celles du lieu.

En même temps, toutefois, l'imbrication entre lieu et fond qu'implique les lieux creux souligne les limites du fond vis-à-vis de la forme et de la fonction du lieu – limites qui en fait se ramènent paradoxalement à l'absence de limites. En effet, l'une des principales

caractéristiques formelles du fond d'or est qu'il ne possède pas de limites propres. Par conséquent, en tant qu'entité illimitée, il est incapable d'assumer le rôle de lieu pour la raison qu'il est incapable, à lui seul, d'encadrer les personnages. Son équivalence apparente avec les lieux dépend entièrement soit des bords de ces lieux, soit des bords de l'image elle-même. Bien entendu, les bords de l'image sont des associés quasiment inséparables du fond d'or : même lorsque le fond constitue le seul élément environnemental, il représente une étendue limitée par le cadre de l'image – ce qui compromet inévitablement l'impression d'illimitation comme caractéristique du fond d'or. Il n'en demeure pas moins qu'il y a de bonnes raisons de croire que le rôle du fond d'or est radicalement opposé à celui du lieu : loin de délimiter les personnages au sens où il les encadrerait, où il établirait autour d'eux des limites, le fond d'or a pour rôle principal de délimiter les personnages dans le sens contraire, c'est-à-dire de les « dé-limiter », de les affranchir des limites.

Une telle conception du fond d'or fait partie de l'héritage byzantin. L'action de « dé-limitation » ou d' « a-limitation » semble en effet manifeste dans de nombreuses mosaïques pariétales. Un exemple éloquent est l'image de la Vierge qui orne la coupole de l'église Santi Maria e Donato à Murano (pl. 40). Ce qui frappe immédiatement dans cette image, c'est l'aspect isolé de la Vierge. Non seulement l'environnement pictural se réduit au seul fond d'or, mais le rapport entre les portions du champ de l'image respectivement remplies par le personnage et par le fond d'or suggère que l'objectif de l'artiste était d'accentuer cette impression d'isolement en éloignant autant que possible le personnage des bords de l'image et donc de l'idée de délimitation. Notons également que la forme concave de la coupole est particulièrement propice à cet objectif dans la mesure où les bords de l'image entretiennent un rapport moins direct avec son centre que dans le cas d'une image plane. On peut également considérer que le format circulaire de la coupole contribue à l'effet de « dé-limitation » : d'une part, parce que, visuellement, un cercle impose moins l'idée de délimitation qu'un carré, car l'œil gravite naturellement vers le centre de l'image ; d'autre part, parce que, symboliquement, le cercle véhicule évidemment l'idée de « sans début et sans fin ».

Il ne nous paraît pas donc anodin que cet élément circulaire par excellence qu'est l'auréole compte lui aussi au nombre des facteurs qui suggèrent que le fond d'or sert principalement à « dé-limiter » les personnages. Les auréoles partagent la bidimensionnalité et la couleur dorée du fond d'or et sont de fait communément reconnues comme des morceau de fond d'or, de petites zones de sainteté. Cette idée est toutefois simultanément probante et

trompeuse. Probante dans le fait de rattacher les auréoles au fond d'or ; trompeuse, parce que l'idée de petites zones de sainteté personnelles rapproche le rôle des auréoles de celui des éléments inanimés tridimensionnels. Il est certainement vrai qu'à cause de leur forme limitée et de la façon dont elles encadrent les têtes des personnages, les auréoles peuvent facilement donner l'impression de fonctionner de manière très similaire à ces éléments – plus encore, d'ailleurs, que les zones de véritable fond. Mais, si on prend en compte le lien entre le cercle et l'idée d'illimitation, on peut voir dans l'auréole, non pas une zone de sainteté personnelle, mais, au contraire, un moyen de suggérer la soustraction du personnage à un état limité, un moyen de le rattacher à l'état illimité et unique qui est propre à la divinité. Cette suggestion est particulièrement évidente dans les images où les personnages auréolés apparaissent devant un élément inanimé tridimensionnel. Ainsi, dans les quatre scènes supérieures des six images narratives de la *Croix* peinte par le Maître de Santa Marta et conservée dans l'église homonyme à Pise (pl. 41, fig. 1), le Christ est doté d'une auréole lorsqu'il s'inscrit sur une colline ou sur un bâtiment ; il est également auréolé lorsqu'il s'inscrit sur une très mince zone de fond d'or où, sans la présence de l'auréole, sa tête apparaitrait serrée entre les bâtiments flanquant cette zone ; il n'est pas auréolé, en revanche, lorsque sa tête s'inscrit sur une zone de fond d'or suffisamment ample pour l'entourer aisément. Un autre exemple qui véhicule particulièrement bien l'idée de soustraction à un état limité nous est fourni par le *Saint François recevant les stigmates* que le Maitre de la Croix a réalisé vers la fin du siècle (pl. 41, fig. 2) : comme le Christ dans les trois images de la *Croix* de Santa Marta, saint François apparaît à la fois localisé par son inscription sur un « lieu » et « délocalisé » par son auréole qui, grâce aux rayons dorés qui en émanent, apparaît à la fois comme explicitement rattaché au fond d'or et même comme aspiré vers celui-ci. L'auréole et, à travers elle, le fond d'or s'inscrivent donc dans un système de localisation/« a-localisation » qui permet d'exprimer le degré de divinité du personnage. Ni la localisation, ni la soustraction au lieu ne sont complètes : elles constituent deux extrêmes entre lesquels le personnage – saint, mais toujours humain – se situe. Notons au passage que l'identification du fond d'or et, par extension, des auréoles avec la lumière divine corrobore l'idée que le fond d'or, comme les lieux que sont les éléments inanimés tridimensionnels, exprime avant tout l'état des personnages, et non leur situation physique.

Le fond d'or constitue donc une forme de non-lieu qui, en servant à exprimer la divinité d'un personnage, assume un statut éminemment prestigieux et positif. De ce fait, le rapport

hiérarchisé entre le lieu et le non-lieu se complique : l'état de supériorité véhiculé par la localisation est remis en cause par le fait que les connotations divines de la non-localisation rendent celle-ci tout aussi susceptible d'être considérée comme signifiant un état supérieur. La divinité n'est toutefois pas le seul état qu'exprime le non-lieu : il exprime également divers autres états qui, du moins à première vue, compromettent gravement sa supériorité potentielle et tendent à confirmer celle du lieu. Ces états sont en effet explicitement dégradants et éprouvants : pauvreté, vulnérabilité, errance, disgrâce. De plus, comme nous l'avons suggéré lorsque nous avons traité les lieux, ils s'opposent directement aux états véhiculés par le fait d'être localisé : puissance, autorité, capacité d'agir et de gérer à partir d'une base stable et sécurisée. A titre d'exemples, citons l'association du fond d'or avec les personnages les plus démunis dans la scène de l'aumône du *Retable de saint François* de Bonaventura Berlinghieri (pl. 42, fig. 1) ou encore avec les pèlerins pauvres dans la scène d'accueil du *Reliquaire du bienheureux Gallerani* (pl. 42, fig. 2). A titre d'exemples de l'association quasi systématique entre le fond d'or et les actes de violence, signalons les très nombreuses scènes de la Passion qui se déroulent sur un fond d'or (pl. 42, 3 et 4 ; pl. 43, 1 et 2). Du reste, le retable d'où provient le dernier exemple – un retable attribué à Grifo di Tancredi et dont le panneau central figure la *Vierge à l'Enfant* (pl. 43, fig. 3) – montre bien à quel point l'association entre violence et fond d'or compromet le statut de ce dernier : comme pour la faire bénéficier d'une forme de sécurité dans un environnement périlleux, la Vierge du panneau central est inhabituellement abritée par un lieu complet.

La franche opposition entre l'état invulnérable de la localisation et la vulnérabilité d'être sans lieu s'observe très souvent à l'intérieur d'une même image. Le thème du *Massacre des Innocents* en fournit l'exemple le plus évident (pl. 44, fig. 1 et 2) – Hérode, dans son lieu, est l'image même de l'invulnérabilité ; en dehors du lieu, sur le fond d'or, la violence se déchaine – , mais presque tous les thèmes iconographiques confirment la règle : les brutalités et la mort surviennent en dehors du lieu (pl. 44, fig. 3 et 4). Il est intéressant de comparer la mise en image du *Massacre de Innocents* à celle de l'*Arrestation du Christ* (pl. 44, fig. 4) : bien que Judas soit l'instigateur de la violence, au même titre que Hérode, le traître ne partage pas l'état localisé du roi. On en déduira, non que le roi est disculpé de ses crimes, mais que la localisation d'Hérode est motivée par le souci d'exprimer son pouvoir royal, tandis que la non-localisation délibérée de Judas est motivée par la volonté de souligner la nature basse, infamante de sa trahison. On retrouve en effet l'association entre infamie et non-lieu dans

d'autres thèmes : *Joachim chassé du Temple* (pl. 45, fig. 1 et 2) ou *Jésus expulsant les marchands du Temple* (pl. 45, fig. 3). Observons aussi que, pour la plupart, ces images de pauvreté, de vulnérabilité et de violence sont également des images de déplacement : pèlerinage, montée au Calvaire, départ forcé de Joachim ou des marchands. Aussi, bien que le déplacement ne soit pas systématiquement entrepris comme un acte de soumission à la volonté d'autrui, il a tendance à apparaître comme une action involontaire, un état auquel on est contraint, sinon par quelqu'un, du moins par les circonstances – autrement dit, un état indésirable. Son association avec la pauvreté, la vulnérabilité et la violence fait de lui un état négatif plutôt que neutre – l'image du déplacement devenant celle de l'errance avec toutes les connotations que celle-ci implique. Signalons enfin que, dans l'association quasi systématique de ces états éprouvants avec le non-lieu, ce qui rend nécessaire le terme « quasi », c'est le statut spécial des lieux naturels que nous avons exposé à propos du déplacement : le rôle de non-lieu qu'assume le lieu naturel ne se cantonne effectivement pas à la seule action du déplacement mais s'étend à ses états associés : pauvreté, vulnérabilité, violence (pl. 46).

Comme nous l'avons dit, toutes ces associations entre le non-lieu, la misère et l'impuissance influent inévitablement sur le rapport hiérarchisé entre le lieu et le non-lieu. En principe, le transfert du statut de supériorité du lieu au non-lieu au nom des connotations divines de celui-ci apparaît à son tour mis en question. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, cependant, les états éprouvants qui devraient compromettre la supériorité de la non-localisation tendent, au contraire, à la renforcer. En effet, dans nombre d'images, ces états, loin d'apparaître comme négatifs, véhiculent une signification hautement positive. Une telle métamorphose s'effectue au nom de la piété et surtout de l'humilité : la richesse spirituelle se manifeste par un refus radical de la richesse et de la puissance matérielles et, en conséquence, par une revendication de tous les états qui s'opposent à elles. Ainsi, le choix de faire figurer certains saints en dehors de lieux apparaît comme une expression valorisante de leur humilité. C'est, semble-t-il, le cas dans la lunette peinte par le Maître de San Martino (pl. 47, fig. 1), où, contrairement à l'habitude, la scène narrative de *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* figure simplement sur un fond d'or. Citons également la *Guérison du paralytique* qui fait partie du *Retable de saint François* réalisé par Giunta Pisano (pl. 47, fig. 2) : saint François semble se tenir délibérément à l'écart du lieu architectural, comme pour revendiquer une alliance avec le fond d'or et avec la colline qui, nous l'avons vu, assume ici un rôle de non-lieu. Toujours selon cette même idée d'une revendication des éléments naturels en tant que « non-

lieux », citons l'enluminure du *Florilège du Nouveau Testament* conservé à la bibliothèque universitaire de Pise (pl. 47, fig. 3) : l'ermite « occupe » un élément naturel rocheux dont l'austérité renforce le statut de non-lieu « anti-matérialiste ».

Dans la partie suivante, consacrée aux appuis de la conception picturale duecentesque, nous aurons l'occasion de revenir sur cette association entre le « non-lieu » et la piété. Pour l'instant, complétons notre analyse des composants de l'environnement pictural par la considération du sol – élément, comme nous l'avons annoncé, ni entièrement lieu, ni entièrement « non-lieu »**.**

C. LE SOL : ENTRE LIEU ET « NON-LIEU »

Le sol est le plus discret des composants de l'environnement pictural. Occupant une portion réduite du champ de l'image et souvent peu visible, il est néanmoins très fréquemment présent dans les images du XIII^{e} siècle, ce qui suggère déjà qu'il constitue un élément d'une certaine importance. Comme nous l'avons signalé, le traitement du sol oscille entre tridimensionnalité et bidimensionnalité – autrement dit, entre un traitement qui fait de lui un lieu et un traitement qui fait de lui un non-lieu ou, pour être plus précis, *presque* un lieu et *presque* un non-lieu. En effet, le sol est un élément problématique qui, tout en confirmant la logique du système lieu/non-lieu, montre à quel point cette logique est susceptible de modifications, voire de remises en cause – susceptibilité sur laquelle nous reviendrons évidemment dans la deuxième partie de cette étude, consacrée à l'évolution du lieu pictural à partir du début du XIV^{e} siècle, et où nous verrons que la conception du sol n'y est pas pour rien.

Pour l'instant, concentrons-nous sur la conception du sol au XIII^{e} siècle. Même si le traitement du sol est une affaire de gradations entre le lieu et le non-lieu, quatre formes principales se distinguent assez nettement : 1) les bandes simples ; 2) les plans horizontaux plats ; 3) les plans horizontaux accidentés ; 4) les piédestaux. La première et la quatrième de ces formes sont les plus extrêmes : elles font respectivement du sol presque un non-lieu et presque un lieu. La deuxième et la troisième formes correspondent à des états intermédiaires : elles ne font du sol ni un lieu, ni un non-lieu, mais y incorporent certains des caractéristiques de l'un et de l'autre.

Sous la forme d'une *bande simple*, le sol constitue une mince zone uni-colore parallèle au bord inférieur de l'image, touchant celui-ci et s'étendant sur toute la largeur de l'image. Dans la plupart des cas, il n'occupe qu'une portion minime de la hauteur de l'image (voir, par

exemple, pl. 48, fig. 1) et, même lorsqu'il gagne en importance, il dépasse rarement un petit quart de la hauteur (pl. 48, fig. 2). Sa visibilité est néanmoins assurée par le contraste sombre/clair qui le distingue notamment du fond d'or. Du fait qu'elle coïncide avec la surface de l'image, la bande simple est la forme de sol la plus proche du fond et, en conséquence, du non-lieu. Elle s'en éloigne toutefois dans la mesure où elle comporte au moins une limite propre : son bord supérieur.

Cet éloignement du non-lieu s'accroît lorsque le sol est traité en *plan horizontal*. L'emplacement dans le champ de l'image reste inchangé, mais la bande se trouve réorientée de façon que le sol, au lieu de correspondre à la surface de l'image, apparaît comme perpendiculaire à celle-ci. La différence de traitement s'observe facilement si on compare la *Flagellation* et la *Montée au Calvaire* du retable attribué à Grifo di Tancredi (pl. 49, fig. 1) ou la *Confirmation de la Règle* et le *Sermon aux oiseaux* dans la prédelle du *Retable de saint François* peint par Giotto (pl. 49, fig. 2). Dans la *Flagellation* comme dans la *Confirmation de la Règle*, l'horizontalité du sol est suggérée par la présence d'éléments en raccourci : le piédestal dans le retable de Grifo di Tancredi ; le dessin du sol et les murs dans celui de Giotto. Dans la *Montée au Calvaire* et le *Sermon aux oiseaux,* en revanche, rien ne permet de trancher définitivement sur l'orientation du sol qui, si ce n'était la suggestion d'horizontalité communiquée par les deux premières images, peut se comprendre comme une simple bande de couleur coïncidant avec la surface de l'image. Or, le fait que le sol ne coïncide plus avec la surface de l'image renforce l'impression d'un plan, à la différence de la zone plus ou moins abstraite que constitue la bande coïncidant avec la surface de l'image. Ce renforcement de la bidimensionnalité du sol (à la différence du non-dimensionnalité du fond) s'ajoute donc à la délimitation partielle du sol effectuée par son bord supérieur pour éloigner plus encore le sol du fond/« non-lieu ».

Avec le traitement en *surface horizontale accidentée*, le sol cesse presque entièrement de ressembler au fond et se rapproche au contraire du lieu. Comme on peut notamment l'observer dans la fresque de Deodato di Orlando dans la basilique de San Pietro à Pise (pl. 50, fig. 1) ou dans la *Descente de la Croix* qui fait partie de la *Croix peinte* d'Enrico di Tedice (pl. 50, fig. 2), il ne s'agit plus d'un simple plan, mais d'un élément tridimensionnel, voire, dans le cas de la *Descente de la Croix*, d'une série d'éléments tridimensionnels. Le sol satisfait donc à la fois au critère de tridimensionnalité et au critère d'extension limitée qui caractérise le lieu. Toujours dans la *Descente de la Croix*, il commence même à entrer dans un rapport d'appariement avec les personnages : la façon dont il les élève rappelle effectivement le

dispositif de la tour. La *Crucifixion* d'Enrico di Tedice constitue cependant un cas limite : dans la majorité des images où le sol est traité en plan horizontal accidenté, il ne se fragmente pas en petits monticules distincts et reste justement un plan qui ne sert pas à localiser individuellement les personnages : il constitue un support résolument collectif et, à ce titre, se rapproche toujours du non-lieu.

C'est lorsque le sol est traité en *piédestal*, qu'il s'approche le plus de la forme et des fonctions canoniques du lieu. Le piédestal se présente en effet comme un élément tridimensionnel : il s'agit toujours d'une sorte de plan, mais, comme la surface horizontale accidentée, ce plan est doté d'une certaine épaisseur (voir pl. 51, fig. 1 et 2). Il se distingue cependant du plan horizontal accidenté dans la mesure où il constitue une forme ramassée, dont l'extension est clairement auto-délimitée de tous les côtés. En outre, il est systématiquement apparié à un personnage unique. En fait, ses proportions, par rapport aux bords de l'image et surtout par rapport aux personnages, sont les seuls vrais obstacles qui l'empêchent d'appartenir à l'espèce du lieu. Cela dit, il est notable que dans les images non narratives – où le traitement du sol en piédestal est d'ailleurs particulièrement fréquent –, les petites proportions du piédestal, et sa conséquente incapacité à encadrer pleinement les personnages, ne déprécient pas son identification comme lieu. Comme nous l'avons déjà établi, les images non narratives cherchent à exprimer l'état des personnages comme tendant vers le divin, mais non pas entièrement divin. L'encadrement partiel qu'offre le piédestal sert donc commodément à nuancer l'état trop exclusivement divin que véhiculerait un environnement consistant uniquement en un fond d'or.

A cet égard, le piédestal se présente comme la parfaite contrepartie de l'auréole. L'une et l'autre forment en effet respectivement les représentants discrets du lieu et du non-lieu : le piédestal apporte un contre-point d'humanité à des personnages qui ne sont pas des êtres entièrement divins, de même que l'auréole apporte un contrepoint de divinité à des personnages luttant dans des états limités. La comparaison entre piédestal et auréole est particulièrement probante du point de vue de leurs emplacements respectifs. Le piédestal « se porte » en effet aux pieds d'une façon très similaire à la façon dont l'auréole se porte à la tête. Les mosaïques byzantines de l'abside de San Marco à Rome, réalisées au IX^{e} siècle, en fournissent un exemple précoce mais particulièrement explicite (pl. 52, fig. 1), mais on peut également signaler, parmi les images duecentesques, la *Vierge à l'Enfant* peinte par Corso di Buono vers 1275-1280 (pl. 51, fig. 1), les saints du polyptyque réalisé par l'atelier de Giotto

vers 1305 et conservé à la cathédrale de Santa Maria del Fiore de Florence (pl. 51, fig. 2) et la *Vierge à l'Enfant que le* Maître de Santa Maria Primerana peint vers 1255 pour l'église homonyme à Fiesole (pl. 52, fig. 2). Dans tous ces exemples, la visibilité insistante des auréoles et des piédestaux accentue leur fonctionnement en tant que facteurs d'équilibrage entre état purement divin et état purement humain.

Signalons enfin la scène de *Saint François recevant les stigmates* peinte par le Maître de la Croix vers le milieu du siècle et conservée aux Offices (pl. 53), dans laquelle le traitement du sol – dont la forme, réduite en largeur de façon qu'elle se rapproche de celle du piédestal, est inhabituelle dans une scène narrative – semble justement motivé par la volonté de faire ressortir sa complémentarité avec l'auréole qui, comme nous l'avons vu, joue ici un rôle capital. Or, ce fonctionnement en paire du sol et de l'auréole confirme une fois de plus l'idée que les éléments de l'environnement pictural constituent moins des entités autonomes que des attributs servant à exprimer la nature ou l'état des personnages. L'opposition tête/pieds introduit cependant une nouveauté au sein du système de localisation/a-localisation. Jusqu'ici, nous avons vu ce système reposer sur l'opposition entre délimitation et non-délimitation. L'opposition tête/pieds y ajoute une opposition entre le haut et le bas. Pour être précis, il s'agit de relever une opposition latente plutôt que d'introduire une opposition entièrement nouvelle. La distinction haut/bas est déjà présente dans le fait que le fond d'or occupe une portion plus importante du haut de l'image et les lieux une portion plus importante du bas. Une telle organisation se rattache vraisemblablement à la tradition consistant à hiérarchiser les images selon leur emplacement en hauteur, que nous avons vue à l'œuvre dans les décors pariétaux byzantins et romains. Il semble toutefois juste de dire que, si l'opposition haut/bas accompagne l'opposition lieu/non-lieu dans les images narratives du XIII^{e} siècle, elle demeure peu exploitée : l'action de localisation/délocalisation qu'effectuent respectivement les lieux principaux et le fond fonctionne bien plus en termes de limitation/dé-limitation que d'emplacement plus ou moins haut ou bas au sein de l'image. Il reste donc aux représentants « secondaires » du lieu et du non-lieu – le sol et l'auréole – de mettre en évidence cette signification latente de la localisation qu'est le fait d'être « mis au sol » : c'est grâce à eux que cette notion vient s'ajouter à la notion de limitation dans la visualisation de la localisation.

Si cette nouveauté – la localisation en termes de « mise au sol » – s'observe avec une acuité particulière dans le cas du piédestal à cause de son fonctionnement en tandem avec l'auréole, elle est, à certains égards, encore plus clairement mise en évidence dans les images

où le sol n'est pas traité en piédestal. La raison en est que tous les types de sols autres que le piédestal occupent toute la largeur du champ de l'image. De ce fait, le sol semble prendre position autant – voire plus – en fonction du *bas de l'image* qu'en fonction des *pieds* des personnages. Or, c'est là le seul cas où la présence d'un composant de l'environnement pictural ne semble pas exclusivement motivé par l'état d'un personnage. La nouveauté est donc radicale. Ce qui est en jeu ici, c'est l'autonomie du lieu – certes, encore peu affirmée, mais déjà possible. Soyons parfaitement clair : il s'agit d'une possibilité ouverte et non encore d'une orientation qui se précise – rien ne permet de considérer comme une véritable tendance le rattachement du sol à l'espèce du lieu et l'affirmation simultanée de l'indépendance de son existence vis-à-vis des personnages. Le traitement du sol qui répond le mieux à cet objectif est le traitement en une série de monticules alignés au bas de l'image – les volumes des monticules rattachant le sol à la forme et à la fonction canoniques du lieu, le plan formé par ces monticules témoignant d'une forme d'autonomie vis-à-vis des personnages. Or, ce traitement, comme nous l'avons vu, coexiste avec d'autres et ne bénéficie en rien d'une préférence par rapport à ceux-ci. La forme, la fonction et, par conséquent, l'identité du sol restent résolument en suspension tout au long du XIII^{e} siècle. Néanmoins, les variations du traitement suggèrent que, consciemment ou non, cette identité se cherche.

Pour finir, notons que le choix de tel ou tel traitement pour le sol n'est pas un enjeu isolé mais comporte des implications pour les autres composants de l'environnement pictural. Prenons comme exemple le traitement en plan horizontal. On peut imaginer que la motivation pour l'horizontalité du plan vient du fait que, lorsque le sol est traité en plan simple – c'est-à-dire vertical –, il se rapproche trop de la forme du fond : le traitement en plan horizontal permet donc d'affirmer la bidimensionnalité du sol, à la différence de la non-dimensionnalité du fond et, de ce fait, d'éviter de prêter au sol une forme et donc un statut inappropriés. Le problème, c'est que le fait d'affirmer la bidimensionnalité du sol, plutôt que de mettre en valeur la non-dimensionnalité du fond, tend à la compromettre. Comme on peut l'observer dans les scènes narratives du retable de Grifo di Tancredi (pl. 54), l'horizontalité du sol a pour effet de refouler le fond à l'arrière-plan de l'image, de le réduire à un simple écran de fond.

Le sol, nous l'avons suggéré, va être fortement impliqué dans les changements que connait l'environnement pictural dès le début du XIV^{e} siècle. Nous aurons donc l'occasion d'y revenir dans la seconde moitié de cette étude, qui sera consacrée à l'évolution du lieu pictural

aux XIV^{e} et XV^{e} siècles. Avant cela, il convient de confronter les constats tirés de notre analyse de l'environnement pictural au XIII^{e} siècle avec les notions de lieu et de « non-lieu » que véhiculent certains domaines conjoints à la peinture.

2. LES APPUIS CONCEPTUELS DU LIEU PICTURAL

En vue de confirmer les caractéristiques formelles et fonctionnelles du lieu pictural duecentesque telles que nous les avons identifiées dans la partie précédente, mais également d'établir les conditions qui permettent d'expliquer pourquoi et comment, dès le début du XIV^{e} siècle, la conception duecentesque du lieu commence à évoluer, la présente partie est consacrée à l'analyse des corrélations existant entre, d'une part, le lieu et le « non-lieu » picturaux et, d'autre part, les conceptions de lieu et de « non-lieu » véhiculées par quatre sphères conjointes à la peinture, à savoir la théologie, la philosophie naturelle, l'art de la mémoire et l'organisation socio-territoriale.

Notre développement comportera quatre parties correspondant aux quatre domaines en question. Dans la première, nous considérerons l'enjeu que la notion de lieu présente dans la théologie médiévale, et particulièrement celle du XIII^{e} siècle. Nous verrons notamment que, comme dans la peinture, l'opposition entre localisation et non-localisation est étroitement assimilée à celle entre limitation et illimitation. Nous verrons également que la notion de lieu dans la pensée théologique est étroitement liée à la définition aristotélicienne du lieu, ce qui nous amènera à consacrer une deuxième partie aux parallélismes entre le lieu pictural et la conception scolastico-aristotélicienne du lieu. Nous trouverons que, malgré les différences apparentes, le lieu pictural présente de nombreux points en commun avec cette conception, notamment la conception individualiste du lieu. La troisième partie considérera une deuxième voie par laquelle la conception aristotélicienne du lieu est acheminée vers la peinture : l'art de la mémoire. Tout en confirmant l'identification du lieu pictural avec le lieu aristotélicien, l'art de la mémoire offre des éclaircissements précieux sur la forme et la fonction du lieu pictural : entre autres, la notion d'encadrement, la prédilection pour le lieu architectural, le soin de présenter le lieu dans son entièreté. Nous verrons enfin que l'art de la mémoire forme un pont important entre la peinture et l'organisation socio-territoriale qui constitue le sujet de la quatrième et dernière section de cette partie. Nous retrouverons dans la perception du territoire l'opposition entre le lieu et le « non-lieu », de même que des parallélismes étroits concernant les formes et les connotations statutaires du lieu et du « non-lieu ».

I. LE LIEU DANS LA PENSÉE THÉOLOGIQUE

Comme nous venons de l'annoncer, la section qui suit vise à exposer la conception théologique du lieu et ses liens avec la peinture. Nous verrons qu'outre l'opposition fondamentale entre le lieu et le « non-lieu », la conception théologique partage avec la peinture l'idée que cette opposition traduit la différence essentielle entre la nature humaine et la nature divine, ainsi que l'assimilation entre localisation/a-localisation et limitation/illimitation.

L'illimitation constitue une notion clé de la définition de Dieu et de la nature divine durant tout le Moyen Age. Les termes « illimité », « infini » et « indéterminé » reviennent sans cesse dans les œuvres de tous les grands théologiens médiévaux depuis saint Grégoire de Nysse (335-394) et saint Augustin (354-430) jusqu'à saint Thomas d'Aquin (1224-1274), en passant, entre autres, par le pseudo-Denys l'Aréopagite (fin du V^{e} - début VI^{e} siècle), saint Maxime le Confesseur (vers 580-662), saint Jean Damascène (vers 676-749) et Jean Scot Erigène (vers 810-877). Or, non seulement ces termes apparaissent régulièrement, mais ils s'inscrivent tout aussi régulièrement dans une logique d'opposition : la nature divine, « qui n'a pas de limite », s'oppose systématiquement à la nature humaine « limitée »[37]. Un premier parallélisme entre la pensée théologique et la conception picturale émerge donc rapidement dans la façon de distinguer la nature divine de la nature humaine selon un principe oppositionnel et, plus particulièrement, selon la paire d'opposés limitation/illimition.

Ce parallélisme n'est pas nouveau au XIII^{e} siècle et ne se borne pas à l'Italie. Il se manifeste à Byzance, par exemple, dans les débats déclenchés par les crises iconoclastes qui troublent l'Empire au VIII^{e} et au IX^{e} siècle et qui mettent la nature illimitée de Dieu en relation directe avec l'image picturale. Étant illimité, Dieu est logiquement « incirconscriptible » et donc « infigurable ». Comme saint Jean Damascène l'écrit dans son traité sur la *Foi orthodoxe,* « qui peut faire la reproduction du Dieu, invisible, incorporel, incernable, sans figure ? C'est le dernier degré de la démence et de l'impiété que figurer le divin »[38]. Et encore, dans sa *Défense*

---

[37] Grégoire de Nysse, *Contre Eunome III*, GNO, vol. 2, 2, 69-70 (cité par Antoine Levy, *Le Créé et l'Incréé : Maxime le Confesseur et Thomas d'Aquin*, Paris, J. Vrin, 2007) : « En effet, il est large et impossible à parcourir, l'espace intermédiaire par lequel la nature incréée se trouve retranchée relativement à la nature créée. Celle-ci est limitée ; celle-à n'a pas de limite ». Sur le principe de négation dans la définition de la nature divine et le développement progressif d'une définition positive, voir J. Biard, J. Celeyrette, *De la théologie aux mathématiques: l'infini au XIV^{e} siècle*, Paris, Les belles lettres 2005.

[38] Saint Jean Damascène, *La Foi orthodoxe,* IV, XVI, texte en ligne : http://orthodoxie.romandie.com/category/

des icônes : « du Dieu incorporel, invisible, immatériel, sans figure, sans limite et incompréhensible, on ne peut pas faire une icône »[39]. L'imbrication entre théologie et peinture lors des crises iconoclastes suggère en effet que le parallélisme qui existe entre ces deux domaines concernant la conception de lieu relève, au moins dans ce contexte spécifique, d'une véritable communauté de conception. Or, l'art byzantin lègue un important héritage formel à la peinture italienne. Il importe donc ici de considérer non seulement le parallélisme existant entre la peinture et la théologie au XIII^{e} siècle, mais également la manière dont l'art byzantin transmet à la peinture italienne l'idée de lieu telle qu'elle est présente dans la pensée théologique byzantine. Il s'agira pour partie de revenir sur la suggestion, avancée au cours de la partie précédente, selon laquelle le rapport hiérarchique entre l'image narrative et l'image non narrative dont témoigne l'art byzantin constitue déjà une forme d'opposition entre localisation et non-localisation. Ainsi interprété, l'héritage que l'art byzantin lègue à la peinture italienne ne serait pas seulement formel mais aussi conceptuel.

Rappelons que ce qui oppose iconoclastes et iconophiles concerne moins la question de savoir si Dieu peut ou doit – ou non – être représenté (sur ce point, tous sont pour l'essentiel d'accord ; après tout, saint Jean Damascène, que nous venons de citer, est un fervent iconophile) que la question, plus subtile, de la capacité de l'image à aider le croyant à se rapprocher d'un Dieu invisible. Pour les iconophiles, cette capacité est certaine et, qui plus est, voulue : selon eux, que l'image picturale assume un tel rôle est indiqué par l'exemple que Dieu lui-même donne lorsqu'il s'incarne dans son Fils afin de se révéler à la perception limitée de l'homme. Comme l'écrit saint Jean Damascène, « le Fils est donc l'icône du Père par nature »[40]. Or, si le Christ constitue la forme limitée que Dieu choisit pour se révéler, il s'ensuit que l'image peinte, en figurant le Christ, ne fait que suivre l'exemple du Créateur[41]. A l'instar de l'image « naturelle » de Dieu qu'est le Christ, l'image picturale s'offre comme un signe sensible permettant de prendre contact avec une réalité qui dépasse les sens. Elle remplit donc un rôle d'articulation : sa raison d'être n'est pas simplement de donner à voir la forme incarnée

---

13295/31496 à partir de la publication de l'Institut Orthodoxe français de théologie de Paris Saint-Denys, *La Foi orthodoxe, suivie de Défense des icônes,* trad. E. Ponsoye, Paris, Éditions Cahiers Saint-Irénée, 1966.

[39] *Ibid*., *Défense des icônes,* Introduction.

[40] *Ibid*., 3°.

[41] Sur cette conception de l'icône, voir H. Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. F. Mull, Paris, Cerf, 1998.

de Dieu, mais aussi de mener celui qui contemple cette forme à percevoir à travers elle la réalité infiniment plus vaste et plus subtile qu'est la vraie nature de Dieu.

C'est dans ce rôle – de suggérer un état illimité – que les iconophiles assignent à l'image, que la notion de lieu s'impose. Notons toutefois que la notion de limite ne conduit pas automatiquement à celle de lieu. Le fait d'identifier l'image picturale comme une sorte de relais de l'incarnation de Dieu en son Fils (une image de l'image originelle) conduit en fait plutôt à l'idée que les limites en question ne sont pas celles d'un éventuel lieu, mais celles de la forme humaine. Cette idée est ensuite confortée par de nombreux textes qui unissent la notion d'illimitation et le fait d'être « sans forme » ou « sans figure ». La notion de limitation apparaît donc étroitement liée au corps humain et à la notion d'incarnation.

Côtoyant toutefois ces associations entre la nature illimitée de Dieu et la notion d'« incorporalité », sont autant d'instances où la nature illimitée de Dieu est évoquée directement en termes de non-localisation. Saint Augustin, par exemple, décrit Dieu comme étant « tout entier partout sans qu'aucun lieu le contienne »[42]. Et saint Jean Damascène, pour sa part, raisonnant, que puisque « Dieu est immatériel et incirconscriptible ; il n'est donc pas dans un lieu »[43], conclut que l'« inlocalisabilité » fait partie des propriétés de la nature divine[44]. Il ne fait pas de doute qu'une telle idée est répandue pendant tout le Moyen Age : la phrase d'Augustin que nous venons de citer est tirée d'une lettre qui, bien qu'originellement privée[45], devient publiquement connue, si bien que de nombreux théologiens la citent, y compris saint Thomas qui l'inclut dans sa *Somme théologique*[46]. A l'idée que Dieu est illimité parce que non-incorporé, donc sans limites propres, s'ajoute donc l'idée que Dieu est illimité parce que non

---

[42] Saint Augustin, *Epistolae*, lettre 137 (année 412), texte en ligne : http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/lettres/ s003/l137.htm.

[43] Jean Damascène, *Foi orth.*, 1, XIII.

[44] *Ibid.*, 1, XIV : « Incréé, sans commencement, immortel, illimité, éternel, immatériel, bon, créateur, juste, illuminant, immuable, impassible, incernable, inlocalisable, indéfinissable, invisible, incompréhensible, ne manquant de rien, dépendant de sa seule autorité et de sa seule liberté, dominant tout, donneur de vie, tout puissant d'une infinie puissance, sanctifiant et se donnant, contenant et soutenant tout, prévoyant tout ; voilà tout ce qu'il a et il l'a par nature, sans le puiser ailleurs, et cette nature donne à tout ce qu'elle a fait tout ce qui est bon à la mesure de ce qu'il peut recevoir ».

[45] Elle est adressée à un certain Volusien, membre de la noblesse romaine et païen que saint Augustin espère convertir au christianisme.

[46] Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, III a, 31, 4 (citée par G. Didi-Huberman, *op. cit*, p. 180).

contenu, non délimité et non enfermé par les limites d'un lieu.

Le parallélisme qui existe entre les définitions théologiques de la nature humaine et de la nature divine et l'utilisation du lieu dans la peinture pour distinguer ces deux natures s'affirme : la pensée théologique corrobore non seulement la manière de distinguer la nature humaine et la nature divine en termes d'état limité ou illimité, mais également l'identification de la notion de limite avec celle de lieu. Qui plus est, la possibilité d'identifier la notion de limite à la fois à la forme humaine et au lieu que nous venons de signaler dans les textes théologiques, loin de marquer une différence entre la pensée théologique et la conception picturale, trouve en fait un écho dans cette dernière. En effet, dans la peinture comme dans ces textes, la forme humaine et le lieu se présentent moins comme deux manières différentes et distinctes d'exprimer la nature limitée des hommes que comme deux volets d'une seule et même conception.

Dans la peinture byzantine, c'est notamment le rôle assigné à l'icône – à savoir fournir une articulation entre le spectateur et Dieu invisible – qui fait émerger la notion de limite comme une notion globale qui embrasse à la fois les limites de la forme humaine et les limites du lieu. Comme nous l'avons signalé, ce rôle d'articulation est reconnu comme revenant tout particulièrement à l'image du Christ : c'est en lui que la nature divine et la nature humaine s'équilibrent ; c'est lui qui constitue l'intermédiaire choisi entre Dieu et l'homme. Dans les mots de saint Augustin, « Jésus-Christ, médiateur de Dieu et des hommes, égal au Père selon sa divinité, au-dessous du Père selon la chair, c'est-à-dire selon son humanité »[47]. Il est intéressant que saint Augustin mentionne le corps comme signe de la nature humaine du Christ, mais laisse in-explicitée ce qui permet de reconnaître en lui sa nature divine. Or, c'est précisément là ce qui constitue l'enjeu de l'image : comment orienter la perception du spectateur vers quelque chose qui est non seulement invisible, mais qui échappe même à toute description directe ou positive? Évidemment, la solution réside dans cette définition en négatif. Encore faut-il trouver un moyen d'encourager la vision en négatif : comment inciter le spectateur, confronté à l'image corporelle du Christ, à chercher à voir le négatif de cette forme et, encore, comment suggérer que ce négatif ne se résume pas à la simple absence du corps du Christ mais signifie la nature divine?

La réponse semble se trouver, au moins en partie, dans le rapport entre la forme

---

[47] Augustin, *Epist.*, 137 (412).

humaine et le lieu. Pour l'expliquer, rappelons que, si les textes portant sur le rôle de l'icône tendent à se concentrer sur l'image du Christ, en pratique il est rarement question que l'œuvre picturale se cantonne à cette seule image et donc à la relation tripartite – spectateur-Christ-Dieu – qu'un tel choix implique. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, l'image du Christ s'entoure presque toujours de nombreux autres personnages. L'articulation entre le spectateur et Dieu ne consiste donc pas en la seule image du Christ, mais comprend toute une série de personnages intermédiaires. Or, tous ces personnages possèdent des corps. Il en résulte qu'au point de vue de la limitation impliquée par leur état incarné, ils sont sur un pied d'égalité avec le Christ. Toutefois, seul le Christ est simultanément égal à Dieu. Or, nous l'avons vu, plusieurs dispositifs contribuent à signaler la supériorité du Christ par rapport aux autres personnages – entre autres, sa taille supérieure et son emplacement plus élevé et plus central. Nous avons également signalé que l'organisation hiérarchique des personnages s'étend à la nature des scènes, et notamment à leur degré de narrativité : les images les moins narratives se situent à proximité du Christ – image non narrative pas excellence –, tandis que les images exclusivement narratives occupent les emplacements les plus périphériques et les plus bas. Nous avons également vu que l'une des distinctions majeures entre l'image narrative et l'image non narrative consiste en la présence ou l'absence d'éléments de localisation. De ce fait, il apparaît que ce qui est en fondamentalement jeu dans cette hiérarchisation des images narratives et des images non narratives est le degré de localisation des personnages. L'image narrative, dans laquelle les personnages se trouvent souvent « localisés » des pieds à la tête, est l'image de la nature humaine la plus limitée. L'image du Christ sur simple fond d'or, en revanche, est l'image de l'homme presque libéré de ses limites : l'homme qu'une seule limite sépare de Dieu – celle de son corps. Entre ces extrêmes se déploient tous les états intermédiaires de la limitation partielle qu'offrent les formes de localisation incomplètes – par exemple, les piédestaux.

Or, si les autres principes de hiérarchisation – taille, hauteur, centralité – font comprendre que le Christ est supérieur aux autres personnages et, en conséquence, au spectateur, c'est la mise en place de ce système de dé-limitation progressive qui indique quelle est la nature de sa supériorité et, de ce fait, dans quelle direction il convient de chercher Dieu. A cet égard, le fonctionnement de l'image picturale est en fait bien loin de l'image verbale que saint Augustin propose du Christ comme intermédiaire équilibré entre Dieu et l'homme. En établissant entre le spectateur et le Christ ce système de dé-localisation progressive, l'image

picturale éloigne autant que possible le Christ du spectateur et, au contraire, le rapproche autant que possible de sa nature divine. Grâce à sa forme corporelle, il est identifiable comme étant toujours humain, mais, par le fait qu'il se trouve au stade le plus avancé d'une série de personnages dont chacun est un peu moins encombré que le précédent par des limites imposées par le lieu, le Christ apparaît être à la dernière étape du procès de dé-limitation – c'est-à-dire tout prêt à se débarrasser de cette dernière limite qu'implique la nature humaine qui est sa forme corporelle. Il apparaît donc au bout d'une voie dont la direction est déjà amorcée par la hiérarchisation des personnages qui se trouvent entre lui et le spectateur. De la sorte, l'œuvre picturale parvient à suggérer la nature de cet état de divinité qui est le sien lorsqu'il n'est pas incorporé. Confronté à la seule image du Christ, le spectateur identifierait sans problème sa nature humaine, mais il risquerait de s'arrêter là, faute de savoir où chercher sa nature divine. La mise en place du système de dé-localisation progressive permet d'indiquer que ce qui se trouve au delà de la présence corporelle du Christ n'est pas la simple absence de corps, mais un état de parfaite illimitation.

Dans la partie précédente, nous avons suggéré que le retable condense dans l'image individuelle la conception byzantine de l'œuvre globale. Or, le fait d'identifier la hiérarchisation des images narratives et non-narratives au sein de l'œuvre byzantine avec un système de dé-limitation progressive – système fondé sur la réduction progressive de l'environnement pictural au seul non-lieu – peut sembler nier l'originalité de cette action. En effet, si non narratif veut dire non-localisation et non-localisation veut dire absence de tous composants environnementaux (à l'exception du fond d'or), l'environnement pictural byzantin semble bien être déjà conçu dans les termes de l'opposition lieu/non-lieu. Il faut toutefois observer que l'opposition lieu/non-lieu est bien moins précise à l'intérieur de l'image byzantine *individuelle* que dans l'image italienne du Duecento. D'une part, les divers éléments tridimensionnels de l'environnement pictural byzantin, c'est-à-dire les éléments qui forment en principe les lieux, sont beaucoup moins homogénéisés et, de ce fait, ne forment pas une « espèce » clairement identifiable comme c'est le cas dans l'image duecentesque. D'autre part, la suggestion de non-localisation est moins exploitée dans les images byzantines narratives. En bref, dans l'art byzantin, l'usage de l'opposition lieu /non-lieu pour établir une échelle entre la nature humaine et la nature divine apparaît beaucoup plus explicite à l'échelle de l'œuvre entière qu'au sein de l'image individuelle : il revient effectivement au retable italien de transposer cet usage au sein de l'image individuelle.

On peut pourtant constater, d'une part, que cette transition est au moins potentiellement présente dans l'art byzantin et, d'autre part, que ce potentiel est en quelque sorte encouragé par la pensée théologique. Certains textes exploitent en effet des images imaginaires fondées sur l'opposition lieu/non-lieu qu'on retrouve dans certaines images picturales du Duecento italien. Par exemple, saint Syméon le Nouveau Théologien (949-1024), personnage clé dans la réforme monastique au XI[e] siècle[48], décrit l'expérience de se rapprocher de Dieu dans les termes suivantes : « Imaginez qu'il arrive à l'homme, assis pendant tant d'années dans sa prison sans lumière, qu'un trou s'ouvre dans le plafond de sa cellule et lui permet d'apercevoir le ciel bleu. Imaginez que le trou s'élargit petit à petit afin que maintenant il voit une lumière plus intense qu'il n'a jamais vu ou même qu'il n'a jamais imaginé pourrait exister. Immédiatement, il est saisi d'étonnement et devient comme quelqu'un transporté, gardant les yeux levés vers la lumière et se demandant ce qui lui est soudain arrivé. Il en va exactement de même pour la personne qui aperçoit soudainement la lumière spirituelle. A peine libéré des chaînes des passions et des perceptions sensuelles, il est stupéfait et, pour ceux qui ne voient pas la lumière comme lui, il paraît avoir perdu la raison[49]». L'analogie entre la perception bornée de l'existence humaine et la prison est, bien entendu, un lieu commun de la pensée théologique, mais c'est un lieu commun manifestement apprécié. Entre autres exemples, saint François d'Assise, sur son lit de mort, l'évoque ainsi : « ma voix crie vers l'Éternel, je suis à bout de forces […], Tire-moi de la prison »[50]. Un lieu commun de la théologie – et aussi, apparemment, de la peinture. Car c'est précisément cette idée d'une libération de l'homme de son état limité – libération fondée, d'une part, sur l'image du lieu sous la forme

---

[48] C. Barber, *Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh century Byzantium*, Boston, Leiden, 2007.

[49] Symeon le Nouveau Théologien, *Traités*, 298, 351-363. Traduit à partir de la traduction anglaise de A. Golitzin, *St. Symeon the New Theologian, On the Mystical Life : The Ethical Discourses, Vol. 1 : The Church and the last Things*, Crestwood, St. Vladimir's Seminary Press, 1995, p.75-76 (cité par C. Barber, *op. cit*., p.35-36) : "*Suppose it should happen for the man, sitting for so many years in his lightless prison, that an opening is made in the roof of his cell and that he is enabled to see the blue sky. Suppose that little by little the hole is enlarged so that now he sees a great light such as he has never seen, nor even imagined could exist. Immediately, he is seized with amazement, and becomes like someone transported, keeping his eyes raised towards the light and wondering at what has suddenly happened to him. It is precisely the same for the person who has arrived suddenly at the vision of spiritual light. Just now liberated from the bonds of the passions and of sensual perceptions, he is astonished and, for those who do not also perceive the light seems like someone who has gone out of his mind ».*

[50] *Ancien Testament*, Psaume 141.

d'un édifice et, d'autre part, sur une entité illimitée capable de détacher l'homme de cet édifice – que nous trouvons à l'œuvre dans le fonctionnement de l'environnement pictural. On peut presque imaginer que des images comme *Saint François recevant les Stigmates* (pl. 53) s'inspirent directement du type d'imagerie qu'emploi saint Syméon.

Évidemment, de son côté, saint Syméon s'inspire non seulement de l'imagerie biblique, mais aussi de la célèbre allégorie platonicienne de la caverne[51]. En effet, la pensée de Platon constitue l'une des grandes sources d'inspiration pour la théologie chrétienne du Moyen Age[52] : la théorie des Idées, notamment, s'adapte naturellement à la conception chrétienne d'une vie supérieure au-delà celle de la chair. Or, cette théorie entretient un lien direct avec la notion de lieu : l'une des caractéristiques des Idées – caractéristique qui anticipe évidemment la définition d'un Dieu inlocalisable – est justement d'exister en dehors des lieux. Et le parallélisme avec la définition de Dieu est d'autant plus marqué que, pour les philosophes antiques aussi bien que pour les théologiens médiévaux, la non-localisation constitue l'exception à la règle universellement admise concernant les choses existant dans le monde naturel. Ainsi ironise Aristote : « c'est le non-étant qui n'est nulle part, car où est le bouc-cerf ou le sphinx? »[53] ; ajoutant, un peu plus loin : « quant à Platon, il doit expliquer, si l'on me permet cette digression, pourquoi les Idées et les nombres ne sont pas dans un lieu »[54]. Il paraît d'ailleurs, si on en croit Aristote, que le lieu constituait une notion largement répandue parmi les philosophes antiques ; selon lui, « tous disent que le lieu existe »[55] et « tout le monde prend comme point de départ que les étants sont quelque part »[56]. Toutefois, si la notion est répandue, elle tend à rester vague. Ainsi, dans le *Timée*, Platon souligne la difficulté de définir le lieu[57] et, dans la *Physique*, Aristote, tout en reconnaissant les efforts de Platon à cet égard, introduit sa propre analyse du lieu en déclarant qu'il s'y risque parce qu'il n'existe aucune

---

51 Platon, *La République*, livre VII, 514a.

52 Sur le lien entre Platon et la théologie chrétienne voir P. O. Kristeller, *Platonisme,* http://www.archive.org/stream/facetsoftherenai007177mbp/facetoftherenai007177 mbpdjvu.txt.

53 Aristote, *La Physique,* IV, 208a30, trad. A Stevens, Paris, J.Vrin, 1999, p. 149.

54 *Ibid*, IV, 209b35, p. 155.

55 *Ibid*., IV, 209b15, p. 154.

56 *Ibid*., IV, 208a30, p. 149.

57 Platon, *Le Timée*, 49a, trad. V. Cousin, texte en ligne : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/timee.htm : « La suite de ce discours semble nous contraindre à introduire un nouveau terme, difficile et obscur ».

définition satisfaisante[58]. Une telle affirmation n'était pas, semble-t-il, de la pure vantardise : dès sa rédaction, la définition d'Aristote s'impose effectivement comme la référence par excellence pour la définition du lieu.

Pour en revenir à la théologie chrétienne, il est parfaitement clair que la conception du lieu qu'on y trouve renvoie directement à la définition aristotélicienne. C'est Aristote, par exemple, qui insiste sur le lieu comme une forme de limite : « le lieu est le contenant de chaque corps, il serait [donc] une sorte de limite »[59]. De plus, pour lui, cette limite constitue la condition essentielle de l'existence des corps : aucun corps ne peut exister en dehors d'un lieu. Autrement dit, être localisé dénote le fait de faire partie de ce monde ; le lieu constitue comme le fondement du monde naturel. Or, c'est clairement en opposition à cette idée du lieu comme condition essentielle du monde naturel que la non-localisation divine – justement surnaturelle – se conçoit[60]. La référence aristotélicienne est d'ailleurs rendue parfaitement explicite par le fait que de nombreux théologiens, en parlant de l'inlocalisabilité de Dieu, reprennent presque mot à mot la définition qu'Aristote en donne dans la *Physique*. Ainsi, saint Jean Damascène précise : « le lieu d'un corps est la limite du contenant »[61].

La continuité entre la conception théologique du lieu et celle d'Aristote est renforcée par le fait que les théologiens retiennent d'Aristote non seulement l'idée du lieu comme limite, mais également le rapport entre le lieu et le mouvement. La définition qu'Aristote donne du lieu se rattache en effet directement à sa définition du mouvement : « Il faut donc d'abord comprendre qu'on ne mènerait pas de recherche sur le lieu s'il n'y avait pas un mouvement selon le lieu »[62]. Or, nous verrons plus bas que la définition du mouvement « selon le lieu » – le type de mouvement, selon Aristote, « le plus commun et le principal » – n'est pas une mince affaire et que les implications théologiques de ses diverses interprétations déclenchent de vives polémiques au XIII^{e} siècle. Il suffira ici d'indiquer que l'une des définitions les plus simples et les plus répandues du mouvement est le fait de passer d'un lieu à un autre. Ainsi, la nature illimitée de Dieu se définit non seulement par la non-localisation tout court – c'est-à-dire, le

---

58 Aristote, *Phys.,* IV, 208a35, p. 149 : « Nous ne possédons venant des autres philosophes aucune position préalable des apories ni aucune euphorie à ce sujet ».

59 *Ibid*., 209b1, p. 153.

60 Sur le développement dans la théologie de la paire d'opposés *nature/surnature,* voir J. Wirth, *L'Image médiévale : naissance et développements (VI^{e}-XV^{e} siècles)*, Paris, Méridiens / Klincksieck, 1989, p. 274 et suiv.

61 Jean Damascène, *Foi orth.,* 1, XIII.

62 Aristote, *Phys.*, IV, 211a10, p. 158.

fait de ne pas être contenu dans un lieu –, mais également par le fait de ne pas passer d'un lieu à un autre. Dans la suite de sa lettre à Volusien, saint Augustin écrit : « Il [Dieu] sait qu'il vient dans un endroit sans s'éloigner de celui où il était ; il sait qu'il s'en va d'un lieu sans quitter celui où il était venu »[63]. Dieu est effectivement omniprésent, simultanément partout. Mais même cette notion, exprimable – à la différence de l' « illimitation » – positivement, prend sa place dans la logique oppositionnelle, devenant, exactement comme dans la peinture, une affaire de non-passage entre lieux.

Le fait que la notion de lieu et celle de limite dans la théologie renvoie explicitement à la définition aristotélicienne du lieu tend à suggérer que le lieu pictural peut également être identifié au lieu aristotélicien. Une telle identification ne va toutefois pas de soi : la prochaine section exposera les arguments pour et contre cette identification.

II. LE LIEU ARISTOTÉLICIEN

Vue à travers la filtre de la pensée théologique, la parenté entre le lieu pictural et le lieu aristotélicien sembler s'appuyer sur trois aspects principaux : premièrement, l'assimilation entre la notion de lieu et celle de limite ; deuxièmement, le caractère privatif du lieu ; troisièmement, le rapport entre le lieu et le mouvement, c'est-à-dire la définition du mouvement comme changement de lieu. Or, à ces trois arguments en faveur de l'identification du lieu pictural au lieu aristotélicien s'opposent trois arguments qui la contrecarrent fortement. Le premier de ces arguments dissuasifs est la matérialité des lieux picturaux ; le second est l'écart qui, en peinture, s'interpose entre le contour du lieu contenant et le contour du corps contenu ; le troisième est la présence des intervalles entre les lieux picturaux. La présente section a pour but d'évaluer la pertinence d'identifier le lieu pictural au lieu aristotélicien en pesant ces divers arguments « pour » et « contre ». Nous verrons que, considérés de près, les trois arguments « pour » apparaissent moins définitifs qu'ils ne semblent à première vue, mais nous verrons également que les trois arguments dissuasifs perdent leur force et tendent même à se muer en arguments favorables, de sorte qu'en fin de compte, les analogies entre la conception picturale du lieu au XIII^{e} siècle et la notion aristotélicienne de lieu l'emportent sur les divergences. Commodément, les six arguments forment trois paires : la question de la matérialité du lieu implique celle de limite ; la question de la distance entre le contour du lieu

[63] Augustin, *Epist.*, 137 (412).

et celui du corps contenu est liée à la conception privative du lieu ; la question de l'intervalle est liée à celle du mouvement. C'est ainsi que nous les étudierons, en partant chaque fois du contre-argument.

A. LA QUESTION DE LA MATÉRIALITÉ DU LIEU

La matérialité est une caractéristique du lieu pictural qui, à première vue, semble fournir un argument décisif contre l'identification du lieu pictural au lieu aristotélicien. En effet, pour Aristote, le lieu est une entité immatérielle. Il correspond à la forme d'un corps, mais il n'est pas en soi un corps. Rappelons-le : « le lieu est le contenant premier de chaque corps, il serait une sorte de limite »[64]. Certes, il est facile de confondre le lieu et le corps qu'il contient : comme Aristote l'observe lui-même, « par le fait de contenir, le lieu semble être la forme, car les extrémités de ce qui contient et de ce qui est contenu sont dans le même endroit »[65]. Toutefois, « il est impossible que le lieu soit un corps, sinon deux corps se trouveraient au même endroit »[66]. Or, non seulement le lieu ne correspond pas au volume du corps qu'il contient, mais il ne possède même aucune substance en tant qu'entité enveloppante. Aristote le précise bien : dans sa façon d'envelopper le corps, le lieu ressemble à une surface[67], mais c'est une surface sans épaisseur aucune : une limite purement immatérielle.

Une telle conception met forcément en cause l'affinité apparente entre le lieu pictural et le lieu aristotélicien instaurée par la notion « commune » de limite. En peinture, les limites imposées par les lieux sont éminemment matérielles. Qui plus est, comme nous l'avons vu, les peintres insistent tout particulièrement sur l'aspect massif et solide du lieu pictural – insistance qui semble évidemment aller directement à l'encontre de la conception aristotélicienne du lieu comme entité immatérielle. En fait, si l'on suit à la lettre la logique d'Aristote, le lieu pictural ne se qualifie même pas comme un lieu : matériel et tridimensionnel comme il l'est, il est forcément un corps, au même titre que les personnages, comme le confirme d'ailleurs le fait que, dans la plupart des cas, les lieux et les personnages sont spatialement distincts : comme nous l'avons vu, c'est l'inscription plastique qui traduit l'idée d'occupation, de délimitation.

En principe donc, la différence de matérialité entre le lieu aristotélicien et le lieu

---

[64] Aristote, *Phys.*, IV, 209b1, p. 153.

[65] *Ibid*., 211b10, p. 159-160.

[66] *Ibid*., 209a5-10, p. 152.

[67] *Ibid*., 212a25, p. 162.

pictural semble témoigner d'une si grande différence de conception qu'elle devrait mettre un terme définitif à l'idée que le lieu aristotélicien servirait de référence pour le lieu pictural. En pratique, cependant, plusieurs facteurs concourent à rendre la situation nettement moins tranchée et en fait à réduire la distance apparente entre le lieu aristotélicien et le lieu matériel.

Le premier facteur qui rapproche le lieu aristotélicien du lieu matériel des images picturales est l'habitude – commune aux philosophes et aux théologiens – de penser par analogie. Le texte de saint Syméon le Nouveau Théologien évoquant les limites de l'existence humaine à travers la métaphore de la prison nous en a déjà fourni un exemple. Or, une telle habitude remonte à Aristote lui-même. En effet, dans la *Physique*, Aristote emploient à plusieurs reprises l'exemple du vase rempli d'eau ou de vin et celui du bateau dans une rivière pour expliquer sa conception du lieu – exemples ensuite systématiquement repris par ses commentateurs, qui en ajoutent d'autres, notamment celui de la tour. Du simple fait qu'ils appartiennent au monde physique, ces exemples encouragent déjà à penser le lieu comme une entité matérielle. Mais l'encouragement qu'ils fournissent ne s'arrête pas là. La manière dont Aristote s'en sert dépasse en effet à plusieurs reprises un usage strictement analogique pour frôler une identification directe du lieu à un vase ou à une rivière. Au début de son exposé, certes, Aristote prend soin de parler en termes de « semblance » : « il semble que le lieu soit une chose semblable à un vase »[68]. Mais il bascule rapidement vers la qualification directe : « de même que le vase est un lieu transportable, le lieu est une vase indéplaçable »[69]. Évidemment, on peut considérer que ces formulations relèvent d'un simple raccourci d'expression. Ainsi, comme Aristote l'a bien précisé auparavant dans le cas du ciel, de même que lorsque « nous disions […] qu'une chose est dans l'air et que l'air est dans le ciel, [cette chose est] dans l'air non pas tout entier, mais nous disons qu'elle se trouve dans l'air à cause de la partie extrême et contenante de celui-ci »[70], de même « le vase » ne serait qu'une abréviation de « la partie extrême et contenante du vase ». Dans d'autres cas, toutefois, une telle explication échoue. Ainsi, à propos du navire sur un fleuve, Aristote dit explicitement que, puisque le lieu doit être immobile, ce n'est pas cette limite ultime de l'eau qui est en contact

---

[68] *Ibid*., 209b25, 154-155.

[69] *Ibid*., 212a15, p. 161.

[70] *Ibid*., 211a25-30, p. 159 et encore 212b15-20, p. 163 : « le lieu n'est pas le ciel, mais l'extrémité du ciel et la limite immobile en contact avec le corps mobile ».

avec le bateau qui forme le lieu de celui-ci, mais « le fleuve *entier* »[71]. Quoi qu'il en soit – qu'il s'agisse de raccourcis d'expression ou de véritable contradictions –, le résultat dans les deux cas est une certaine confusion entre le lieu et le corps – comme en témoignent d'ailleurs les disputes des XIII^{e} et XIV^{e} siècles concernant la nature du lieu.

L'emploi d'exemples matériels pour expliquer la nature du lieu n'est pas le seul facteur qui tende à obscurcir l'idée que le lieu est parfaitement immatériel. Parmi les autres facteurs figure un passage des *Catégories* – œuvre antérieure à la *Physique* – où Aristote aborde la question du lieu pour la première fois. Le passage en question traite des quantités : après avoir expliqué que « la ligne est une quantité continue, car il est possible d'assigner un terme commun où aboutissent ses parties » et que « le solide aussi a un terme commun du même genre », Aristote affirme que « le lieu aussi doit compter parmi les quantités continues, puisque les parties du corps qui aboutissent par leur réunion à un terme commun occupent toujours un lieu, donc les parties du lieu qu'occupe chacune des parties du corps se réunissent dans ce même terme commun où se réunissent les parties du corps lui-même », ce qui l'amène à conclure que « le lieu est [donc] une quantité continue, puisque ces parties aboutissent par leur réunion à un terme commun »[72]. Or, pour la majorité des commentateurs médiévaux, ce passage était en contradiction flagrante avec la définition donné dans la *Physique.* En effet, le Pseudo-Siger de Brabant le paraphrase ainsi : « telles les dimensions d'un corps, telles sont les dimensions de son lieu, et inversement »[73] – interprétation généralement admise et reconnue comme une affirmation de la tridimensionnalité du lieu. Si l'on s'efforçait d'expliquer cette contradiction en affirmant que, dans les *Catégories,* Aristote parle du lieu en termes « vulgaires » afin d'être compris par un vaste public, tandis que, dans la *Physique*, il s'adresse aux savants[74], il est clair qu'une autre explication était qu'Aristote avait simplement changé

---

[71] *Ibid*., 212a15, p. 161 : « le lieu veut être immobile, c'est pourquoi le lieu est davantage le fleuve entier, parce qu'entier il est immobile ».

[72] Aristote, *Catégories*, I, VI, 5b, §9, trad. (modifiée) R. Bodéüs, Paris, Belles Lettres, 2001.

[73] Il s'agit en occurrence du commentaire du Pseudo-Siger de Brabant. La traduction anglaise (établie par P. Delaye, *Siger de Brabant : questions sur la physique d'Aristote*, Louvain, éditions de l'Institut supérieur de la philosophie, 1941, p.154) est citée par E. Grant, « Place and Space in Medieval Physical Thought », dans *Motion and Time, Space and Matter: Interrelations in the History of Philosophy and Science,* dir. P. K. Machamer, R. G., Turnbull, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1976, p. 137-167, p.138 : « *As are the dimensions of a body so are the dimensions of its place and conversely* ».

[74] C'est Averroès qui trouve cette l'explication qui se répand rapidement par la suite. Voir E. Grant, *op. cit.* 1976.

d'avis entre la rédaction des *Catégories* et celle de la *Physique*.

Quoi qu'il en soit, la *Physique* elle-même suggère qu'Aristote avait des hésitations. La question de la matérialité du lieu l'embarrasse manifestement. Elle constitue notamment la première question abordée : « si [le lieu] existe, se pose néanmoins l'aporie de savoir ce qu'il est, une masse corporelle ou une autre nature »[75]. Or, bien qu'Aristote la tourne dans tous les sens, cette « aporie » résiste à une résolution entièrement satisfaisante. La conclusion officielle est la suivante : « le lieu ne peut être aucune des deux choses [spécificité ou matière], car la spécificité et la matière ne sont pas séparées de la chose, tandis que le lieu peut l'être »[76]. Toutefois, certaines des objections soulevées au cours de l'interrogation qui précède cette conclusion restent si mal résolues qu'elles continuent de semer le doute au Moyen Age. Un exemple notable est la conclusion paradoxale à laquelle Aristote arrive en affirmant que, tout comme les corps, les surfaces, lignes et points occupent également des lieux. Bien qu'il introduise ces autres entités pour appuyer l'idée que le lieu est distinct de ce qu'il contient, son raisonnement l'amène presque à constater le contraire. En paraphrase, le problème est la suivant : bien que le lieu d'un corps soit clairement différent du corps pour la raison qu'il est une surface, le lieu d'un point est un point, c'est-à-dire indistinguable de ce qu'il contient. Or s'il en est ainsi pour un point, il doit également en être ainsi pour tous les lieux[77]. Comme de nombreux commentateurs l'ont remarqué, Aristote laisse ce paradoxe en suspens[78].

Même si l'on met de côté ces doutes, un troisième facteur, inhérent à la définition d'Aristote, contribue à lier quasi-indissolublement l'idée de lieu à la matérialité. Cet aspect concerne l'interdépendance des lieux et des corps, le fait que, même si les lieux et les corps constituent les entités distinctes, ils n'*existent* pas indépendamment les uns des autres. Sur ce point, Aristote est catégorique : « de même que tout corps est dans un lieu, dans tout lieu il y a un corps »[79]. Par conséquent, le lieu, bien qu'il soit théoriquement distincts du corps est en pratique indissociable du volume. Or, le fait que ce volume n'est pas propre au lieu ne change

---

[75] Aristote, *Phys.,* IV, 209a1, p. 153.

[76] *Ibid*., 209b20, p. 154.

[77] *Ibid.,* 209a5-10, p. 152 : « De plus, si du corps il y a un lieu et une région, il est clair qu'il y en aura de la face externe et des autres limites aussi, car le même raisonnement leur conviennent […]. Toutefois, nous ne pouvons faire aucune différence entre le point et le lieu du point, de sorte que si le lieu n'est pas différent du point, il ne l'est pas non plus des autres chose, et le lieu n'est pas quelque chose à côté de chacune d'elles ».

[78] La réception de ce problème est étudiée par E. Grant, *op. cit.,* 1981 (2), p.7 et suiv.

[79] Aristote, *Phys.*, IV, 209a25, p. 152.

rien au fait que là où il y a un lieu, il y a nécessairement du volume, car la présence du lieu est forcément associé au volume du corps. Ainsi, aux diverses incitations à penser le lieu à travers – ou comme – une entité matérielle qu'offre la manière dont Aristote expose sa définition, s'ajoute le fait, incontournable pour la peinture, que le lieu se manifeste visuellement par le corps.

A la lumière de ces observations, la matérialité du lieu pictural apparaît beaucoup moins incompatible avec le lieu aristotélicien qu'il ne semble à première vue.

B. LA QUESTION DE LA COÏNCIDENCE DES CONTOURS

Une fois réduit le problème de la matérialité, l'objection principale contre l'identification du lieu pictural au lieu aristotélicien bascule vers le fait que le lieu pictural et le corps contenu (le personnage) ou, plus précisément, les contours du lieu et les contours du corps contenu, ne coïncident pas. Or, cette objection non seulement perd sa force lorsqu'on la considère de près, mais elle se mue presque en argument favorable.

Au sujet de la parfaite coïncidence entre le lieu et les contours du corps contenu, Aristote est parfaitement clair : « le lieu n'est ni plus petit ni plus grand que chacune [des choses contenues] »[80], ainsi « les extrémités de ce qui contient et de ce qui est contenu sont dans le même endroit »[81]. Une adéquation aussi parfaite n'a évidemment pas d'équivalent en peinture. Certes, la taille et la forme des lieux picturaux s'adaptent approximativement à celles des personnages qui les occupent, mais les deux éléments restent bien distincts : les limites des lieux figurent toujours à une certaine distance des limites des corps des personnages.

Bien entendu, abstraction faite de la mise en place du système de dé-limitation progressive que nous avons décrite dans la section consacrée à la théologie, la raison qui amène les peintres à distinguer entre le contour du lieu pictural et le contour du corps contenu relève tout simplement de la contrainte incontournable que constitue la visibilité pour la peinture : pour que le lieu soit visible, il faut qu'il soit distingué du corps qu'il contient. Or, le lieu aristotélicien n'est pas visible en soi. Une certaine adaptation est donc nécessaire si l'on souhaite le transposer en peinture. Cela dit, si transposition picturale il y a, nous allions voir, elle apparaît à son tour moins compromettante vis-à-vis de cet aspect de la définition aristotélicienne du lieu qu'on ne le penserait.

---

[80] *Ibid*., 209a25, p. 152.

[81] *Ibid*., 211b10, 159-160.

Pour expliquer pourquoi la non-coïncidence entre le contour du lieu pictural et celui du corps qui l'occupe ne s'inscrit pas en faux par rapport au lieu aristotélicien, il faut signaler que nous avons jusqu'à présent quelque peu atrophié la définition d'Aristote. En effet, la définition que nous avons évoquée ne constitue qu'une moitié de la définition complète, qui comprend en fait deux types de lieux : le lieu propre et le lieu commun. Comme nous l'avons vu, le lieu propre se définit comme la *première* limite qu'occupe un corps – cette limite qui coïncide avec son propre contour externe –, tandis que le lieu commun, comme son nom l'indique, est une limite qui enveloppe plusieurs corps, voire tous. Comme Aristote lui-même les décrit, « le lieu se dit, d'une part, commun (celui dans lequel se trouvent tous les corps), d'autre part, particulier (celui dans lequel ils se trouvent en premier) »[82]. Une telle définition du lieu suggère évidemment qu'il n'existe qu'un seul lieu commun – suggestion que tend d'ailleurs à renforcer le fait que les explications qu'Aristote donne sur le lieu commun concernent pour l'essentiel le ciel.

En ce qui concerne la question de la coïncidence/non-coïncidence des contours, l'intérêt particulier du fait que le ciel exemplifie parfaitement le fait qu'un lieu peut contenir plusieurs corps réside dans le fait que cette capacité implique forcément la non-coïncidence entre la limite du lieu et certains, voire la majorité, des corps qu'il contient. C'est notamment le cas des corps astraux : leur lieu est le ciel, bien que ce ne soit pas la limite que constitue le ciel qui épouse directement leur contour externe, mais l'air. Comme nous l'avons vu au passage, la raison pour laquelle il convient d'identifier le lieu des astres à la limite extrême du ciel, et non pas cette partie de l'air qui épouse leur forme, est que le lieu « se veut immobile ». Or, l'air ne constitue pas une limite stable : ses parties sont continuellement en mouvement, de sorte que celles qui sont en contact avec les astres sont continuellement en train d'être remplacées par d'autres. La limite extrême du ciel est donc la première limite immobile. Cette limite est par conséquent à la fois le lieu de l'air, dont il épouse effectivement la forme, et de tout ce qui se trouve dans l'air.

Or, si le ciel est l'exemple de lieu commun le plus longuement développé, le raisonnement qui rend l'air inadéquat à former un lieu vaut également pour tout milieu gazeux ou liquide – comme l'ont remarqué de nombreux auteurs scolastiques[83]. En effet, il est parfaitement clair pour ceux-ci que le ciel n'est pas le seul lieu commun et que, malgré la

---

[82] *Ibid*., 209a31, p. 153.

[83] Voir E. Grant, *op. cit.*, 1981 (1).

définition qu'en donne Aristote, le lieu commun n'est pas unique et ne contient pas forcément *tous* les corps du monde : il peut au contraire contenir un tout petit nombre de corps – par exemple, un seul corps solide dans l'air ou dans l'eau – et il peut exister à de multiples échelles – y compris à celles des lieux propres.

L'affirmation d'Aristote selon laquelle le lieu commun est ce lieu « dans lequel se trouvent tous les corps » semble particulièrement aberrante puisque le lit de la rivière – qui constitue l'un des exemples fondamentaux de la *Physique* – fonctionne exactement comme le ciel. Puisque l'eau est mobile, ce n'est pas elle qui forme le lieu du bateau dans la rivière, mais bien le lit de rivière ; ce lit est donc le lieu de l'eau et et de tout ce qui est dans l'eau, exactement comme le ciel est le lieu de l'air et tout ce qui est dans l'air. Pour ce qui nous concerne ici, l'image du bateau dans la rivière est particulièrement probante par rapport à l'image picturale du lieu, d'une part, en raison de son échelle et, d'autre part, parce qu'à la différence du ciel, qui contient une multitude de corps astraux, la rivière préserve un rapport relativement individuel avec le bateau qu'elle contient. Le lit de la rivière est certes le lieu de l'eau aussi bien que du bateau et même de tous les autres corps qui se trouvent dans l'eau – poissons, nageurs, etc. –, mais ces autres corps ne sont qu'une éventualité qu'Aristote ne mentionne même pas et la manière dont il emploie l'exemple fait surtout ressortit le rapport un-à-un entre le bateau et le lit de la rivière. Un tel rapport rappelle évidemment celui qu'entretiennent le lieu pictural et le personnage : dans un cas comme l'autre, les limites du lieu se situent à une certaine distance de celles du corps contenu, tout en formant une sorte d'écho au contour externe de ce corps.

En même temps que l'image du bateau dans une rivière préserve le caractère relativement privatif du rapport entre le lieu et le corps contenu, la possibilité, ouverte par la définition du lieu commun, pour un lieu de contenir plusieurs corps a pour conséquence que le fait que les lieux picturaux contiennent souvent plusieurs personnages cesse de constituer un argument contre l'identification du lieu pictural avec le lieu aristotélicien. En effet, les explications d'Aristote concernant le rapport entre les corps dans un lieu commun – rapport qui, selon lui, se caractérise par la contiguïté – viennent corroborer efficacement la tendance de la peinture à regrouper en une masse compacte et solidaire les personnages qui partagent un même lieu. Outre l'ensemble corporel que les astres et l'air forment dans le lieu du ciel, et celui que le bateau et l'eau forment dans le lit de la rivière, Aristote se sert notamment de l'exemple des divers membres du corps humain – notamment le doigt et la main – qui se

trouvent tous dans le lieu qui correspond au contour du corps qu'ils forment ensemble[84]. Cet exemple n'a pas échappé à nourrir les débats scolastiques sur la définition du lieu, mais, en ce qui nous concerne, il tend évidemment à conforter le rapprochement entre le lieu aristotélicien et la conception picturale à l'époque.

Étant donné les éclaircissements qu'apporte le lieu commun, on peut trouver surprenant que nous l'ayons passé sous silence jusqu'ici. Le fait de privilégier le lieu propre n'est toutefois pas un choix personnel, mais correspond à la fois à la position qu'adopte Aristote par rapport à sa propre définition du lieu et à la réception de cette définition. Qu'Aristote privilège le lieu propre s'observe bien dans le résumé qu'il donne de son analyse de la nature du lieu avant de passer à la question du rapport entre lieu et mouvement. Ce résumé mérite d'être cité dans son entièreté : « nous considérons bien que le lieu est le contenant premier de ce dont il est le lieu, et qu'il n'est rien de la chose ; de plus, que le premier lieu n'est ni plus petit ni plus grand ; qu'il peut être quitté et est séparable de chaque chose ; en outre, que tout lieu possède un haut et un bas, et que chacun des corps est porté par nature et demeure en ses lieux propres, c'est-à-dire en haut et en bas »[85]. Le lieu commun est certes évoqué dans le deuxième moitié du paragraphe : d'après les explications qu'Aristote a données précédemment, c'est bien le lieu commun qui possède un haut et un bas. Toutefois, le mot « commun » n'apparaît pas ici et la distinction entre les deux types de lieux est en définitive loin d'être bien visible. Le lieu propre – dont la définition est donnée dans la première phrase et qui est nommé dans la dernière phrase – tend en fait à apparaître comme *le* lieu par excellence. Rien d'étonnant donc si c'est le lieu propre qui domine la définition du lieu pendant la plus grande partie du Moyen Age et si, lorsqu'on évoque le lieu au passage, on se contente habituellement d'évoquer le fait que tout corps matériel existe dans un lieu. Ce qui évidemment met fortement l'accent sur l'idée d'appariement individuel et, de ce fait, obscurcit la définition du lieu commun.

Au vu de cette prédominance de l'idée de lieu propre, il n'est pas sans pertinence d'aborder le parallélisme entre le lieu aristotélicien et le lieu pictural à la seule lumière de la définition du lieu propre, selon laquelle l'adéquation entre le contour du lieu contenant et celui du corps contenu s'impose comme critère rédhibitoire. En même temps, la correspondance entre le lieu pictural et le lieu commun suggère que la conception picturale, loin de se fonder

---

[84] Aristote, *Phys.,* IV, 210a15, p. 155-156 et 211b10, p. 159-160.

[85] *Ibid*, 211a1, p. 158.

uniquement sur une simplification de la définition aristotélicienne du lieu, tient compte non seulement de la dualité de cette définition, mais également de la tendance à escamoter cette dualité et de l'intention qui semble bien sous-tendre cette tendance. La manque de netteté du résumé dans la distinction entre les deux types de lieu semble en effet être parfaitement délibérée, comme si Aristote, insatisfait de se trouver avec une définition scindée, voulait absolument aboutir à une définition globale et unique de lieu. D'où sans doute le contentement qui se manifeste dans la phrase où il se rapproche le plus de cette ambition : « La première limite immobile du contenant, voilà ce qu'est le lieu »[86]. Toutefois, en dehors de cette phrase, Aristote ne parvient pas à harmoniser complètement les deux types de lieux : certaines de leurs propriétés restent obstinément inconciliables jusqu'à la fin de son étude. A travers cette dualité qui résiste aux efforts pour l'éliminer, on ressent bien une ambition frustrée. Mais ce qui est intéressant ici pour nous, c'est la manière dont le lieu pictural – un lieu dont les limites se situent à une certaine distance du corps contenu, qui est capable de contenir plusieurs corps et qui est cependant clairement identifiable comme contenant privatif – sembler refléter à la fois l'ambition de parvenir à une définition unique et le pari sur le lieu propre comme le meilleur représentant de cette définition.

En somme, tout comme la matérialité du lieu pictural, la question de la non-coïncidence entre les contours du lieu pictural et les contours du corps qu'il contient, lorsqu'on l'examine attentivement, semble bien traduire, non pas un écart avec la définition aristotélicienne du lieu, mais bien plutôt une corrélation exploitant les subtilités de cette définition.

C. LA QUESTION DES INTERVALLES ENTRE LES LIEUX

Une fois de plus, les facteurs qui contribuent à écarter une objection en soulèvent d'autres. Ainsi, la contiguïté entre les corps, que corrobore la pratique picturale de conglomérer les personnages lorsqu'il s'agit de leur faire occuper collectivement un lieu, soulève la dernière de nos trois principales objections contre l'identification du lieu pictural au lieu aristotélicien : la présence d'intervalles « vides » entre les lieux. Or, vue de près, cette objection, tout comme les deux premières, laisse apparaître des nuances qui la rendent bien moins définitive qu'elle ne semble l'être à première vue.

---

[86] *Ibid*, 212a20, p. 161-162.

Sur la question du vide, Aristote est à nouveau parfaitement catégorique : le vide n'existe pas ; le monde est plein. Que les choses puissent apparaissent autrement, Aristote en est parfaitement conscient, comme en témoigne la mise en garde qu'il lance contre l'idée que l'air serait un vide plutôt qu'un corps : « En effet, [l'air] paraît pouvoir être un espace intermédiaire autre que les grandeurs en mouvement. A cela s'ajoute que l'air semble incorporel »[87]. Mais, à ses yeux, il n'y a aucune ambiguïté : l'air est un corps et, de même que les lieux qui les contiennent, les corps sont parfaitement contigus.

En soi, cette affirmation ne constitue pas une objection très sérieuse au rapprochement entre lieu pictural et lieu aristotélicien. Après tout, l'environnement pictural, comme nous l'avons vu, ne vise pas à représenter la conception aristotélicienne de l'univers, mais plutôt à opposer l'existence humaine (ou naturelle) à l'existence divine (ou surnaturelle). Il est donc logique qu'il comprenne à la fois des lieux et des non-lieux. Et il est d'ailleurs à noter que, tout en considérant le non-lieu comme une pure hypothèse, Aristote contribue à le définir – quoiqu'indirectement – lorsqu'il aborde officiellement la question du vide qui, pour ceux qui y croirent, n'est pas un non-lieu mais « un lieu dans lequel il n'y a rien […] ; le lieu où il n'y a aucun corps, il y a du vide »[88]. Bien entendu, pour Aristote, le vide en tant qu'extension immatérielle est une pure conception de l'esprit. En effet, comme il l'a déjà expliqué, le lieu n'a pas de dimensions propres. Il en résulte qu'une fois ôté le corps qui l'occupait, il y a, non pas du « vide », mais strictement rien – effondrement total. Ainsi, de l'irréalité physique du vide émerge l'idée d'une négation totale du monde physique. Par conséquent, le non-lieu pictural – cette entité zéro-dimensionnelle, impossible dans la nature – est donc en quelque sorte définie à l'avance par Aristote. La présence de l'intervalle on non-lieu entre les lieux dans la peinture ne constitue donc pas une objection tenace à l'identification du lieu pictural au lieu aristotélicien. Elle soulève toutefois un problème connexe : celui du mouvement.

Nous avons annoncé que le mouvement figure parmi les facteurs qui tendent à corroborer l'identification du lieu pictural au lieu aristotélicien : dans un cas comme dans l'autre, le mouvement implique un changement de lieu. L'affinité semble toutefois s'arrêter là. En effet, en peinture, le passage d'un lieu à un autre implique la traversée d'un intervalle alors que, pour Aristote, la contigüité entre les lieux fait que ce qui est traversé, c'est uniquement la limite du lieu lui-même. Les premières indices de sa célèbre théorie du plein apparaissent

---

[87] *Ibid*., 212a10, p. 161.

[88] *Ibid*., 213b30, p. 168.

d'ailleurs précisément lorsqu'il étudie les rapports entre le lieu et le mouvement : « les corps peuvent se substituer l'un à l'autre sans qu'il y ait le moindre espace séparé à côté des corps en mouvement »[89]. L'intervalle apparaît donc bien être une invention purement picturale qui n'a pas de place dans la conception aristotélicienne du mouvement. A nouveau, toutefois, la question est moins tranchée qu'elle ne peut sembler à première vue.

Notons d'abord que la définition selon laquelle le mouvement est le changement d'un lieu à un autre se doit plus aux interprétations des commentateurs d'Aristote qu'à Aristote lui-même. En effet, si Aristote parle effectivement du mouvement « selon le lieu », il n'explique pas ce qu'il entend par cette expression et il n'affirme nulle part de façon parfaitement directe que le mouvement se définit par le changement d'un lieu propre à un autre lieu propre. Ce qui n'empêche pas la plupart de ces commentateurs de partager l'opinion que – pour emprunter les mots d'Albert de Saxe – « ce qui est mu selon le lieu doit nécessairement passer d'un lieu à un autre ». Ceci est évident, puisqu'« être mu selon le lieu », c'est de changer de lieu »[90]. Il est vrai qu'une telle déduction est suggérée par de nombreux passages de la *Physique* et des autres ouvrages où il est question du mouvement. Aristote affirme par exemple que « chacun [des corps physiques simples] se porte vers son lieu propre »[91], – ce qui laisse entendre qu'il s'agit pour eux d'arriver dans un lieu. Or, tout corps étant d'emblée dans un lieu, on peut effectivement déduire que le fait qu'un corps arrive dans un lieu nouveau implique qu'il est parti d'un lieu qu'il occupait précédemment. L'action de mouvoir implique donc le fait de passer d'un lieu à un autre. De même, lorsqu'il est question du mouvement d'un ensemble de corps formant un tout dans un lieu commun, Aristote écrit : « en tant que tout, il [le tout formé par l'ensemble des corps] ne change pas de lieu en même temps qu'elles [les parties] »[92], – ce qui suggère évidemment que le mouvement des parties se définit par le changement de lieu. Similairement, dans le *Traité du Ciel*, Aristote affirme que « tout ce qui est mû s'arrête quand il est arrivé dans son lieu propre, mais pour le corps mû en cercle, c'est le même lieu dont il est

---

89 *Ibid*., 214a30, p. 168.

90 Albert de Saxe, 10e question sur la *Physique* d'Aristote (cité par E. Grant, *op. cit.*, 1981 (1), p. 62.) : « *that which is moved locally must necessarily change place, which is evident because, "to be moved locally" is to change place* ».

91 Il s'agit ici de la théorie des lieux propres, selon laquelle tout corps est destiné au lieu qui lui convient et, de ce fait, contraint à se déplacer jusqu'au moment où il trouve ce lieu propre.

92 Aristote, *Phys.*, IV, 212b1, p. 162.

parti vers lequel il finit par arriver »[93], – ce qui est encore plus explicite : lorsque le mouvement n'est pas circulaire, le lieu de départ est différent du lieu d'arrivée. Et Aristote affirme bien que « le transport n'est pas toujours circulaire, mais aussi en ligne droite »[94]. En somme, si les scolastiques concluent que le mouvement « selon le lieu » est le fait de changer d'un lieu à un autre, une telle déduction n'est certainement pas sans justification.

Cela étant, la plus grande partie des explications d'Aristote concernant le mouvement font appel à une toute autre image que celle du passage d'un lieu à un autre. En effet, la définition du mouvement, exactement comme celle du lieu, est marquée par une dualité. Plus précisément, la dualité du mouvement dérive directement de celle du lieu. Ainsi, la première facette de la définition aristotélicienne du mouvement invoque le lieu propre, tandis que seconde fait appel au lieu commun. Aristote poursuit sa description des corps simples de la manière suivante : « chacun [des corps physiques simples] se porte vers son lieu propre, l'un en haut l'autre en bas, et ce sont là les parties et les espèces du lieu : le haut, le bas et le reste des six directions »[95]. Les six directions sont le haut, le bas, la gauche, la droite, l'avant et l'arrière. Or, comme nous l'avons déjà suggéré, ces directions sont les propriétés du lieu commun. Le mouvement se définit donc non seulement en fonction du lieu propre auquel le corps mobile est destiné, mais également, voire principalement, en fonction des directions – et, qui plus est, des directions qui caractérisent l'*intérieur* du lieu. En effet, Aristote précise que « le déplacement du transporté advient *dans* le contenant en repos »[96]. Ou encore : « étant continue, la chose ne se meut pas dans le contenant mais avec lui, tandis que si elle est détachée, elle se meut *en* lui »[97]. Il faut comprendre que les « choses continues » sont les corps dont les limites se trouvent en contact direct avec le lieu qu'elles occupent, tandis que les « choses détachées » sont les corps qui se situent dans un lieu commun, c'est-à-dire, dans un lieu qui n'épouse pas leur forme. La suggestion implicite dans cette phrase est que le mouvement n'a rien à voir avec le changement d'un lieu à un autre : non seulement les corps dans les lieux communs se meuvent en fonction des directions internes de ces lieux, mais les corps dans les lieux propres, loin d'en quitter un pour en arriver à un autre, semblent être

---

93 Aristote, *Traité du Ciel*, 1,9, 279b, trad. C. Dalimier, P. Pellegrin, Paris, Flammarion, 2004, p. 149.

94 Aristote, *Phys.*, IV, 217a20, p. 176.

95 *Ibid*., 208b10, p. 150.

96 *Ibid*., 212a5, p. 161. Italiques de l'auteur.

97 *Ibid*., 211a35, p. 159.

accompagnés par leurs lieux lorsqu'il se déplacent.

Or, malgré l'attachement des commentateurs médiévaux d'Aristote à la définition du mouvement comme changement d'un lieu à un autre, la dualité de cette définition est loin d'être passée inaperçue. En effet, si aucun de ces commentateurs ne semble avoir retenu l'image d'un corps mobile « accompagné » de son lieu, la majorité parmi eux ont incontestablement retenu l'idée que le mouvement s'effectue à l'intérieur d'un lieu. Comme Albert le Grand l'explique dans son *Traité sur la nature du lieu,* « le mot lieu se prend en deux sens. D'une première façon, on nomme communément lieu n'importe quel corps qui enveloppe par l'extérieur un autre corps, ce corps-là étant considéré au point de vue de la surface qui contient et touche celui-ci. D'une seconde manière, on nomme lieu la concavité d'une surface, concavité vers laquelle se fait le mouvement d'un autre corps »[98].

Pour en revenir à l'expression picturale du mouvement, il est notable que l'aspect « directionnel » de la définition aristotélicienne du mouvement – aspect qui insiste notamment sur les directions du « haut » et du « bas » – corrobore l'identification du sol comme une forme de lieu. Comme nous l'avons vu, le sol fonctionne en tandem avec le fond d'or, dans une logique fondée justement sur le rapport entre le « haut » et le « bas ». A l'expression picturale du mouvement fondée sur l'image du passage entre deux lieux, s'ajoute donc la suggestion d'un mouvement « directionnel » à l'intérieur d'un lieu. Cette suggestion est certes partielle : il n'est pas (encore) question d'identifier l'ensemble de l'environnement pictural avec l'intérieur d'un lieu ; seul le sol évoque l'idée d'une limite périphérique – encore cette limite ne fonctionne-t-elle pas comme aimant vis-à-vis des personnages, qui tendent plutôt à se déplacer vers la gauche ou vers la droite et parfois vers le haut. Néanmoins, si l'image du mouvement directionnel et interne au lieu n'est pas franchement exprimée par la peinture, elle n'est pas non plus complètement absente – présence partielle donc, qui semble rejoint la tendance à s'intéresser au lieu commun dont nous avons signalé l'émergence conjointe en peinture et en philosophie naturelle. Nous y reviendrons.

Pour l'instant, retenons simplement que la définition qu'Aristote donne du mouvement lorsque celui-ci s'effectue à l'intérieur d'un lieu commun – définition liée à l'existence des corps non-solides, incapables de former des lieux, qui s'interposent entre

---

[98] Albert le Grand, *Tractatus de natura locorum*, tract. I, cap. II. (cité par P. Duhem, S*ystème du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic, t*ome IX, consulté en ligne dans *Le Composé des composé d'Albert le Grand* : http://hdelboy.club.fr/compose.htm).

certains corps et leurs lieux – non seulement renforce le parallélisme entre sa définition du mouvement et l'expression picturale du mouvement – parallélisme apparemment compromis par le fait que cette dernière implique de changer d'un lieu à un autre par le biais d'un intervalle constitué d'un non-lieu –, mais, précisément par le fait qu'elle justifie la présence des intervalles entre les lieux, cette définition écarte également la dernière des trois principales objections à l'identification du lieu pictural au lieu aristotélicien.

A la fin de cette examen critique des arguments pour et contre l'identification du lieu pictural au lieu aristotélicien, il semble clair que les analogies entre la conception picturale du lieu au XIII[e] siècle et la notion aristotélicienne de lieu emportent largement sur les divergences. Bien entendu, une telle identification dépend non seulement de l'écartement des divergences définitionnelles, mais également des voies par lesquelles la conception aristotélicienne du lieu auraient été véhiculée vers la peinture. A ce propos, la théologie nous a déjà fourni un exemple. Nous allons maintenant aborder un autre : l'art de la mémoire.

III. LE *LOCUS* MNÉMONIQUE

C'est un fait bien établi que l'image médiévale a vocation à rappeler. En effet, depuis les observations de saint Grégoire le Grand concernant l'aptitude de l'image à servir de bible pour les illettrés, la fonction pédagogique de la peinture s'est rapidement précisé selon trois axes : instruire, émouvoir, rappeler[99]. Dans les deux derniers cas, l'avantage de l'image sur le texte ne se limite point aux illettrés. Depuis l'Antiquité, l'observation que les « choses vues » font plus efficacement appel à l'émotion et à la mémoire que les choses lues ou entendues revient quasi-systématiquement dans les textes qui attribuent une fonction mnémonique à l'image.

La même observation revient tout aussi systématiquement dans les textes consacrés à un autre art qui, sans être intrinsèquement lié à l'art pictural, entretient de nombreux rapports avec lui, à savoir l'*ars memorativa* (l'art de la mémoire ou la mnémotechnique). L'*ars memorativa* constitue une pratique hautement réglée qui vise à entraîner la capacité de la mémoire à retenir de l'information et qui, à cette fin, accorde une importance capitale à la notion de localisation. Cette pratique remonte à l'Antiquité et, plus particulièrement, à la rhétorique, mais au cours du Moyen Age, son usage se généralise de sorte qu'on la trouve

[99] Voir sur cette question M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, trad. Y. Desault, Paris, Gallimard, 1985.

appliquée à divers domaines – y compris la peinture.

La section qui suit vise donc à exposer les parallèles qui existent entre la forme et fonction du *locus* mnémonique et celles du lieu pictural. Elle s'organise en trois temps. Nous commencerons par expliquer en quoi consiste l'art de la mémoire et par préciser ses origines et les modalités particulières qui le caractérisent au XIII^{e} siècle : nous verrons notamment que ce siècle est marqué par la remise à la mode de la « méthode architecturale ». Ensuite, nous étudierons l'application de cette méthode architecturale à la peinture : nous postulerons que l'environnement pictural du Duecento en constitue l'application la plus pure. Enfin, nous consacrons une brève troisième partie à exposer le rôle d'articulation que l'art de la mémoire joue entre la peinture et deux des autres domaines sous considération dans cette partie, à savoir la philosophie naturelle et l'organisation socio-territoriale.

A. L'*ARS MEMORATIVA* : ORIGINES ET ACTUALITÉS

La légende veut que l'*ars memorativa* se soit développé à partir de l'expérience vécue par un certain Simonide, poète originaire de Céos. Effectivement, l'histoire de Simonide, citée par de nombreux auteurs à l'instar de Cicéron et Quintillien[100], éclaire fort bien les principes sur lesquels se fonde la mnémotechnique . Elle se résume ainsi : Scopas, noble de Thessalie, désireux d'entendre chanter sa propre gloire, commande à cette fin un poème à Simonide et invite celui-ci à venir le chanter lors d'un banquet. Une fois le poème chanté, Scopas s'aperçoit qu'outre ses propres mérites, Simonide fait l'éloge de ceux des dieux jumeaux Castor et Pollux. Mécontent, il annonce qu'il ne payera que la moitié de la somme convenue et conseille à Simonide de récupérer le reste auprès des jumeaux. Le banquet continue lorsque Simonide est averti que deux jeunes gens l'attendent dehors. Il sort, mais ne trouve personne. Pendant ce temps, le plafond de la salle de banquet s'effondre, tuant Scopas et tous ses invités. Les corps sont défigurés au point d'être méconnaissables, mais, grâce au fait que Simonide se rappelle la place qu'occupait chaque convive, il aide les familles à identifier les morts.

A partir du constat simple que cette histoire met en valeur – à savoir que le souvenir des choses est lié à leur emplacement –, les orateurs de l'Antiquité ont développé une technique réglée pour mémoriser plus facilement leurs discours. Cette technique se fonde sur

---

[100] Cicéron, *De l'orateur,* II, lxxxvi, 351-4, trad. E. Courbaud, Paris, Belles Lettres, 1927, p. 153-154 ; Quintilien, *L'Institution oratoire*, XI, ii, dans *Quintilien et Pline le Jeune : œuvres complètes*, trad. M. Nisard, Paris, J.J. Dubouchet, 1844, p. 416.

l'assimilation de la mémoire à une construction architecturale – un édifice ou une ville – dans laquelle on range des informations pour ensuite les récupérer. Pour un discours donné, la démarche est la suivante. Dans un premier temps, on choisit une série de symboles picturaux (*imagines*) dont chacun sert comme représentant d'une partie du texte à mémoriser. Le choix de ces *imagines* se fait en fonction de leur capacité à déclencher le souvenir du contenu de la partie en question – une ancre, par exemple, pour un propos naval, une arme pour un sujet guerrier. Une fois que chaque partie du texte est pourvue d'un symbole, on place ceux-ci mentalement l'un après l'autre dans une série de lieux (*loci*) qui se distribuent le long d'un trajet (une rue, par exemple, ou une succession de salles). Lorsque, dans un deuxième temps, on souhaite se rappeler le texte, on parcourt mentalement le trajet, retrouvant les *imagines* au fur et à mesure qu'on passe d'un *locus* à un autre. Puisque la succession des lieux est fixe, l'ordre des parties du texte est sauvegardé. Et puisque les *imagines* sont mobiles, les mêmes lieux peuvent, par la suite, accueillir de nouvelles *imagines*.

La technique était très répandue dans l'Antiquité. Aristote l'évoque comme quelque chose de trop bien connu pour qu'il soit nécessaire de l'expliquer. De même, Cicéron justifie la description sommaire qu'il en donne dans le *De oratore* par le fait que le sujet est « mille fois connu »[101]. Une telle attitude explique sans doute en partie la rareté des traités de l'époque qui nous sont parvenus. Il semble aussi que certaines ouvrages aient disparu au fil du temps. Quintillien, par exemple, rapporte que Cicéron attribue la mise au point de la pratique à Charmadas et à Metrodore, mais, à supposer qu'ils aient couché par écrit leur savoir, leurs ouvrages ont disparu sans laisser de traces[102]. Quintillien lui-même en offre, dans l'*Institution oratoire,* une description succincte qui, malgré sa brièveté, constitue une source précieuse. Mais la description de loin la plus détaillée se trouve dans un traité de rhétorique écrit par un auteur anonyme du I^e^ siècle avant notre ère et connu actuellement sous le titre de la *Rhétorique à Herennius*. On pense maintenant que son auteur était un modeste enseignant qui écrivait pour ses élèves – ce qui expliquerait sa volonté de s'étendre sur un sujet dédaigné par des auteurs plus connus. Au Moyen Age, toutefois, la *Rhétorique à Herennius* était attribuée à Cicéron et considérée comme la suite du *De oratore* (elle circulait sous le nom de *Tullius secondus* ou de *Rhétorique nouvelle*). Une telle erreur entre évidemment pour beaucoup dans la célébrité de l'ouvrage : grâce notamment aux commentaires de saint Albert le Grand et de

---

[101] Cicéron, *Orat,* II, lxxxvi, 358, p. 155.

[102] Quintilien, *Inst. orat.*, XI, ii, p. 417.

saint Thomas d'Aquin, il devient une référence incontournable.

Comme Mary Carruthers le signale à juste titre[103], il est plus pertinent de parler des arts de la mémoire que d'un art de la mémoire unique. En effet, le commentaire de la *Rhétorique à Herennius* qu'Albert le Grand inclut dans le *De Bono* marque un retour aux sources après une longue période durant laquelle les pratiques mnémoniques s'étaient considérablement éloignées de la méthode exposée dans la *Rhétorique à Herennius.* Cette méthode a en effet commencé à attirer des critiques dès le I^e^ siècle. Tout en l'estimant assez pour l'exposer dans son *Institution oratoire*, Quintilien déclare qu'elle ne constitue pas le moyen « le plus puissant » pour retenir et qu'il est bien plus efficace de simplement diviser et composer le propos à mémoriser que de recourir aux symboles déclencheurs et aux lieux ordonnants[104]. Ailleurs, il déclare même que la méthode architecturale est « *encombrante et fantaisiste* »[105]. Une telle opinion semble bien prévaloir jusqu'à ce qu'Albert le Grand remettre à la mode la méthode architecturale : au tout début du XIII^e^ siècle, Geoffrey de Vinsauf[106] fait encore état de son dédain envers la méthode de « Tullius » : « L'art de Tullius s'appuyait sur des images étranges, mais que l'érudit subtil déploie ses subtilités pour lui même, dans sa solitude »[107]. La conséquence de cette critique est que, pour la plus grande partie du Moyen Age, la méthode architecturale est abandonnée en faveur de démarches plus directes. Certaines méthodes écartent entièrement le principe de l'emplacement pour exploiter uniquement les principes relatifs aux *imagines* : elles misent sur l'aspect frappant ou sur les liens associatifs fondés sur des parentés formelles ou étymologiques. D'autres méthodes conservent cependant le principe de l'emplacement. C'est notamment le cas des méthodes « tabulaires », dans lesquelles les *imagines* sont toutefois souvent remplacés par des mots tandis que les *loci* deviennent des cellules bidimensionnelles, voire de simples divisions d'une ligne. La réduction de l'environnement spatial imaginaire aux simples subdivisons d'une page qu'impliquent ces méthodes tabulaires s'explique sans doute par le déclin relatif du champ d'application de l'art oratoire et par l'usage croissant de l'*ars memorativa* dans

---

[103] M. Carruthers, *op. cit*., 1990, p.123.

[104] Quintilien, *Inst. orat*., XI, ii, p.419.

[105] M Carruthers, *op. cit.*, 1990, p.122-123 : « C*umbersome and gimmicky* ».

[106] Geoffrey de Vinsauf : écrivain anglais vivant entre le deuxième moitié du XII^e^ et la première moitié du XIII^e^ siècle, connu d'avoir séjourné en Italie et célèbre surtout pour son traité sur le vin.

[107] Geoffrey de Vinsauf, cité par M. Carruthers, *op. cit.,* p. 146 : « *Tradit imaginibus peregrines Tullius artem, /Qua meminisse decret; sed se docet ed sibi soli/ Subtilis subtile suum quasi solus adoret* ».

l'enseignement religieux, puis universitaire, fondé sur le livre. Ces méthodes tabulaires continuent cependant d'être employées bien au delà de la remise à la mode de la méthode architecturale. Nous verrons que leur coexistence avec la méthode architecturale n'est pas sans conséquences sur l'évolution du lieu pictural[108].

Les commentaires que saint Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin consacrent à la *Rhétorique à Herennius* n'inaugurent pas seulement un renouveau d'intérêt pour la méthode architecturale, ils marquent également le début d'une période de divulgation des arts mnémoniques : leur usage cesse de se cantonner aux érudits. Ainsi, vers la milieu du XIII[e] siècle, on voit apparaître en Italie centrale des traductions de la *Rhétorique à Herennius* en langue vernaculaire. Deux de ces traductions semblent avoir beaucoup circulé : l'une est attribuée au dominicain Guidotta da Bologna, l'autre au juriste florentin Bono Giamboni. Outre le fait que le vernaculaire rend la méthode mnémonique accessible à un public moins restreint que le latin, la traduction de Bono Giamboni comporte une spécificité décisive pour la diffusion de cet art : la section mnémonique semble avoir été conçue comme un chapitre mobile, c'est-à-dire pouvant être détaché du reste de la traduction de la *Rhétorique à Herennius* et attaché éventuellement à d'autres œuvres. Un tel objectif est en tout cas suggéré par le titre du chapitre – *Trattato della memoria artificiale –,* plus approprié en principe à une œuvre indépendante qu'à un chapitre, et également par son emplacement inhabituel à la toute fin du traité[109]. Il est certain qu'il était détaché : il circulait souvent comme une préface à l'*Ammaestramenti degli Antichi,* un florilège d'éthique compilé autour de 1300 par le dominicain Bartolomeo du couvent de San Concordio à Pise (auquel on a, par conséquent, longtemps attribué la traduction). La suggestion qu'il était expressément conçu pour être transposable est par ailleurs renforcée par le fait qu'un contemporain de Bono Giamboni, le dominicain Boncompagno da Signa, auteur d'une *Rhetorica novissima*, affirme haut et clair que les techniques mnémotechniques n'appartiennent pas uniquement à la rhétorique, mais sont utiles dans tous les domaines. A cet égard, la profession juridique de Bono Giamboni n'est pas anodine. En effet, les juristes commencent à montrer un vif intérêt pour les techniques mnémoniques. Entre autres exemples, signalons qu'en 1278, Guidotta da Bologna était invité

---

[108] Sur l'usage des méthodes tabulaires dans l'enseignement au début de la période moderne, voir A. Moss, *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, trad. de l'anglais P. Eicheil-Lojkine, Genève, 2002.

[109] Cette hypothèse est exposée par F. A. Yates, *op. cit.,* p. 88-89.

par la Commune de Sienne à enseigner à l'université de cette ville : cette invitation résultait de la demande d'un grand nombre de jeunes citoyens, notamment ceux qui s'étaient engagés dans les études notariales – tous souhaitant apprendre l'« *ars oratoria* »[110].

Désormais, l'art de la mémoire commence lentement à se répandre à travers tous les milieux sociaux, des savants aux joueurs de cartes[111]. Une telle diffusion n'est certes pas uniquement due aux traités, ni même à l'enseignement universitaire, mais aussi, en très grande partie, aux prédicateurs[112]. Ceux-ci font en effet partie des utilisateurs les plus assidus des techniques mnémoniques. Ils les trouvent utiles à un double titre : à la fois pour mémoriser leurs sermons et en tant qu'outil pédagogique. Ils font également partie de ceux qui sont les plus réceptifs aux consignes de saint Albert le Grand et de saint Thomas d'Aquin. Ainsi, c'est la méthode architecturale qu'ils privilégient et c'est donc les rudiments de cette méthode qu'ils enseignent à leurs auditeurs pour les aider à retenir les histoires saintes. C'est enfin grâce à ces prédicateurs, actifs dans la vie des cités italiennes, que s'instaure le lien le plus direct entre les techniques mnémoniques et la peinture – art qui, comme nous l'avons suggéré, est tout naturellement prédisposé à assumer un rôle central dans un enseignement religieux faisant appel à la mémoire ; art, aussi, qui bénéficie largement des commandes des communautés religieuses (qui prennent souvent une part active dans la conception des commandes). Dans un tel contexte, l'application des règles mnémoniques – et plus particulièrement des règles de la méthode architecturales – à la peinture devait relever de l'évidence pour ces commanditaires : habitués à en expliquer les principes à leurs auditeurs illettrés, ils n'auront eu aucune difficulté à les communiquer aux peintres.

L'application des règles mnémoniques à la peinture a dû en fait sembler d'autant plus évidente que l'affiliation entre ces deux domaines remonte loin. En effet, bien qu'en principe, l'*ars memorativa* constitue une technique purement mentale, son affiliation avec la peinture a toujours été reconnue. Cicéron, par exemple, compare à l'art de peindre l'habileté d'assimiler

---

[110] P. Nardi, *Insegnamento superiore a Siena nei secoli XI-XIV : tentativo e realizziani dalle origini alla fondazione dello studio generale*, Milan, Giffrè, 1996, p. 74.

[111] L. Bolzoni, « Le Jeu des images : l'art de la mémoire des origines au XVII[e] siècle », dans *La Fabrique de la pensée* (catalogue de l'exposition *La Fabrique de la pensée,* Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris, 1990), Milan*,* Electa, 1990.

[112] Voir L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002 ; P. Riché, « Le Rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval », dans *Jeux de mémoire : aspects de la mnémotechnie médiévale*, dir. P. Zumthor, B. Roy, France / Canada, J. Vrin / Univ. de Montréal, 1985.

les techniques mnémoniques : « La capacité en question [la maîtrise des techniques mnémoniques], c'est la pratique, d'où naît l'habitude, qui la donnera [...], à la manière et selon la méthode de quelque grand peintre qui distingue les lieux par la variété des formes »[113]. On notera que, sans qu'il soit explicitement question de lieux mnémoniques, Cicéron considère comme allant de soit que le peintre conçoive son œuvre en termes de lieux. Quintilien, pour sa part, assimile directement le fonctionnement des images peintes au rôle mnémonique de la maison ou de la ville : « Ce que j'ai dit d'une maison peut également s'appliquer à des monuments publics situés le long d'un itinéraire urbain, ou bien à des tableaux »[114]. Au cours du Moyen Age, les liens entre les arts mnémoniques et la peinture se resserrent. Parmi les méthodes mnémoniques non-tabulaires qui se développent au cours de cette période figurent notamment des pratiques fondées directement sur les images picturales, plutôt que purement imaginaires[115]. De plus, les méthodes tabulaires, loin d'être réservées à un usage exclusivement littéraire, sont elles aussi intégrées à la conception picturale, comme en témoignent les nombreuses enluminures qui s'organisent en colonnes – parfois d'ailleurs explicitement architecturales (voir pl. 55). Par conséquent, lorsque le théologien français du XII^{e} siècle Hugues de Saint-Victor, auteur de trois traités sur la mémoire, explique que les techniques mnémoniques peuvent engendrer des « patrons » aisément transférables au domaine des arts visuels[116], il résume une pratique courante tout en s'inscrivant dans une longue tradition théorique.

B. LA MÉTHODE ARCHITECTURALE

Si l'affiliation entre les arts mnémoniques et les arts picturaux n'est pas nouvelle au

---

[113] Cicéron*, De orat.,* II, lxxxvii, 358, p. 156 (trad. modifiée) : *« Quam facultatem et exercitatio dabit [...], pictoris cuiusdam summi ratione et modo formarum uarietate locos distinguentis ».*

[114] Quintilien*, Inst. orat.,* XI, ii, p. 417 : *« Quod de domo dixi, et in operibus publicis, et in itinere longo, ut urbium ambitu, et picturis, fieri potest »*.

[115] Roland Bechmann a identifié l'application de ces méthodes graphiques dans les carnets de Villard de Honnecourt, maître d'ouvrage français, actif dans la construction des cathédrales en France au XIII^{e} siècle (R. Bechmann « La Mnémotechnique des constructeurs gothiques », dans *Pour la Science*, 158, déc.1990, p. 98-104).

[116] J. B. Friedman, « Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique », dans *Jeux de mémoire : aspects de la mnémotechnie médiévale*, dir. P. Zumthor, B. Roy, France / Canada, J. Vrin/Presses de l'université de Montréal, 1985, p. 169-184, p.174.

XIII[e] siècle, ce siècle se distingue des précédents, comme des suivants, en ce qui concerne l'Italie, par la pureté de l'application des règles de la méthode architecturales à la peinture. En effet, les images italiennes du Duecento semblent se référer quasi-exclusivement à cette méthode, alors que les autres méthodes sont toujours en vogue dans d'autres domaines et dans d'autres pays. De nombreuses images semblent même exposer les règles de la méthode architecturale presque aussi systématiquement que le font les traités.

Comme son nom le suggère, la méthode architecturale se distingue des autres méthodes par le fait qu'elle recourt à des *loci* architecturaux, à la différence, par exemple, des réceptacles graphiques sommaires des méthodes tabulaires. Elle se distingue également des méthodes les plus « littéraires » par le fait que ce qui est placé dans les *loci* est toujours une image et jamais un mot. C'est donc une méthode qui s'appuie sur une idée très matérielle du lieu. Suivant le principe de distinguer deux types d'outils fondamentaux – les *imagines* et les *loci* – , les règles de la méthode architecturale se répartissent en deux groupes : celles qui s'appliquent aux *imagines* et celles qui s'appliquent aux *loci*. Toutes les règles ont pour but de renforcer l'efficacité des *imagines* et/ou des *loci*. Les *imagines*, ayant pour but de s'imposer à l'esprit, sont de préférence des images bizarres ou violentes. De leur côté, les *loci*, dont le rôle consiste, d'une part, à mettre en valeur et à accentuer la visibilité des *imagines* et, d'autre part, à conserver l'ordre dans lequel les *imagines* se succèdent, obéissent à la série de critères qui suivent.

1. Les règles concernant les *loci*

Nous nous référons ici pour l'essentiel aux critères présentés dans la *Rhétorique à Herennius*[117], reprises par Albert le Grand dans le *De Bono*, de même que dans les traductions en vernaculaire de la *Rhétorique à Herennius.* Signalons également les consignes de Quintilien, qui divergent de celles de l'auteur de la *Rhétorique à Herennius.* Les autres auteurs – de l'Antiquité ou du XIII[e] siècle – dont les traités sur la mémoire nous sont parvenus ne traitent pas de manière détaillée des règles concernant les *loci*.

Comme nous l'avons déjà signalé, le principe de base de la méthode architecturale est l'association entre *imagines* et *loci* et, plus précisément, l'appariement individuel des lieux et des images : chaque lieu reçoit une seule image. Bien qu'un tel appariement ne soit pas

[117] *Rhétorique à Herennius*, trad. G. Achard, Paris, Belles Lettres, 1989.

présentée comme une règle en soi par l'auteur de la *Rhétorique à Herennius*, il est clairement entendu comme le principe de base par tous les commentateurs de cette œuvre. Ainsi, Albert le Grand, lorsqu'il aborde les règles concernant les *loci*, précise immédiatement qu'un « bon lieu doit être adéquat à l'image qu'il contient » et signale que « des images entassées en grand nombre […] se brisent dans l'âme sans y demeurer, tout comme les vagues trop nombreuses se brisent dans l'eau »[118].

Une deuxième consigne essentielle, mais qui ne constitue toujours pas une véritable règle, concerne la nature des lieux. Comme le nom le suggère, les lieux de la méthode architecturale sont des lieux architecturés. L'auteur de la *Rhétorique à Herennius* en cite plusieurs exemples : « maisons, entrecolonnements, angles, voûtes et autres choses semblables »[119]. Quintilien, de son côté mentionne divers types de pièces – vestibules, salle d'entrées, chambres, cabinets –, ainsi que les couloirs et même les « statues et autres objets semblables »[120]. En addition, comme nous l'avons déjà observé, il ajoute les édifices entiers[121]. La plupart des exemples consistent donc en structures creuses, susceptibles de former des réceptacles, de recevoir des *imagines* dans leur intérieur. De plus, il est clair, d'après les autres critères, que le choix des lieux architecturaux relève de l'aptitude de ce type de lieu à encadrer avec netteté les *imagines*. Il est toutefois à noter que la possibilité qu'un *locus* soit un édifice entier, ou encore une statue, suggère que l'encadrement ne dépend pas du fait que les *imagines* se situent *dans* les lieux : l'effet d'encadrement peut très bien être engendré par le placement de l'*imago devant* un lieu, ou bien *sur* un lieu, qui, plutôt de former un réceptacle creux, constitue un corps solides, de même que nous l'avons vu dans les images picturales du Duecento. En effet, dans la méthode architecturale, l'assimilation entre lieu et corps est si forte qu'Albert le Grand en arrive même à affirmer que les *loci* mnémoniques sont des « lieux

---

[118] Albert le Grand, *De bono,* IV, II, Art. 2, Sol. pt. 11, trad. franç. D. Meur, avec coll. de R. Bragues (à partir de l'édition de H. Kühle, C. Feckes, B. Geyer, W. Kübel, Monasterii Westfalorum, 1951), dans M. Carruthers, *Le Livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. D. Meur, Paris, Macula, 2002, Appendice B, p. 380-394), p. 392 : [*Locus*] *est etiam rei adequatus et continens".*

[119] *Rhet. Her.* III, xix, p. 30 : *"Aedes, intercolumnium, angulum, fornicem et alia his similia sunt".*

[120] Quintillien*, Instit. orat.,* XI,ii, p. 417 : *« Haec ita digerunt: primum sensum vestibulo assignant, secundum atrio, tum impluvia circumeunt, nec cubiculis modo, aut exedris, sed statuis etiam similibusque per ordinem committunt ».*

[121] *Ibid*., XI,ii, p. 417 : *« Quod de domo dixi, et in operibus publicis, et in itinere longo, ut urbium ambitu […] fieri potest »*.

corporels »[122].

La première consigne qui fasse véritablement figure de règle est la nécessité de choisir les lieux dans des « régions désertes » (*regiones derelictae*)[123]. A priori, cette règle concerne la netteté des contours des *imagines* plus que celle des contours des *loci,* s'il est vrai que, dans les régions fréquentées, comme l'explique l'auteur de la *Rhétorique à Herennius*, « le nombre de passants, leur va-et-vient troublent et estompent les contours des *imagines* que les lieux contiennent ». On peut toutefois penser que ces mouvements risquent également de perturber la vision des lieux eux-mêmes, qui doivent être intégralement visibles, et non en partie cachés par d'autres objets ou êtres. Les lieux doivent en effet être facilement saisissables par la mémoire et donc par l'œil[124] – un critère dont l'énoncé s'accompagne systématiquement de l'évocation d'une forme nette et complète : l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* préconise des lieux achevés ou complets (*perfecti*)[125], Quintilien, paraphrasant les conseils de Cicéron, emploie le terme « *explicatus* »*,* ce qui évoque similairement un aspect net et non encombré[126], et Bono Gianboni, dans sa traduction vernaculaire de la *Rhétorique à Herennius*, préconise des « lieux parfaitement manifestes »[127]. Albert le Grand de son côté, après s'être interrogé quant au sens à accorder au terme « *perfectus* », précise qu'il « faut que [l'esprit] puisse faire tout le tour [du lieu] », ce qui l'amène à condamner et la ville et la campagne comme étant de nature trop étendues pour former de bons *loci*[128].

La conclusion d'Albert le Grand concernant la nature impropre des champs en tant que *loci* corrobore évidement la prédilection générale pour les lieux architecturés. Elle se rattache également aux conseils concernant les dimensions des lieux. Les *loci* doivent en effet être de dimensions restreintes (*magnitudo modica*), sans pour autant être trop petits. Des lieux trop grands risquent de diminuer la visibilité des *imagines* en les laissant flotter de manière vague.

---

122 Albert le Grand, *De Bono*, IV, II, Art. 2, Prob. pt. 12 : « *Loca corporalia* ».

123 *Rhét. Her.* III, xix, p. 31.

124 *Ibid*., III, xix, p. 29 : “Locos appellamus eos qui […] facile naturali memoria conprehendere et amplecti queamus”.

125 *Ibid*., III, xix, p. 29.

126 Quintilien*, Instit. orat.,* XI, ii, p. 417.

127 Bartolomeo da San Concordia, *Ammaestramenti degli antichi raccolti e volgarizzati per f. Bartolomeo da San Concordio*, F. Prudenzano (éd.), Naples, 1856, p.260-271 : « *Luoghi quelle cose, che [...] perfettamente sono manifeste ».* Rappelons qu'en 1856, la partie mnémonique de l' *Ammaestramenti degli antichi* était toujours attribué à Bartholomeo da San Concordio.

128 Albert le Grand, *De Bono*, IV, II, Art. 2, Sol. pt. 8, p. 385 (trad. modifiée).

Des lieux trop petits, en revanche, serrant de trop près les *imagines*, risquent d'apparaître incapables de les contenir[129]. Pour en revenir au principe d'appariement individuel, les précisions concernant les dimensions des lieux ne laissent aucune doute sur le fait que le lieu est destiné à recevoir une seule image.

Liée à la question des dimensions est celle de l'intervalle. L'auteur de la *Rhétorique à Herennius* préconise de situer les lieux à des intervalles modestes, et il précise que la distance idéale est « un peu plus ou un peu moins de trente pieds »[130]. Quintilien, paraphrasant toujours Cicéron, omet cette dernière précision mais retient que « les intervalles doivent êtres modestes »[131]. Ni Quintilien, ni Cicéron n'explique sur quel raisonnement se fonde ce critère, mais, selon l'auteur de la *Rhétorique à Herennius,* la nécessité d'intervalles modestes relève du fait que « l'esprit, comme la vue, saisit moins bien les objets à discerner quand on les éloigne ou quand on les rapproche trop »[132]. Un tel raisonnement n'est pas tout à fait évident. Quel rapport y a-t-il en effet entre la distance entre deux lieux et la loi optique selon laquelle nous percevrons les choses plus ou moins grandes en fonction de la distance à laquelle elles se situent par rapport à notre œil? L'incohérence apparente entre la règle et le raisonnement qui la soutient n'est pas passée inaperçue et a même donné lieu à des divergences d'opinion entre les spécialistes. Ainsi, certains, suivant la logique du raisonnement « subjectif », concluent que les auteurs antiques voulaient parler de l'« intervalle » entre le spectateur et les lieux plutôt que de l'espacement entre les lieux[133]. D'autres font plus ou moins abstraction de l'incohérence de l'explication et se fondent sans doute sur le fait qu'aucun auteur ne mentionne l'œil ou le spectateur et que Quintilien au moins parle explicitement de plusieurs intervalles et non d'un seul (qui serait l'intervalle entre l'œil et le lieu regardé) pour conclure que ce sont bien les intervalles entre les lieux qui sont en question. Il est intéressant que l'ambiguïté présente dans la *Rhétorique à Herennius* semble également avoir été ressentie par ses traducteurs du XIII^{e} siècle. Bono Giamboni, par exemple, prend soin de traduire le passage en question quasiment

---

[129] *Rhét. Her.* III, xix, p. 31 : *« Et maginitudine modica et mediocris locos habere oportet : nam et praeter modum ampli uagas imagines reddunt et nimis angusti saepe non uidentur posse capere imaginum conlocationem ».*

[130] *Rhét. Her.*, III, xix, p. 32 : « *Interuella locorum mediocria placet esse, ferre poaulo plus aut minus pedum tricenum ».*

[131] Quintilien*, Instit. orat.,* XI, ii, p. 417: « *Loic est [...] modicis intervallis ».*

[132] *Rhét. Her.*, III, xix, p. 32 : « *Nam ut aspectus item cogitation minus ualet, siue nimis procul remoueris siue uehementer prope admoueris id quod oportet uideri ».*

[133] Il semble que Mary Carruthers soit la première à proposer cette interprétation (*op.cit.*, 1990, p. 72-73).

mot-à-mot – « Il est également utile que les lieux ne soient pas proches de plus de trente pieds environ»[134] – de façon à laisser en suspens la question de ce dont les lieux devraient être proches : des autres lieux ou de celui qui les contemple.

Il faut cependant observer que les deux interprétations ne sont pas entièrement incompatibles. En effet, lorsque l'utilisateur de la méthode architecturale exécute le procès consistant à placer ses *imagines* dans les *loci* (ou à les récupérer), il parcourt mentalement la région où se situent les *loci*. Autrement dit, il est en train de passer d'un lieu à un autre, s'approchant et s'éloignant successivement de chacun. Ainsi, chaque fois que son regard se tourne vers un lieu donné, il se situe à proximité de celui qui le précède. La distance de son œil au lieu regardé et l'intervalle entre ce même lieu et le lieu qui le précède sont donc sensiblement identiques.

Notons cependant que, tandis que cette vision conciliante fonctionne bien lorsque le parcours imaginé s'effectue à travers une maison, il s'applique moins aisément au deuxième grand modèle mnémonique, à savoir l'itinéraire urbain. Quand le parcours s'effectue dans une maison, où les pièces (ou les parties des pièces) constituent les lieux, le fait d'être dans la maison exclut forcément toute vision globale des lieux : le point de vue change constamment. Dans une ville, en revanche, le point de vue est extériorisé : un utilisateur qui se situe au bout d'une rue le long de laquelle se distinguent plusieurs lieux est en mesure de les embrasser d'un seul regard. Évidemment, dans ce cas, les lois de la perspective entrent en jeu : les lieux apparaissent de plus en plus petits au fur et à mesure que la distance entre eux et le spectateur s'accroît. Cette impression de dimensions déséquilibrées, de même que l'éventuelle correction de cette impression, dépend donc uniquement de la distance entre l'œil du spectateur et chaque lieu : l'intervalle entre les lieux contribue certes à créer cette distance, mais il ne constitue pas, en soi, un facteur déterminant. Le modèle de la ville semble donc bien confirmer que l'intervalle en question est celui qui sépare l'utilisateur et le lieu qu'il regarde. Notions toutefois que, dès que l'utilisateur avance dans la rue, il s'engage dans le même procès que celui qui est à l'œuvre dans le modèle de la maison : il s'approche successivement de chaque lieu et c'est à partir de chacun d'eux qu'il tourne son regard sur le suivant. La distance entre le spectateur et le lieu coïncide donc à nouveau avec l'intervalle entre les lieux.

Ce qui est intéressant ici pour notre propos, c'est que l'image des lieux vus du bout de

---

[134] Bartolomeo da San Concordia, *op. cit.,* p. 260-271 : *"Ancora è utile, che i luoghi non sieno presso quasi a trenta piedi."*

la rue soulève un problème dont la solution le plus simple correspond étroitement à la configuration du troisième modèle mnémonique que propose Quintilien, à savoir la peinture. Le problème, redisons-le, réside dans l'effet de déséquilibre dimensionnel entre les lieux qu'engendrent les différentes distances entre ces lieux et l'œil qui les regarde. Le moyen le plus simple dont le spectateur dispose pour corriger cette impression de déséquilibre est tout simplement de changer son point de vue latéral pour un point de vue frontal – ce qui, étant donné la nature imaginaire de la rue, ne pose pas de problème. Une fois repositionné, le spectateur regarde les lieux alignés les uns à côté des autres devant lui et, à condition qu'il se situe à une distance suffisante pour les embrasser tous d'un seul regard, ils apparaissent de dimensions plus ou moins égales. Or, comme nous l'avons vu, ce point de vue frontal est parfaitement caractéristique des images narratives du XIII^{e} siècle.

Qui plus est, cette configuration dans laquelle l'utilisateur regarde plusieurs lieux d'un point de vue frontal offre une deuxième manière de comprendre comment raisonnent les auteurs qui expliquent la nécessité d'intervalles modiques par les effets optiques qu'engendre la distance entre le spectateur et le lieu regardé. Cet éclaircissement est lié à la condition que le spectateur des lieux se tienne à une distance suffisante des lieux pour qu'il puisse les embrasser tous d'un seul regard. Or, si les lieux sont très espacés les uns des autres, le spectateur est obligé de reculer très loin pour les embrasser d'un seul regard. A cause de cette distance, les lieux apparaissent très petits et, par conséquent, peu aptes à s'imposer à l'esprit. En revanche, lorsque les intervalles entre les lieux sont « *mediocria* », le spectateur n'est pas obligé de reculer démesurément pour les voir et, en raison de cette relative proximité, les lieux lui apparaissent plus grands et s'imposent plus efficacement à son esprit. Ainsi, les effets optiques liés à la distance entre le spectateur et les lieux expliquent qu'il est nécessaire que les intervalles entre les lieux soient modestes.

Le souci de médiocrité – dans le sens positif du mot – sous-tend également la régulation de la lumière**.** Les *loci* ne doivent en effet être ni trop sombres – sinon les *imagines* seront perdues dans les ténèbres –, ni trop clairs, afin d'éviter un effet d'éblouissement[135].

Les lieux doivent également être variés. Des lieux trop semblables les uns aux autres figurent parmi les principaux facteurs risquant de compromettre l'efficacité de la méthode. L'auteur de la *Rhétorique à Herennius* donne comme exemple à éviter « un trop grand nombre

---

[135] *Rhét. Her.,* III, xix, p. 32 : « *Tum nec nimis inlustris nec uehementer obscuros locos habere oportet, ne aut uehementer obcaecentur tenebris imagines aut splendore praefulgeant ».*

d'entrecolonnements » et précise qu'en faisant un tel choix, on risquerait de confondre les lieux et, par conséquent, de perdre l'ordre des choses qu'ils contiennent[136]. Albert le Grand insiste également sur ce risque et sur la nécessité de créer des lieux faciles à distinguer les uns des autres « en effet […], la ressemblance créera une telle confusion que l'on ne saura plus ce qui a été mis dans chaque emplacement »[137].

L'ordre constitue en effet, avec la mise en valeur visuelle des *imagines*, l'un des objectifs capitaux des lieux. Dans la *Rhétorique à Herennius,* le paragraphe consacré à la nécessité d'ordonner les lieux suit immédiatement le premier conseil relatif à la nature architecturale des lieux. Toutefois, bien que l'auteur insiste sur la nécessité de l'ordre, il fournit peu d'indications concernant les moyens d'assurer cet ordre. La seule indication à cet égard se trouve dans sa préférence pour les *loci* qui prennent modèle sur des lieux réels au détriment d'entités purement imaginaires. Ces dernières ne sont certes pas à exclure, mais elles doivent servir uniquement en cas de nécessité –par exemple, lorsque le nombre de *loci* mnémoniques nécessités par un propos donné excède le nombre de lieux réels connus[138]. L'avantage des lieux réels sur les lieux imaginaires relève, semble-t-il, du fait que, lorsqu'on prend connaissance de lieux réels, ils sont déjà établis dans un certain ordre, ce qui évite évidemment d'être obligé de mémoriser l'ordre de lieux imaginaires avant de pouvoir s'en servir pour ordonner les *imagines.* Une telle nécessité était clairement ciblée comme l'une des faiblesses de la méthode architecturale. Quintilien, par exemple, demande : « Eussions-nous enfin la faculté de nous souvenir de tout ce que nous aurions, pour ainsi dire, mis en dépôt dans chaque lieu, le débit ne serait-il pas nécessairement entravé par le double effort de la mémoire? ». Cette critique explique sans doute l'insistance sur les lieux réels des partisans de la méthode lorsque elle est remise à la mode au XIII^{e} siècle. Ainsi, au début du XIV^{e} siècle, le théologien et mathématicien anglais Thomas Bradwardine affirme : « L'imprégnation physique rendue

---

[136] *Rhét. Her.,* III, xix, p. 30 : « *Praeterea dissimilis forma atque natura loci conparandi sunt, ut distincte interlucere possint : nam si qui multa intercolumnia sumpserit, conturbabitur similitudine ut ignoret quid in quoque loco conlocarit ».*

[137] Albert le Grand, *De bono*, IV, II, Art. 2, Prob. pt. 11, p. 385.

[138] *Rhét. Her.,* III, xix, p. 32 : *« Sed quanquam facile est ei qui paulo plura noverit quamvis multos et idoneos locos conparare, tamen si qui satis idoneos inuenire se non putabit, ipse sibi constituat quam volet multos licebit. Cogitatio anim quamvis regionem potest amplecti, et in ea situm loci cuiusdam ad suum arbitrium fabricari et architectari. Quare licebit, si hac prompta copia contenti non erimus, nosmet ipsos nobis cogitatione nostra regionem construere, et idoneorum locorum commodissimam distictionem conparare »*.

possible par la fréquentation des lieux réels est irremplaçable ; elle explique que les règles de construction des lieux soient conçues à partir de ce modèle »[139]. Nous verrons plus bas que cette question a des implications importantes lorsqu'il s'agit d'appliquer les règles de la méthode architecturale à la peinture.

2. L'application des règles de la méthode architecturale à la peinture

Depuis la publication du livre pionnier de Francis Yates, *The Art of Memory*[140], en 1966, les règles mnémoniques – et particulièrement celles de la méthode architecturale – sont communément reconnues comme constituant l'un des fondements conceptuels des images italiennes du début de la période moderne. Plus récemment, plusieurs études ont exposé l'influence également importante que les diverses méthodes mnémoniques en usage au Moyen Age ont exercée sur les images de l'époque[141]. Curieusement, alors que tout le monde reconnaît que le XIII^{e} siècle marque la remise à la mode de la méthode architecturale, les chercheurs ne sont guère intéressés à l'application des règles de cette méthode à la peinture de ce siècle. Les études qui traitent du lien entre la méthode architecturale et la peinture commencent en effet invariablement avec des exemples du XIV^{e} siècle. C'est pourquoi, dans cette section, nous tenterons d'abord de comprendre les raisons de cette lacune. Nous nous efforcerons ensuite d'expliquer pourquoi c'est au XIII^{e}, comme nous en sommes convaincu, en non à partir du XIV^{e} siècle, que le lien entre la méthode architecturale et la conception picturale est le plus étroit.

La rareté des études consacrées aux liens entre les pratiques mnémoniques et la production picturale au XIII^{e} siècle semble bien s'expliquer, au moins en partie, par la tendance générale à identifier les *loci* mnémoniques avec les cadres des images picturales. Cette tendance a vraisemblablement été renforcée par la vive attention portée aux séries allégoriques du XIV^{e} siècle. Ces séries sont en effet quasi-systématiquement citées comme illustrant la mise en œuvre des règles mnémoniques dans la peinture – elles constituent même l'exemple par excellence dans de nombreuses études[142]. Sont aussi régulièrement cités la série

---

[139] Thomas Bradwardine, *Ars memorativa* (cité par B. Rowland, « Bradwardine on Artificial Memory », dans Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VLI, 1978, p. 307-12).

[140] F. A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966.

[141] Signalons notamment J. B. Friedman, *op. cit.*, et M. Carruthers, *op. cit.*, 1998.

[142] Outre *The Art of Memory* de Francis Yates, signalons les travaux de Jean-Pierre Antoine, notamment sa thèse

des *Vices et Vertus*, que Giotto, réalise dans la chapelle Scrovegni à Padoue en 1305-1306 (pl. 56, fig. 1), le cycle des *Sept Arts libéraux et Sept Vertus* que Giusto de' Menabuoi réalise dans la baptistère de Padoue vers 1370 et la série de *Sept arts libéraux* qu' Andrea di Bonaiuto réalise vers la même date dans la chapelle des Espagnols du couvent dominicain de Santa Maria Novella à Florence (pl. 56, fig. 3).

Il est certainement justifié d'identifier des principes mnémoniques dans les cycles allégoriques. Ces séries fleurissent en effet au XIV[e] siècle, en même temps que la méthode architecturale continue de se diffuser. De plus, les commanditaires appartiennent fréquemment aux ordres religieux qui, nous l'avons signalés, comptent parmi les utilisateurs les plus assidus de la méthode architecturale et interviennent souvent activement dans l'élaboration des programmes iconographiques. Il y a en effet de nombreux points communs entre la conception picturale et les règles de la méthode architecturale. D'abord, les cycles allégoriques se présentent sous la forme d'une succession de compartiments, occupé chacun par un seul personnage. Ensuite, bien que ces compartiments ne soient pas à proprement parler architecturaux, ils répondent parfaitement aux exigences que les *loci* présentent des contours nets et qu'ils encadrent les figures de près, sans toutefois les serrer. Enfin, la luminosité correspond également aux conseils donnés. Signalons en outre que les figures témoignent elles aussi d'un respect des diverses règles de la méthode architecturale mais, notre propos portant sur les *loci*, nous ne détaillerons pas ces correspondances.

A vrai dire, les séries allégoriques ne satisfont pas à toutes les règles de la méthode architecturale. Les compartiments, en particulier, varient très peu les uns des autres. D'autres règles posent également problème, mêmes si elles ne sont pas explicitement contredites. Ainsi, les intervalles entre les compartiments sont à peu près inexistants, mais, comme nous l'avons vu, ce choix s'explique peut être par le fait que la règle concernant les intervalles peut se comprendre en termes de distance entre le spectateur et les lieux. De plus, la nécessité de choisir les lieux dans une région peu fréquentée est battue en brèche par le fait que ces cycles se situent souvent dans les églises. Au moins un traité sur la méthode architecturale écrit au début du XIV[e] siècle signale les églises explicitement comme inaptes à servir de régions en

---

inédite, consultable à la Sorbonne (voir bibliographie pour référence complète) et les articles recueillis dans *La cultura della memoria,* L. Bolzoni et P. Corsi (dir.), Bologna, Il Mulino, 1992 (notamment P. Rossi, « Le arti della memoria: rinascite e trasfigurazioni », p. 13-34, et L. Bolzoni, « Costruire immagini: L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative », p. 57-97).

raison du fait qu'elles sont très fréquentées[143]. Il faut toutefois admettre que le fait que les images ont pour fonction de contribuer à l'enseignement religieux rend si approprié leur introduction dans les églises que toute objection au choix des églises comme régions semble effectivement invalidée. En somme, la seule contradiction flagrante avec les règles de la méthode architecturales concerne le critère de la variété et les nombreuses correspondances rendent entièrement convaincante l'identification de cette méthode comme appui conceptuel des cycles allégoriques.

Après les cycles allégoriques, un deuxième groupe d'images du XIV^e^ siècle est fréquemment mis en relation avec la mnémotechnique. Les images qui composent ce groupe sont tantôt allégoriques, tantôt narratives : ce qui les unit est leur aspect schématique. Pour en donner quelques exemples concrets, signalons la fresque de l'*Enfer* que Nardo di Cione réalise vers 1355 dans l'église de Santa Maria Novella à Florence (pl. 56, fig. 2) ou bien les trois fresques qu'Andrea di Bonaiuto réalise dans la chapelle des Espagnols du même couvent une dizaine d'années plus tard : le T*riomphe de saint Thomas et l'allégorie des sciences,* le *Triomphe de l'Eglise* (pl. 56, fig. 3), et la *Crucifixion*. Or, à la différence des images allégoriques qui composent le premier groupe, les éléments qu'il convient d'identifier aux *loci* dans ces images schématiques sont des éléments picturaux qui figurent à l'intérieur de l'image et non pas le cadre externe de l'image. En principe, donc, ce nouveau groupe nous rapproche de notre propre proposition, qui est effectivement d'identifier les *loci* aux composants internes de l'image. En réalité, toutefois, les images schématiques tendent plus à renforcer l'image du *locus* pictural véhiculée par les séries allégoriques, qu'elles ne corroborent l'idée que les éléments que nous avons identifiés comme lieux dans les images du XIII^e^ siècle constituent des *loci*. Ce qui constitue les *loci* dans ces images schématiques, ce ne sont pas des volumes compacts et solides, mais de simples zones vaguement délimitées dans le champ de l'image par des éléments hétéroclites. Ces zones, plutôt que d'encadrer un seul personnage ou un petit groupe solidaire de personnages, regroupent de nombreuses figures. La forme et l'usage de ces *loci* correspondent donc bien plus à celles des *loci* dans les méthodes tabulaires de l'art de la mémoire qu'à celles des *loci* de la méthode architecturale. A cet égard, observons, qu'une large part de la motivation pour identifier ce type d'image à l'emploi des règles mnémoniques vient du fait que leur organisation fait écho à celle de plusieurs traités de morale écrits au XIV^e^ siècle

[143] Il s'agit de l'*Ars memorativa* de Thomas Bradwardine.

– traités qui, d'une part, font état de thèmes similaires – notamment, l'enfer et le paradis – et, d'autre part, se fondent explicitement sur des principes mnémoniques tabulaires : ainsi, la division en zones qu'opèrent les images correspondent souvent à la division en rubriques des traités : une zone ou une rubrique pour les damnés en enfer, par exemple, une autre pour les pardonnés, etc. Pour en revenir à la manière dont ces images schématiques contribuent à nier l'identification des principes mnémoniques dans les images du XIII^e^ siècle, observons que si les *loci*-zones diffèrent des *loci*-cadres des cycles allégoriques par le fait qu'ils se trouvent à l'intérieur de l'image et qu'ils regroupent de nombreux personnages au lieu d'un seul, les deux groupes ont en commun de véhiculer l'image du *locus* à la fois comme un réceptacle creux et comme une forme d'encadrement qui épouse la surface de l'image. Grâce à ces deux groupes, donc, cette image s'est imposée comme l'image par excellence du *locus* pictural. Par conséquent, l'idée que les composants solidement architecturaux de l'environnement pictural duecentesque peuvent également constituer des *loci* semble avoir été complètement négligée.

Que l'image du *locus* mnémonique véhiculée par la peinture du XIV^e^ siècle exerce une influence rétrospective semble attestée par le fait que les rares historiens d'art qui ont suggéré que certaine peintures du XIII^e^ siècle se fondent sur les principes mnémoniques ont tous identifié le *locus* avec le cadre de l'image. C'est le cas de Maurice Brock qui considère que les principes mnémotechniques sous-tendent le format des retables dès leur émergence au début du XIII^e^ siècle[144]. C'est également le cas de Daniel Arasse qui, tout en prenant comme premier exemple la *Maestà* que Duccio réalise au tout début du XIV^e^ siècle, suggère lui aussi que la conception mnémonique du polyptyque remonte au XIII^e^ siècle[145]. On retrouve dans cette assimilation entre *locus* et cadre, à quelques différences près, les mêmes correspondances et les mêmes contradictions vis-à-vis de la méthode architecturale que nous avons signalées à l'égard des cycles allégoriques. Bien entendu, les intervalles entre les lieux ont entièrement

---

[144] M. Brock, cours de peinture moderne, D.E.U.G., 1997-98.

[145] Arasse voit dans la *Maesta* de Duccio un « bâtiment mnémonique » dont l'ensemble forme la « région » et les panneaux individuels les *loci*. Il revient sur l'exemple à de nombreuses reprises lors des séminaires donnés entre 1989 et 2001, consacrés à l'idée que la conception picturale passe, au cours des XIV^e^ et XV^e^ siècles, d'un paradigme mnémonique à un paradigme rhétorique (nous remercions chaleureusement Joséphine Le Foll pour nous avoir prêté l'ensemble des notes qu'elle a prises au séminaire de Daniel Arasse de 1989 à 2001). Signalons au passage que l'identification du polyptyque comme « *bâtiment* mnémonique » par Arasse conforte indirectement l'idée proposée dans la première section de cette étude, “l'image dans l'œuvre : structures et principes hiérarchiques”, selon laquelle le retable constitue une forme condensée d'un intérieur d'église.

disparu, mais la variété entre les lieux est un peu mieux respectée que dans le cas de ces derniers : dans un retable, les compartiments diffèrent en taille et parfois en forme (c'est le cas notamment des panneaux de cimaise). En outre, le risque de confondre les lieux est réduit par le fait que l'organisation d'un retable offre des emplacements (repérables selon le registre, la colonne, la proximité au centre ou à la périphérie, etc.) qui présentent une plus grande variété que le simple alignement latéral des cycles allégoriques. La différence la plus grande concerne l'appariement individuel : il est fortement compromis dans le cas des scènes narratives qui, comme les zones dans les *Jugements derniers,* regroupent plusieurs figures. En fait, ces deux derniers points – le fait que de nombreux compartiments reçoivent non pas une mais plusieurs figures, et la distinction des lieux en fonction de leur situation au sein d'une structure en forme de grille – incitent à penser que le fonctionnement mnémonique des polyptyques se fonde autant, voire plus, sur les méthodes tabulaires que sur la méthode architecturale.

A la différence de l'agencement d'ensemble des polyptyques du XIII^{e} siècle, la conception interne des scènes narratives qu'ils comportent semble témoigner d'une application de la méthode architecturale – et, qui plus est, d'une application bien plus pure que les cycles allégoriques du XIV^{e} siècle. Rappelons au passage qu'au XIII^{e} siècle, la peinture narrative est en plein essor, tout comme la méthode architecturale. A l'intérieur des scènes narratives, donc, ce sont les corps inanimés qu'il convient d'identifier comme *loci.* Ils présentent en effet des correspondances remarquablement étroites. D'abord, l'appariement individuel, comme nous l'avons vu, est respecté. Ensuite, la préférence pour les lieux architecturaux est marquée. De plus, le consigne concernant les avantages des régions désertes trouve une corrélation dans l'utilisation d'un plan simple et non-encombré sur lequel les lieux se détachent nettement. La nécessité pour les lieux d'être intégralement visibles trouve également une corrélation dans le fait que les lieux picturaux ne sont presque jamais tronqués et se donnent à voir dans leur entièreté. En outre, la netteté des contours, nous l'avons vu, est soignée, même lorsque les lieux picturaux ne sont pas architecturaux. De surcroît, le fait que les lieux picturaux sont proportionnés aux personnages et apparaissent dans la plupart des cas un peu plus grands que les personnages sans pourtant les serrer correspond évidemment au critère régissant les dimensions des *loci* mnémoniques. Ce n'est pas tout : les intervalles entre les lieux existent et sont effectivement modiques. Le contraste clair/sombre entre les lieux picturaux et les personnages qu'ils contiennent est réglé de façon à faire ressortir les personnages, et les lieux ne sont jamais excessivement sombres ou

excessivement clairs ; les lieux sont vivement variés, de sorte qu'il y a aucun risque de confusion entre eux. Enfin, leur ordre est clairement lié au narratif.

Un dernier aspect de la méthode architecturale vient confirmer que l'environnement pictural duecentesque est à comprendre comme l'application la plus pure de la méthode architecturale. Il s'agit de la distinction entre la nature fixe des *loci* et la nature transitioire des *imagines*. Nous avons jusqu'ici passé cet aspect sous silence puisqu'il relève du fonctionnement général de la méthode plutôt que des caractéristiques spécifiques des *loci*. Il constitue néanmoins l'un des principes les plus fondamentaux de la technique : il est mentionné par tous les auteurs qui ont traité de la mémoire – y compris par ceux qui ne détaillent pas les règles spécifiques aux *loci* ou aux *imagines*. Dans la majorité des cas, le rapport entre les lieux fixes et les images mobiles s'introduit à travers l'analogie de la tablette de cire qui était employée dans l'Antiquité pour écrire : les *loci* sont comme la cire, les *imagines* comme les mots que l'on y imprime ; de même que la cire demeure tandis que les mots sont successivement écrits, effacés et remplacés par d'autres, de même les *loci* restent en place tandis que les *imagines* viennent et s'en vont les unes après les autres. Comme l'observe Jean-Philippe Antoine[146], cette procédure de remplacement des *imagines* tend effectivement à s'exprimer en termes de mobilité. Les exemples sont particulièrement fréquents dans les traités des XIV^e^ et XV^e^ siècles – Jacopo Ragone da Vicenza, par exemple, décrit les *loci* et les *imagines* comme «ce qui est fixe et ce qui est non-fixe »[147]. Il paraît toutefois vraisemblable qu'une telle tendance trouve ses origines au XIII^e^ siècle : Albert le Grand, par exemple, rappelle, en connexion avec la nature transitoire des *imagines*, le principe aristotélicien selon lequel « toute chose *vient* ou est dans un lieu »[148].

Ce qui est intéressant ici, c'est que la paire d'opposés « *loci* fixes / *imagines* mobiles » est redoublée par une autre paire opposant le fixe et le mobile : aux *loci* – avec les *imagines* qu'ils contiennent – fixes s'oppose l'utilisateur de la méthode qui parcourt les lieux. Le parallélisme entre ces deux paires d'opposition est intéressant parce qu'il implique une forme de fusion potentielle entre l'*imago* et l'utilisateur. Or, dans les images picturales, cette fusion potentielle est comme réalisée dans les deux principales manières de présenter les

---

[146] J.-P. Antoine, *op. cit.*, p. 687-688.

[147] *Tractactus brevis ac solemnis ad sciendam et ad consequendam artem memoriae artificilialis ad M. Marchionem Mantuae* (1434)*,* cité par J.-P. Antoine, *op. cit.*, p. 687 : *« Differunt quasi ut fixum et non fixum ».*

[148] Albert le Grand, *De bono,* IV, II, Art. 2, Sol. pt. 6 : *« Omne particulare in aliquo loco fit vel est ».*

personnages : d'une part, occupant un lieu, comme le font les *imagines* ; d'autre part, en train de passer d'un lieu à un autre, comme le font les utilisateurs.

Comme le suggère l'observation d'Albert le Grand (« toute chose *vient* ou est dans un lieu »), les similitudes entre la méthode architecturale et la peinture concernant le mouvement nous amènent au lien qui existe entre le *locus* mnémonique et le lieu aristotélicien. La question du mouvement débouche également sur la mise en relation, par des prédicateurs du XIII^{e} siècle, des techniques mnémoniques et de l'environnement réel. En effet, l'art de la mémoire n'apporte pas seulement des éclaircissements sur la forme et la fonction du lieu pictural, il présente également l'intérêt de proposer une articulation entre la conception philosophique du lieu immatériel et la notion de lieu – éminemment matériel – qu'engendre la manière de voir et de vivre le territoire en Italie à cette période.

C. LE LOCUS MNÉMONIQUE ENTRE LE LIEU ARISTOTÉLICIEN ET LE LIEU TERRITORIAL

Le lien que le *locus* mnémonique entretient avec le lieu aristotélicien, de même que celui qu'il entretient avec les lieux réels, semble remonter à l'Antiquité. Avec le renouveau d'intérêt pour la méthode architecturale au XIII^{e} siècle, ce double lien se renforce. Il s'ensuit qu'en étant appliqué à la peinture, cette méthode, d'une part, renforce le lien entre la peinture et le lieu aristotélicien – lien instauré, nous l'avons vu, par l'héritage théologique de l'art byzantin – et, d'autre part, relie la peinture à cette toute nouvelle sphère de référence que constitue le territoire. Comme nous l'avons annoncé, le « lieu territorial » constituera le sujet de la dernière section de cette partie consacrée aux appuis de la conception duecentesque de l'environnement pictural. Il va de soi que, pour étudier en détail la manière dont l'art de la mémoire fonctionne comme une sorte de pont entre la conception aristotélicienne du lieu, l'image picturale du lieu et la perception du lieu dans le territoire, il faut définir ce qui est le « lieu territorial ». Il nous semble néanmoins pertinent de conclure cette partie sur l'art de la mémoire en évoquant, ne serait-ce qu'incomplètement, ce rôle de pont.

Le lien entre l'art de la mémoire et Aristote remonte aux sources. Comme nous l'avons signalé, bien qu'Aristote ne décrive pas la technique exposée dans la *Rhétorique à Herennius,* il reconnaît qu'il la connaît. Ce qui surtout lie le nom d'Aristote à cette méthode est le fait que c'est lui qui définit la « mémoire artificielle » : à la différence de la mémoire naturelle – dans laquelle les souvenirs surgissent spontanément –, la mémoire artificielle rappelle les souvenirs à volonté. Bien entendu, c'est précisément cette partie de la mémoire que l'*ars memorativa*

vise à entraîner. Dès le XIII[e] siècle, presque tous les textes qui exposent les règles mnémoniques introduisent le sujet en parlant de la mémoire artificielle. Très naturellement donc, la lecture de la *Rhétorique à Herennius* s'accompagne alors quasi systématiquement de celle de la principale œuvre d'Aristote sur la mémoire : le *De memoria et reminiscentia*. Saint Albert le Grand et Thomas d'Aquin, notamment, consacrent des commentaires à ce texte aussi bien qu'à la *Rhétorique à Herennius*. Qui plus est, ces deux auteurs – et d'autres encore qui participent à la remise à la mode de la méthode architecturale – écrivent également des commentaires sur la *Physique* d'Aristote[149]. Rien d'étonnant donc que les traités mnémoniques qui se multiplient à partir de la fin du XIII[e] siècle fassent état de nombreuses formulations logiques et linguistiques directement empruntées à la *Physique.* Un exemple entre autres est la phrase d'Albert le Grand que nous venons de citer : « toute chose vient ou est dans un lieu »[150]. Un autre exemple, tardif mais particulièrement éloquent, est fourni par Lodovico Dolce lorsqu'il définit le *locus* mnémonique comme « la surface du vase qui contient du vin »[151] – analogie qui, comme nous l'avons vu, est précisément celle qu'Aristote privilégiait pour expliquer sa définition du lieu.

Selon toute vraisemblance, une telle filiation entre le lieu aristotélicien et le lieu mnémonique remonte bien plus loin que le XIII[e] siècle. Il est en effet probable que les orateurs antiques qui ont développé l'*ars memorative* avaient déjà à l'esprit la définition aristotélicien du lieu lorsqu'ils précisaient leur technique. Eux aussi devaient été imprégnés des exemples de réceptacles matériels qu'Aristote emploie pour exposer sa définition – définition qui a sûrement contribué à déterminer l'aspect privatif des *loci* mnémoniques, ainsi que l'adéquation entre la taille du lieu et la taille de ce qu'il contient. Il est également probable que la définition aristotélicienne du mouvement, de même que sa théorie des lieux naturels, ait influencée la distinction entre les *loci* fixes et les *imagines* mobiles. Après tout, si une conception de lieu en principe aussi éloignée du domaine de la philosophie naturelle que le *lieu commun* linguistique est en réalité étroitement apparentée aux réflexions philosophiques d'Aristote, il semble parfaitement vraisemblable que ces mêmes réflexions aient également

---

[149] Outre Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin en Italie, signalons Roger Bacon (1214-1292), Jean de Jandun (vers 1280-1328), William Ockham (1280-1349) et Thomas Bradwardine (vers 1295-1349).

[150] Albert le Grand, *De bono,* IV, II, Art. 2, Sol. pt. 6 : *« Omne particulare in aliquo loco fit vel est ».*

[151] L. Dolce*, Dialogho nel quale si ragiona del modo di accrescere e conservar la memoria*, fol. 14r (cité par J.-P. Antoine, *op. cit.*, p.688-689, n. 61) : « *Come la superficie della botte, che contiene il vino* ».

influé sur d'autres facettes de la rhétorique.

Comme nous le verrons dans la section qui suit, plusieurs de ces caractéristiques communes à la conception mnémonique et à la conception aristotélicienne du lieu se retrouvent également dans la conception territoriale du lieu qui prévalait au XIII^{e} siècle. Une des conséquences de cette communauté de conception est qu'il est particulièrement facile, pour les utilisateurs des techniques mnémoniques, de suivre le conseil – répété, nous l'avons vu, par tous les auteurs de traités sur la mémoire depuis l'Antiquité – de prendre des lieux réels comme modèles pour les *loci* mnémoniques. En effet, les prédicateurs ne font pas seulement de ce conseil l'un des piliers de leur usage des techniques mnémoniques, mais ils n'hésitent pas à faire de lieux réels non seulement des modèles pour des lieux imaginaires, mais aussi des supports directs de ces techniques. Nous avons mentionné que l'utilisation des prédicateurs consiste, d'une part, à mémoriser les sermons à prononcer et, d'autre part, à faciliter l'enseignement des histoires saintes. Dans ce deuxième cas, les prédicateurs incitaient les fidèles à qui ils racontaient les histoires saintes à imaginer celles-ci se déroulant dans les lieux qu'ils fréquentaient régulièrement. De cette manière, chaque fois que ces fidèles passaient par un lieu donné, ils se souvenaient de l'histoire qu'ils y auraient associée. Une telle pratique se transmettant oralement, les sources écrites qui la confirment directement sont sommaires. Toutefois, outre les textes plus tardifs qui la décrivent, certains ouvrages de dévotion écrits au Duecento en témoignent de manière indirecte. Parmi eux, figure les *Meditationes Vitae Christi,* qui ont probablement été rédigées en Toscane au XIII^{e} siècle par un moine franciscain pour une nonne de la communauté des Pauvres Clarisses et dont les copies se multiplient rapidement. Des lieux toscans y sont cités en parallèle aux lieux bibliques d'une façon vraisemblablement similaire à la façon dont ils étaient mis en relation par les prédicateurs : « Le lendemain, très tôt, ils quittaient la maison pour le chercher dans le voisinage, puisque il était possible de revenir par plusieurs routes différentes ; de même que celui qui retourne de Sienne ou de Pise peut passer par Poggibonsi, par Colle ou par d'autres lieux »[152].

Notons au passage que l'incitation fournie par les textes et les sermons de ce type à assimiler les lieux bibliques aux lieux familiers tend à renforcer également l'assimilation entre *imagines* et utilisateurs que nous avons signalée comme l'un des parallélismes entre la

[152] A partir des traductions anglaises de H. Van Os (*Sienese Altarpieces* 1215-1460, Groningen, 1984, p. 54) et de H. Flora, A. Peccorini Cignoni (« Requirements of Devout Contemplation : Text and Image in Trecento Pisa », dans *Gesta*, XLV, 1, 2006, p. 61-76).

conception mnémonique du lieu et la conception picturale du lieu. De même que les lieux du Moyen Orient et ceux de la Toscane se recouvrent dans la mémoire des fidèles, de même les fidèles prennent eux-mêmes la place des personnages bibliques qu'ils imaginent dans ou devant ces lieux. Dans cet usage mnémonique du territoire, les *imagines* sont explicitement des personnages et même, dans certaines histoires – la *Montée au Calvaire*, par exemple –, des personnages qui non seulement occupent des lieux mais également se déplacent de l'un à l'autre.

Nous aurons l'occasion de revenir sur les rapports entre le territoire et la mnémotechnique et sur la manière dont leur influence croisée s'exerce sur la peinture, ainsi que sur les corrélations entre le lieu territorial et le lieu aristotélicien. Mais, comme nous l'avons dit, pour cela, il faut d'abord préciser le sens qu'avait la notion de « lieu » dans le cadre de l'environnement territorial. Passons donc sans plus de préliminaires à cette tâche.

IV. LIEUX ET « NON-LIEUX » TERRITORIAUX

Dans cette section, nous exposerons comment la perception de l'environnement réel de l'Italie centrale au XIII^{e} siècle engendre une notion de lieu qui vient elle aussi corroborer l'image du lieu en vigueur dans la peinture de l'époque. En tant qu'entité territoriale, le lieu est en effet une notion beaucoup plus restreinte qu'elle ne l'est actuellement. Loin d'être une désignation délibérément vague, employée pour désigner de multiples formes et échelles, le lieu territorial du XIII^{e} siècle correspond à une forme déterminée, à une échelle spécifique et à des fonctions précises. Or, ces formes et fonctions recoupent à plusieurs égards celles du lieu pictural, ainsi que celles associées au lieu dans les trois autres domaines qui ont fait l'objet de cette partie – la théologie, la physique et l'art de la mémoire. On retrouve notamment la forme classique du lieu pictural : architecturale, massive, nettement délimitée et globalement saisissable par le regard. On retrouve également l'opposition entre lieu et « non-lieu » : le « non-lieu » territorial se définissant en négatif par rapport au lieu et, de ce fait, désignant toute entité territoriale qui se présentent sous une forme non définie, mal délimitée et sans volume. On retrouve enfin une large part des connotations qui s'attachent au lieu et au « non-lieu » dans la peinture : le lieu territorial dénote le pouvoir, le prestige, le haut statut social ; le « non-lieu » signifie la faiblesse, la pauvreté et l'absence de rang social, mais également la charité et la piété. Enfin, comme dans la peinture, la paire lieu/« non-lieu » s'associe à la paire de la immobilité/mobilité.

Nous considérerons ces parallélismes à travers trois sous-sections. La première traitera de la forme du lieu et du « non-lieu » territoriaux. Elle tentera notamment d'expliquer pourquoi ce sont l'édifice et l'intervalle, et non pas la ville et la campagne, qui incarnent les notions de lieu et de non-lieu et, de ce fait, constituent les principaux composants du territoire pour les habitants de l'Italie centrale. La deuxième partie traitera du rapport entre le lieu territorial, le statut et l'identité des ces habitants. La troisième partie traitera de la vie « hors lieu » – une vie qui se caractérise par la mobilité et la vulnérabilité, mais aussi par la charité.

Précisons qu'il ne s'agit pas ici de postuler que le lieu pictural prend modèle sur des lieux réels particuliers : dans les images, les lieux réels identifiables n'apparaissent qu'au XIV^{e} siècle[153]. Au XIII^{e} siècle, le lieu territorial constitue une référence qui fonctionne sur un mode générique et qui s'impose autant par la manière de vivre le territoire que par son apparence visuelle.

A. VILLE ET CAMPAGNE / ÉDIFICE ET INTERVALLE

Depuis le XIX^{e} siècle, l'historiographie de l'Italie centrale du XIII^{e} siècle tend à présenter une image du territoire qui se caractérise par la dichotomie – voire l'hostilité – entre deux composants fondamentaux, à savoir la ville et la campagne. La période est en effet marquée par l'essor des villes : récemment libérées du joug du Saint-Empire de Frédéric I^{er} Barberousse, elles entendent affirmer leur autorité nouvelle. Le nouveau régime communal fait effectivement de la ville le siège d'un gouvernement dont la juridiction s'étend sur l'ensemble du territoire environnant – le *contado,* qui est, par définition, toute la région, exception faite de la ville, juridiquement soumise à la Commune. Politiquement, légalement et administrativement, donc, la dichotomie entre ville et campagne est une réalité. Économiquement aussi, cette dichotomie est une réalité. Tandis que les villes jouissent de la prospérité qu'apporte l'émergence d'une nouvelle classe commerçante, la campagne commence à s'appauvrir : son organisation économique, qui demeure essentiellement féodale, commence à se déstabiliser à cause des mouvements démographiques et sociaux liés à l'essor des villes. A plusieurs égards donc, l'image traditionnelle du territoire italien, réparti entre ville et campagne, est une réalité certaine. Cette dichotomie en cache toutefois une autre : celle qui

[153] Voir H. Belting, « Langage et réalité dans la peinture monumentale publique en Italie au Trecento », dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, III : Fabrication et consommation de l'œuvre. Actes du colloque international, Rennes,* 1983, dir. X. Barral, Paris, Altet, 1990, p. 492-511.

voit s'opposer les édifices et les « intervalles » entre eux.

Avant d'en venir aux définitions de cette dernière paire, remarquons que ces deux dichotomies – ville et campagne, d'une part, et édifice et intervalle, de l'autre – ne s'excluent pas : elles existent plutôt à des échelles différentes ou, peut-être plus précisément, en fonction de la distance de laquelle on regarde ou considère le territoire. La perception du territoire comme une entité dont les deux composants principaux sont la ville et la campagne requiert en effet une certaine distance. En revanche, si on les regarde de près, c'est l'opposition entre l'édifice et l'intervalle qui ressort.

La fragmentation qui affecte la perception du territoire lorsqu'on s'en approche est particulièrement nette dans le cas de la ville. Deux facteurs contribuent notamment à empêcher que la ville forme une entité unie : d'une part, la structure interne de la ville ; d'autre part, la porosité entre ville et campagne – autrement dit, l'absence de limite nette entre elles.

Au centre de la ville, la principale unité de résidence est l'*isolato* – une espèce de bloc regroupant les résidences et entrepôts de plusieurs familles alliées, ainsi que les résidences de leur divers subordonnés et clients[154]. Ces blocs se développent progressivement au cours du XII^{e} siècle. Au début de ce siècle, les villes italiennes se caractérisent toujours par les hautes tours qui les ont hérissées au XI^{e} siècle. Originellement conçues comme systèmes de défense, ces tours sont en large partie converties en résidences au XII^{e} siècle. Dès lors, les propriétaires prennent l'habitude de les élargir latéralement, en collant des extensions contre la base des tours et n'hésitant pas à les étendre jusqu'à la propriété voisine – à condition que le propriétaire de celle-ci appartienne à la même faction[155]. Les subordonnés adoptent eux aussi une pratique analogue : ils construisent leurs humbles résidences – de bois et de clayonnage enduit de torchis – directement contre les murs en pierres des résidences des grands, remplissant progressivement tous les petits espaces laissés libres entre celles-ci[156]. Le dédain

---

[154] Sur la notion de clan et les structures sociales de cette époque voir J. Heers, *Le clan familial au Moyen Age : études sur les structures politiques et sociales des milieux urbains*, Paris, P. U. F., 1974.

[155] Dès la fin du XI^{e} siècle, la population d'Italie centrale se répartit entre Guelfes et Gibelins, respectivement partisans du Pape et de l'Empereur.

[156] Sur le développement des *isolati,* voir D. Balestracci, G. Piccini, *Siena nel Trecento, assetto urbano e struttura edilizia*, Siena, CLUSF, 1977, p.80 ; S. Fei, G. Sica, P. Sica (dir.), *Firenze : profile di storia urbana*, Florence, Alinea, 1995, p.28 ; F. Snzura, *Civic Urbanism in Medieval Florence*, dans *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, dir. A. Molho, K. Raaflaub, J. Emlen, Stuttgart, Steiner, 1991, p. 403-418, p.406 ; F. Guerri, *La Città del*

pour l'espace public est quasi-total : des ruelles entières disparaissent sous de nouvelles constructions ou sont absorbées au sein des *isolati* où ils deviennent des passages privatifs. Il en va de même à l'extérieur des *isolati* : la largeur des rues est fréquemment rétrécie par des constructions en empiétement. Les blocs qui résultent de ces pratiques sont donc formés d'éléments hétérogènes, mais ils ne se présentent pas moins comme des masses denses et unies – caractéristique qui est d'ailleurs accentuée par le petit nombre d'ouvertures donnant sur les rues. En effet, plutôt que de s'ouvrir sur les rues extérieures, la vie interne des *isolati* se tourne vers une petite cour centrale, le plus souvent équipée d'une fontaine. Il en résulte que les rues entre les *isolati*, au lieu d'articuler ces derniers avec les autres éléments bâtis de la ville – pour l'essentiel, des édifices religieux –, tendent à fonctionner comme des lacunes, ou des intervalles, dans la pâte urbaine : elles fragmentent la ville plutôt qu'elles ne la consolident. Ainsi la ville est vécue, non pas comme un espace collectif, mais comme un agrégat éclaté de lieux quasi-indépendants les uns aux autres.

Le deuxième facteur qui contribue à compromettre la perception de la ville comme une entité unie est la porosité entre la ville et ses alentours. On imagine volontiers la ville duecentesque comme entourée de ses murailles et se détachant distinctement de la campagne qui l'environne, mais une telle image correspond peu à la réalité. Dans la plupart des villes d'Italie centrale, l'importante augmentation de la population urbaine au cours du XII^{e} siècle provoque le développement de nouveaux faubourgs à l'extérieur de l'enceinte, principalement le long des routes. L'enceinte se trouve donc noyée dans un urbanisme indéterminé qui s'effrite au fur et à mesure qu'on s'éloigne du centre ville : dissimulée pour le voyageur qui s'approche de la ville, et ne marquant aucune rupture pour celui qui en sort, l'enceinte n'assume plus un rôle de véritable limite. La situation est encore aggravée par les couvents des ordres mendiants qui s'érigent à l'extérieur de l'enceinte, surtout après le milieu du siècle. Comme les *isolati* à l'intérieur de la ville, ces couvents présentent un aspect massif et dense. Beaucoup plus grands que les résidences des ouvriers qui longent les routes à l'extérieur de la ville, ils se dressent le plus souvent dans des terrains ouverts et, dans le cas des pays accidenté, en haut des monts. De ce fait, ils s'imposent visuellement, attirant sur eux-mêmes l'attention du voyageur qui s'approche de la ville. Ce sont donc à nouveau des masses architecturales, compactes et solides qui dominent la perception de l'environnement plutôt que la ville dans

---

Brunelleschi / The City of Brunelleschi, catalogue d'exposition, Florence, Electa, 1991, p.18-19.

son ensemble. En effet, la ville, au lieu de former une entité unie et distincte qui se détacherait nettement de ses environs et qui formerait une contrepartie de la campagne, constitue plutôt une forme condensée de celle-ci : loin d'être marqué par un seuil net, le passage de la campagne à la ville est très flou.

Il semble que le mode de vie en usage à la campagne détermine en large partie la structure fragmentée de la ville[157]. En effet, à la campagne, l'entité dominante est le *castello* qui, comme l'*isolato*, est un complexe architectural compact regroupant château seigneurial et divers appendices. Toujours comme les *isolati*, les *castelli* abritent de multiples personnes et fonctionnent de manière presque autonome[158]. Le village en tant qu'entité autonome et stable n'existe guère : les résidences des ouvriers agricoles soit s'agglutinent contre les châteaux, soit consistent seulement en campements provisoires. Outre les *castelli*, il y a bien sûr des monastères, mais ceux-ci ne représentent pas vraiment un autre type de lieu: comme les couvents aux périphéries de la ville et les *isolati* à l'intérieur, ils ressemblent fort aux *castelli*.

Le fait que les *castelli* incarnent en quelque sorte l'idée de lieu et en fournissent le modèle de base est dû, dans une large mesure, au conservatisme inné de la société. La structure féodale est certes déjà ébranlée : la rentabilité des *castelli* est en déclin et leur propriétaires sont souvent obligés d'entrer dans le monde des affaires pour maintenir leur train de vie[159]. La société reste toutefois profondément attachée aux valeurs aristocratiques et à la structure féodale qui véhiculent ces valeurs. La première aspiration des nouveaux riches issus des classes moyennes est notamment d'acquérir un domaine seigneurial pour y vivre tout le temps[160]. Il est frappant à cet égard de constater que les Communes de nombreuses villes passent des lois obligeant tout propriétaire de *castello* dans le *contado* à résider en ville

---

[157] La question de l'influence des valeurs aristocratiques sur l'urbanisme de cette période est soulevée, entre autres, par D. Balestracci, « From Development to Crisis: Changing Urban Structures in Siena between the Thirteenth and Fifteenth Century », dans *The " Other Tuscany ". Essays in the History of Lucca, Pisa and Siena during the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth centuries*, dir. T. W. Bloomquist, M. F. Mazzoui, Kalamazoo Michegan, Medieval Institute Publications, 1994, p. 199-213, p. 200.

[158] Silvano Fei signale la similarité entre l'*isolato* et le *castello*, chacun étant « configuré comme une structure unie ayant un espace commun au centre » (S. Fei, G. Sica, P. Sica, *op. cit.*, p. 34.).

[159] C. de la Roncière, *op. cit.*, 2005, p. 153-154.

[160] G. Pinto, « "Honor" and "Profit": Landed Property and Trade in Medieval Siena », dans *City and Countryside in Late Medieval and Renaissance Italy: Essays Presented to Philip Jones*, dir. T. Dean, C. Wickham, Paris, Sorbonne, 1990, p. 81-92.

pendant une partie de l'année. De telles lois visent présumablement à combattre ce mouvement de « néo-féodalisme » et les conséquences financières qu'il implique pour la ville[161]. Malgré les failles qui commencent à apparaître dans le système féodal, la quasi-autonomie des *castelli*, de même que celle des monastères, dotent leur propriétaires d'une pouvoir qui tend à compromettre celui des Communes.

Nous reviendrons plus loin sur le lien entre l'équilibre de pouvoir et l'organisation territoriale. Poursuivons pour l'instant l'idée que la ville et la campagne constituent mutuellement une forme condensée ou diluée l'une de l'autre. Ce rapport de concentré/dilué ne concerne pas les entités architecturales – dont les dimensions sont approximativement similaires dans les deux cas –, mais les intervalles entre ces entités : les étroites rues urbaines, d'une part, et les vastes étendus territoriales, de l'autre. Or, aussi différents que peuvent sembler ces deux types d'espaces extérieurs, ils sont en fait perçus de manière profondément analogue. Ils partagent notamment le même statut péjoratif. Le fait peut surprendre : à la différence des rues qui comptent pour presque rien dans la vie des citadins riches, les terres extra-urbaines fournissent toujours une partie importante des revenus des nobles *contadins* et les forêts fournissent leurs terrains de loisir – la chasse étant en Italie, comme partout en Europe, l'activité aristocratique par excellence. En dépit du mérite que ces activités devraient prêter au territoire, celui-ci conserve des connotations fortement négatives. Ce qui compte à la campagne, comme dans la ville, ce sont des lieux architecturaux. Ce sont eux les lieux-dits, c'est en fonction d'eux que le territoire est perçu. Les étendues qui les séparent, parfois considérables, loin d'être pensées en termes de quantités positives, se réduisent toutes à l'intervalle entre un lieu-dits et un autre.

Une illustration de cette vision du territoire est fournie par la manière dont on compte à l'époque les distances, à savoir de lieu en lieu, plutôt que selon une unité de mesure fixe. Il est intéressant à cet égard de remarquer que, si les lieux architecturaux constituent effectivement le principal repère de mesure, les collines sont également utilisées. Une telle inclusion frappe évidemment à cause de sa corrélation avec l'image du lieu dans la peinture : la colline, comme nous l'avons vu, est presque le seul élément naturel qui constitue un lieu pictural. Comme dans la peinture donc, le fait que les colline réelles constituent des lieux-dits au même titre que les lieux architecturaux leur confère un statut spécial par rapport aux autres

---

[161] Sur le mouvement de néo-féodalisme qui marque l'Italie aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, voir P. Jones, *The Italian City-State: From Commune to Signoria*, Claredon Press, 1997.

éléments de l'environnement non-architectural et, à nouveau comme dans la peinture, l'idée de lieu dans le territoire semble associée à une masse solide qui se détache de ce qui l'environne.

Une telle affirmation peut sembler contredite par le fait que le mot *terra* apparaît assez fréquemment dans les documents notariaux et administratifs de l'époque pour désigner une entité territoriale précise et nommée. Précisons, toutefois, qu'à l'époque, *terra* ne désigne pas la terre en tant que telle, c'est-à-dire un terrain nu, mais toujours un lieu construit et, le plus souvent, fortifié[162]. La terre en tant que telle n'est qu'un endroit où il n'y a pas de lieu : c'est une forme de non-lieu.

La cartographie de l'époque vient corroborer cette idée que le territoire se perçoit en termes de lieux et de non-lieux. La carte de pèlerinage que l'Anglais Matthieu Paris réalise dans les années 1250 et qui retrace l'itinéraire de l'Angleterre à la Palestine, en passant par l'Italie, est éloquente (pl. 57). Elle se présente en effet comme une série de petits lieux architecturaux, compacts et massifs, qui se détachent sur un fond nu, à l'exception de quelques routes schématiques et de petits textes offrant des informations sur chaque étape. Par rapport à nos observations concernant le territoire réel, deux points sont à remarquer. D'abord, l'espacement des lieux semble essentiellement dicté par la longueur des textes ou des noms qui s'y insèrent : à défaut de ces textes, les intervalles se réduisent au minimum, ce qui suggère qu'ils traduisent l'idée de distances entre les lieux non pas de manière positive, mais par la simple négation du lieu. Ensuite, les lieux, même s'ils prennent tous la forme de complexes architecturaux compacts et solides, varient dans le nombre d'éléments qui les composent. Ainsi, certains lieux semblent représenter des châteaux, d'autres les villes, mais, en dehors du nombre d'éléments qui les composent, ils se distinguent à peine les uns des autres. Comme dans la peinture, on dirait que, pour être reconnaissable comme lieu, la ville doit se conformer à des « normes » qui sont associées à la notion de lieu. Le fait que ces normes soient communes à la cartographie et à la peinture suggère que la conception picturale, comme la conception cartographique, est liée à la configuration territoriale[163]. Dans les trois cas – peinture, cartographie et territoire – ,

---

[162] O. Redon, *L'espace d'une cité : Sienne et le pays siennois (XIII^e^-XIV^e^ siècles)*, Paris, École française de Rome, 1994, p. 164, n. 125.

[163] Nous ne voulons évidemment pas suggérer que les cartes de l'époque constituent des représentations du territoire. La cartographie est un art de conventions – et de conventions qui tendent notamment à recouper celles de la peinture (Matthieu Paris est d'ailleurs enlumineur aussi bien que cartographe) –, mais c'est un art

le lieu se définit comme une entité architecturale aux contours distincts et aux dimensions relativement restreintes, tandis que le non-lieu correspond à toute entité présentant des caractéristiques radicalement opposées – notamment une absence de volume, une extension indéterminée, une forme vague.

Certaines pratiques cérémonielles et festives viennent à nouveau corroborer de telles définitions. Parmi elles figure l'une des activités traditionnelles des Florentins non-nobles lors de la fête de *San Giovanni,* qui consiste à parodier les aristocrates. La tradition voulait que les participants s'affublent d'habits neufs, s'organisent en clans et érigent en divers endroits de la ville des « cours » (*corti*), qui nous intéressent parce qu'elles étaient « closes de bois et couvertes de drapées et de drapeaux »[164], ce qui montre qu'un noble devrait avoir son lieu, un lieu constituant une entité distincte, fermée et clairement délimitée. Une pratique similaire se déroulait à Sienne, chaque année, à l'occasion de la création de nouveaux chevaliers – il s'agissait donc, non pas de pseudo-nobles, mais de jeunes aristocrates arrivés à l'âge adulte et prêts à assumer une position importante dans la société. La cérémonie durait une quinzaine de jours, durant lesquels les nouveaux chevaliers, tout comme les pseudo-nobles Florentins, installaient leurs « cours » sur le Campo qui, à l'époque, était une sorte de terrain vague marécageux. Or, ici aussi, l'idée de cour semble avoir été incompatible avec un tel espace, ouvert et flou : exactement comme à Florence, ils s'agissait de construire des lieux provisoires, clos de bois et drapés de tissus[165].

Ces exemples, tout en confirmant qu'une forme spécifique était associée à l'idée de lieu, s'ouvrent sur la question des fonctions. En effet, le lieu territorial se caractérise non seulement que par une forme spécifique, mais par le fait qu'il véhicule une série de valeurs spécifiques.

---

conçu en rapport avec le territoire et, à cet égard, elle confirme l'idée que la peinture est elle aussi influencée par l'idée de lieu engendrée par la perception du territoire.

[164] Giovanni Villani décrit la pratique dans sa *Nuova Cronica* (G. Villani*, Nuova Cronica,* VII, 132, éd. G. Porta, Parme, Ugo Guanda, 1991. Consulté en ligne : www.classicitaliani.it/index144.htm*)* : « Chaque année, aux calendes de mai, se formaient des groupes et des compagnies de gens vêtus de neuf, et en plusieurs parties de la ville ils faisaient des cours, closes de bois et couvertes de tissus et de draps (*Ogni anno per calen di maggio si faceano le brigate e compagnie di gente vestiti di nuovo, e faccendo corti coperte di zendadi e di drappi, e chiuse di legname in più parti della città*) ».

[165] Voir D. Waley, *Siena and the Sienese in the Thirteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 83.

B. LIEU, STATUT ET IDENTITÉ

Au Duecento, dans la vie sociale comme dans la peinture, la notion de lieu et celle de statut sont étroitement liées. Le fait d'avoir un lieu traduit en quelque sorte le fait d'être quelqu'un. En témoigne la véritable ruée pour acquérir des propriétés privées qui marque le siècle[166]. Les plus directement concernés sont les nouveaux riches dont la priorité est, de toute évidence, de se constituer un patrimoine digne d'un aristocrate[167]. Ils ne sont toutefois pas les seuls à miser sur les biens immobiliers : nobles, religieux et même, à une échelle plus humble, petits commerçants s'efforcent tous d'accumuler des propriétés ou de devenir propriétaires : toute personne ou institution importante – nobles, nouveaux riches, monastères, hôpitaux, etc. – possède un patrimoine immobilier considérable[168]. En un mot, le statut social de chacun se mesure en termes de propriété immobilière et acquérir un lieu constitue un moyen de s'élever dans la hiérarchie sociale.

Inversement, perdre des possessions immobilières révèle un affaiblissement certain, ce qui fait du lieu un enjeu capital dans les diverses luttes politiques qui marquent l'époque. Dans les années 1290, par exemple, certaines puissantes familles florentines décident qu'il est temps de se débarrasser du Gouvernement du Peuple. Elles invitent le chevalier français Jean de Châlons à les aider en le munissant des « chartes et de pouvoirs sur les terres qu'il aurait à revendiquer »[169]. Ôter ses biens immobilier à quelqu'un est donc clairement un moyen de

---

166 Voir P. Cammarosano, « Il ricambio e l'evoluzione dei ceti dirigenti nel corso del XIII secolo », dans *Maganati e populani nell' Italia comunale. Quindicesimo convegno di studi: Pistoia 15-18 maggio 1995*, Centro Italioano di studi di storia e d'arte, Pistoia, Presso le sede del centro, 1997, p.17-40, p. 35. ; et O. Redon, *op. cit.,* p. 118.

167 Il s'agit notamment de l'acquisition de *castelli* situés en dehors de la ville. En effet, bien que la prospérité des villes soit liée à un mouvement de la population rurale vers les villes à cette époque, ce mouvement s'accompagne d'un deuxième mouvement au sens inverse – un mouvement que l'historien Philippe Jones a judicieusement désigné comme une forme de néo-féodalisme (voir P. Jones, *op. cit*.).

168 P. Cammarosano, *Le campagne nell'età comunale (metà sec. XI – metà sec. XIV)*, Torino, Loescher Editore, 1976, p. 127 et suiv. ; D. Waley, *op. cit.*, 1991, p.38. ; D. Balestracci, *op. cit.,* 1994 ; C. de La Roncière, « Propriétaires et fermiers dans la plaine de Florence (1300-1360) : trois villages de banlieue », dans *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine, XIIe-XVe siècles*, dir. P. Boucheron, O. Mattéoni, Paris, Sorbonne, 2005, p.147-163.

169 Dino Compagni, *Chronique des événements survenus à son époque* (écrit vers 1310-1312), I, 13, trad. P. Mula (à partir du texte fourni par Isodoro Del Lungo : *La Cronica di Dino Compagni delle cose occorrenti ne'temi suoi*, édité dans les *Rerum Italicarum Scriptore*, 1913), Grenoble, ELLUG, 2002, p. 65 : « Irrités par le gouvernement du Peuple, les citoyens puissants (lesquels n'étaient pas tous de sang noble, mais qu'on appelait Grands à d'autres

porter atteinte à son pouvoir. Lorsque les communes, un peu partout en Italie centrale, commencent à introduire des lois visant à diminuer le pouvoir des aristocrates, la confiscation de propriétés figure parmi les principales mesures[170]. La démolition de propriété est également une forme fréquente de punition. Les maisons démolies – désignées par le terme *guasti* – sont d'ailleurs souvent laissées expressément en ruines, à titre d'avertissement. Parmi les exemples les plus drastiques figure l'*isolato* du clan gibelin des Uberti à Florence, entièrement rasé en 1258[171] – cas drastique, mais nullement isolé : c'est la peine que risque tout Siennois prenant parti pour Manfred 1er, roi de Sicile[172]. Toujours à Sienne, le Podestat – chef du gouvernement communal qui, conformément à la tradition, était un étranger, pour des raisons d'impartialité – jurait, lors de la cérémonie d'investiture, de protéger les membres du chapitre de l'évêché « dans leur personne et dans leur propriété »[173]. A la mort de l'évêque, le Podestat de Sienne avait également obligation de « garder les *castelli* et la propriété de l'évêque au nom de la Commune pour l'usage du chapitre »[174].

« Dans sa personne et dans sa propriété » : la clause revient fréquemment dans les documents juridiques et administratifs de l'époque. La notion de lieu semble donc être difficilement séparable non seulement du rang social, mais aussi de l'identité familiale et personnelle. Si le vocable *casati* sert à désigner toute une classe sociale – justement cette classe récemment apparue qui se compose à la fois de nobles et de nouveaux riches, tous propriétaires, tous des « *domini loci* »[175]–, c'est également une habitude de l'époque que de substituer au mot « famille » des termes comme *casato*, *casamentus* ou *domus*. L'habitude de référer l'identité de quelqu'un à son lieu est en fait si forte que même ceux qui ne sont pas eux-

---

titres) trouvèrent diverses manières de le faire tomber. Ils firent venir de Champagne un chevalier franc et hardi qui s'appelait messire Jean de Châlons, plus puissant que loyal, pourvu de certaines prérogatives qui lui avaient été conférées par l'Empereur. Il vint en Toscane après avoir négocié sa venue avec les Grands de Florence, et par la volonté du pape Boniface VIII nouvellement élu. Il était muni de chartes et de pouvoirs sur les terres qu'il aurait à revendiquer [...] ».

170 F.Gurrieri, *op. cit.,* p.16.

171 M. Trachtenberg, *The Dominion of the Eye : Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*, Cambridge, NY, Cambridge Univ. Press, 1997, p. 251.

172 *Consiglio Generale*, 8, ff.40, 46v, 52, 57r&v (cité par D. Waley, *op. cit.,* 1991, p.128.

173 *Constituto del commune di Siena dell'anno 1262 (II) ,* éd. L. Zdekauer, Milan, Ulrico Hoepli, 1897, p. 25-27.

174 Document de 1259 (cité par D. Waley, *op. cit*., 1991*,* p.128).

175 Terme synonyme de « *signori di castello* » (P. Cammarosano, *op. cit.*, 1997, p. 23).

mêmes propriétaires en bénéficient. Ainsi, à Sienne, dans le relevé d'impôts de 1260, les résidences de l'*isolato* des Malavolti sont désignés par "*de fundaco Malevotorum*" – *fundaco* étant un terme alternatif pour *isolato* ou *castello*[176]. Sans lieu aucun, c'est-à-dire sans domicile fixe, on n'existe pas. A Florence, les contrats de travail concernant les ouvriers sans emploi régulier, mais qui sont embauchés de manière ponctuelle, évoquent cet engagement comme le fait d'avoir été *locati*.

Parmi les nombreux documents, pratiques et phénomènes qui témoignent du lien entre l'organisation territoriale et la structure sociale et, plus particulièrement, d'une conscience de ce lien, signalons le traité de moralité que le dominicain Jacopo da Cessole écrit vers la fin du siècle[177]. Exprimé par le biais du jeu d'échecs, le propos de l'auteur est d'exposer le fonctionnement idéal d'une société urbaine : les pièces représentent les membres ou les groupes de la société, chaque case de l'échiquier correspond à une partie de la ville et chaque mode de déplacement symbolise la nature des rapports qui existent entre les membres de la société et qui contribuent à structurer cette société.

Une telle analogie entre l'échiquier et la société confirme évidemment que l'époque a l'habitude de penser la hiérarchie sociale en termes d'emplacements. Elle confirme également le rôle que le lieu assume en tant qu'instrument de pouvoir et en tant que référence identitaire. Sur l'échiquier comme dans la réalité, s'emparer de la place de « quelqu'un » équivaut à l'affaiblir ou à l'anéantir : la pièce sans place se voit exclue du jeu, de même que l'homme sans lieu n'a pas de place dans la société. Enfin, découlant de ce rôle instrumental et identitaire du lieu, le traité de Jacopo da Cessole confirme la manière dont le lieu sert comme vecteur de mobilité sociale, comme moyen d'améliorer sa position : comme le territoire, l'échiquier accueille une société qui est non seulement hiérarchique mais aussi dynamique. Le très grand succès que connaît ce traité atteste que toutes ces corrélations sont alors parfaitement reconnues de tous.

Le traité de Jacopo da Cessole ne reflète pas seulement le rôle fondamental du lieu dans la structuration sociale, il présente également l'intérêt de confirmer le lien évolutif qui existe entre le territoire et l'art de la mémoire et d'éclairer la nature de leur influence conjointe

---

[176] D. Waley, *op. cit.,* 1991, p.77.

[177] Jacopo da Cessole (vers 1250-vers 1322), *Liber de moribus hominum et officiis nobilium sive super ludum scacchorum,* traduit en *volgare* sous le titre de *Libro del giuocho di Scacchi* et connu en France comme le *Livre des échecs moralisés.*

sur la peinture. L'application des principes mnémoniques dans ce traité a déjà été signalée par John B. Friedman[178]. Précisons simplement que Jacopo, loin d'adhérer à une méthode établie, développe une approche à la fois éclectique et inventive. Ainsi, le format de l'échiquier rappelle à l'évidence les grilles des méthodes tabulaires, mais il se combine avec la référence aux lieux réels qui est propre à la méthode architecturale[179]. L'écart le plus radical vis-à-vis de l'usage traditionnel de ces méthodes réside toutefois dans le fait que l'auteur conçoit les *loci* non plus comme un réseau ou une structure permettant de conserver l'ordre préétabli d'un propos préconçu, ni même de recueillir et d'ordonner des informations auparavant dispersées (démarche qui caractérise la plupart des méthodes tabulaires), mais plutôt comme une structure permettant de penser une matière dynamique.

A vrai dire, si une telle démarche se distingue fortement des méthodes tabulaires et de la méthode architecturale, elle ne naît pas de rien. En effet, au Moyen Age, la mémoire est conçue, non pas comme un simple dépôt, mais comme un réseau cognitif actif[180]. Ainsi, les pratiques mnémoniques médiévales visent souvent aider à construire activement une pensée plus qu'à retenir passivement un propos donné. Si on prend la Bible comme exemple de matière à penser, on constate que les histoires qu'elle rapporte, loin d'être mémorisées dans l'ordre où elle les présente, sont mises en relation les unes avec les autres au moyen de « ponts » associatifs[181]. Cette manière de concevoir la mémoire contribue vraisemblablement à préparer cette adaptation des techniques mnémoniques à la contemplation d'une matière dynamique que l'on trouve dans le traité de Jacopo da Cessole. Du reste, la nouvelle mobilité de la société au XIII^{e} siècle et le fait que cette mobilité est liée au lieu concourent à faire de la société une matière particulièrement appropriée à être « mémorisée » de cette manière.

Le *Livre des échecs moralisés* témoigne d'une interaction entre la façon d'utiliser les techniques mnémoniques et la façon de percevoir le territoire. De cette interaction, nous

---

[178] J. B. Friedman, *op. cit*., p.174.

[179] En tant qu'homme de lettres et dominicain, Jacope da Cessole était certainement familier avec et les méthodes tabulaires et la méthode architecturale.

[180] Voir à ce sujet M. Carruthers, *op. cit.*, 1998. Il est notable que la remise à la mode de la méthode architecturale avec son insistance sur les usages originels – justement plus passifs – tend à occulter quelque peu cet aspect des arts mnémoniques au XIII^{e} siècle, mais cette occultation n'est que passagère : comme en témoigne le traité de Jacopo da Cessole, la nature active des arts mnémoniques ré-émerge rapidement.

[181] Les images médiévales reflètent d'ailleurs souvent ces ponts : une scène comme l'*Onction de David*, par exemple, peut renvoyer au *Baptême du Christ* afin de rappeler la parenté entre David et le Christ.

retiendrons essentiellement deux points. D'abord, la perméabilité entre les notions de lieu dans ces deux domaines. Ensuite, liée à cette perméabilité, la manière dont la mobilité croissante dans la sphère socio-territoriale se répercute sur les arts mnémoniques. Ces parallélismes sont à retenir parce qu'ils illustrent parfaitement les rapports qui existent entre les divers domaines que nous avons successivement abordés en relation avec la peinture – théologie, philosophie naturelle, arts mnémoniques et territoire. Bien entendu, ils illustrent également les rapports qui existant entre ces domaines et la peinture elle-même. Nous verrons par la suite que la communication entre les notions de lieu en vigueur dans ces différents domaines revêt une importance capitale pour l'évolution du lieu pictural. La peinture, pas plus que la mémoire, n'est un réceptacle passif : les rapports entre la peinture et les autres domaines sont, comme ceux des pièces sur l'échiquier, flexibles, évolutifs.

Nous y reviendrons. Pour l'instant, soulignons simplement que, grâce à la communauté de la notion de lieu dans le territoire et dans l'art de la mémoire, grâce également à la prédisposition des mnémotechniques à recevoir des propos dynamiques, ces deux domaines – territoire et art de la mémoire – corroborent conjointement le lien entre lieu et statut social que l'on trouve dans la peinture et, plus particulièrement, l'image du lieu comme vecteur à la fois de hiérarchisation et de dynamisme sociaux. Dans chacun de ces trois domaines – territoire, *ars memorativa* et peinture –, les rapports de force s'expriment en termes de capacité des personnes, pièces ou personnages à imposer leur volonté sur autrui ou, inversement, d'obligation de subir la volonté des plus puissants. Dans un sens comme dans l'autre, c'est par le biais des lieux que ces rapports de force s'expriment.

C. LA VIE HORS LIEU : MOBILE, PÉRILLEUSE ET PIEUSE

Le parallélisme qui existe entre le rôle que le lieu territorial joue dans les rapports sociaux et le rôle que le lieu pictural joue dans la hiérarchisation des personnages est doublé par le parallélisme, tout aussi étroit, qui existe entre les connotations du « non-lieu » territorial et celles du « non-lieu » pictural. En effet, le « non-lieu » territorial, comme le « non-lieu » pictural, s'associe à la mobilité, à la pauvreté, à la violence, à la vulnérabilité, et également à la piété.

La vie hors lieu est, dans une très large mesure, une vie de transit et de nécessité. Ni les espaces de la ville, ni ceux de la campagne ne sont aménagés de façon qu'il soit aisé de s'y installer pour quelque motif que ce soit. Les espaces extérieurs urbains sont dans leur grande

majorité des rues étroites et sales. Les places existent à peine[182] : il existe bien quelques parvis étriqués, mais prêcher en plein air n'est pas encore de pratique courante, on ne s'y installe donc pas. De même, il existe des marchés publics, mais, la plupart du temps, ils sont implantés sur des terrains vagues et insalubres – ce qui fait qu'on ne les fréquente que par nécessité. Également poussés par la nécessité, des pauvres se tiennent prêts à vendre leur produits ou leurs services à peu près n'importe où dans les rues de la ville, mais ils sont systématiquement chassés par les autorités, anxieuses, comme on le verra plus bas, d'une part, de préserver la praticabilité des rues, facilement bloquées, et, d'autre part, de hausser la réputation de la rue. On permet encore aux ouvriers sans emploi fixe – ce qui sera interdit au XIV^{e} siècle – de se rassembler le matin dans certaines rues ou à certains carrefours dans l'espoir qu'on vienne les chercher pour un travail ponctuel[183], mais cet exemple de tolérance relative illustre en soi la manière dont pauvreté et mobilité vont de pair dans les espaces extérieurs de la ville. Il va sensiblement de même à la campagne : les travailleurs agricoles mènent très souvent une vie nomade, se déplaçant en fonction des besoins des grands propriétaires[184].

En règle générale donc, ceux qui s'installe « hors lieu » sont les plus pauvres et les plus nécessiteux. Le voyage ou, en ville, la circulation, concerne évidemment des catégories sociales beaucoup plus diversifiées, mais le déplacement demeure une activité qu'on préfère éviter. Une telle situation peut sembler surprenante étant donné que l'époque doit sa prospérité à des marchands dont la vie est souvent très mobile, mais, comme Marc Boone le remarque, « la mobilité, plutôt que la quête de valeurs culturelles supposées nouvelles, attrayantes, voire même supérieures, traduit souvent une détresse certaine »[185]. Or, si les marchands ne partagent pas la détresse des pauvres, ils sont parfaitement conscients que le déplacement est une obligation – dont ils espère se débarrasser le plus vite possible : comme nous l'avons

---

[182] Voir S. Fei, G. Sica, P. Sica (dir.), *op. cit.*, p.28.

[183] A Sienne, c'est au carrefour dit la *Croce del Travaglio* que les ouvriers se rassemblent habituellement au XIII^{e} siècle (D. Waley, *op. cit.,* 1991, p. 21).

[184] De manière générale, la population du *contado* est considérée comme non-enracinée, non-ancrée, sans fondations : il est entendu que les ouvriers agricoles peuvent démonter leurs huttes et les porter à un autre endroit (*Ibid*., p.107).

[185] M. Boone, « La Terre, les hommes et les villes : quelques considérations autour du théorie de l'urbanisme des propriétaires terrains », dans *La Ville et la transmission des valeurs culturelles au bas moyen âge et aux temps modernes. Actes du 17^{e} colloque international, Spa, 16-19 mai, 1994*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996, p. 153-173, p. 154.

indiqué, loin de se résigner à partager le sort des pauvres, la classe marchande aspire à partager celui des nobles. Or, depuis longtemps, noblesse va de pair avec immobilité. L'hospitalité, valeur aristocratique par excellence, le dicte : l'homme prestigieux et puissant est celui qui reçoit, qui commande la vie autour de lui, qui en forme le centre de gravité. La manière de vivre en témoigne : les *isolati* et les *castelli* fonctionnent en grande partie comme des entités auto-suffisantes permettant de minimiser des déplacement jugés indésirables. Ainsi, plutôt que d'utiliser les marchés publics, de nombreux *isolati* bénéficient d'un approvisionnement privé : "leurs" paysans leur apportent de la nourriture directement du *contado,* souvent par la voie des portes et des rues privatives[186]. Le lieu privé n'est donc pas seulement le *signe* d'un statut privilégié, il va de pair avec un mode de vie privilégié – un mode de vie que la classe marchande a hâte de substituer à son mode de vie mobile[187].

Circuler, après tout, implique des inconvénients et des risques considérables. En effet, les rues urbaines sont très sales, insalubres, minées de trous et fréquemment obstruées, et les routes de la campagne, si plus propres, sont à peine plus praticables. La *Constitution* siennoise de 1262 signale que « les routes près de la ville sont dans un si mauvais état et les ponts sont si dégradés que les voyageurs ne peuvent pas passer sans encourir le plus grand danger"[188]. Plus décourageant encore est le manque de sécurité. Les rues de la cité sont en effet notoirement dangereuses : les tensions entre habitants des différents *isolati* éclatent fréquemment en bagarres violentes, les crimes de toutes sortes prolifèrent. Toujours à Sienne en 1262, un conseil d'urgence se réunit pour délibérer sur « la quantité de graves crimes commis aujourd'hui, les coups et blessures infligés et la circulation jour et nuit de gens armés »[189]. Ces délibérations restent apparemment vaines, et ce pour une bonne raison : la criminalité ne se cantonne pas à la petite délinquance, les plus grands y participent sans vergogne. Ainsi, en 1272, Ciampoli Salimbeni, l'un des hommes les plus importants de Sienne, n'hésite pas à mener ses domestiques et « autres suivants » à l'attaque de la garde de la cité[190]. A la

---

[186] J. Heers, *La ville au Moyen Age en Occident : paysages, pouvoirs et conflits*, Paris, Fayard, 1990, p. 332 ; O. Redon, op. cit., p. 196.

[187] Pour de nombreux marchands, cette ambition se réalise : le début du XIV[e] siècle voit un nombre toujours croissant de commerçants cesser de mener une vie itinérante. Voir P. Jones, *op. cit*., p. 160-161.

[188] *Const.* 1262, p. 297 (cité par D. Waley, *op. cit.* 1991, p. 3).

[189] *Consiglio Generale*, 10, ff. 29r-30v (cité par D, Waley, *op. cit.,* 1991, p. 98) : « the many serious crimes committed today, the blows and wounds inflicted and the armed people going around day and night ».

[190] D. Waley, *op. cit.,* 1991, p. 98.

campagne, la criminalité est encore plus effrénée qu'en ville. Les criminels citadins qui ont commis des crimes sérieux s'y enfuient habituellement[191]. De plus, les guet-apens sont la norme, les meurtres aussi bien que les vols sont fréquents. A preuve, lorsque le podestat d'Orvieto est tué sur une route du *contado* en 1199, son corps n'est pas immédiatement identifié, parce que les moines qui aperçoivent les premiers le cadavre au bord de la route passent leur chemin dans l'indifférence, le prenant pour « quelque marchand tué par des voleurs »[192].

Dans ces conditions, on comprend que l'expression « trouver lieu » (*trovar luogo*) exprime à l'époque l'idée de se reposer en paix (*pace riposo*)[193]. La vie hors lieu est effectivement une vie éprouvante, mais c'est justement ce qui la rend attirante aux yeux des religieux. Le XIII^{e} siècle voit en effet la vie pieuse embrasser la pauvreté et la souffrance comme jamais auparavant ; en même temps, et de manière explicite, elle embrasse la vie mobile. Les règles que saint François d'Assise impose aux membres de son ordre comprennent notamment le refus de toute résidence fixe et, par conséquent, l'adoption d'une vie nomade[194]. Dans leur ensemble, les franciscains se révèleront bien moins radicaux que le fondateur de l'ordre ne le souhaitait – comme en témoigne le patrimoine considérable que l'ordre a accumulé à la fin du siècle. L'association entre pauvreté, mobilité et piété demeure cependant une réalité. Une pétition que la confrérie de la Vierge Marie soumet au gouvernement de Sienne en 1308 précise que ses membres – « chevaliers, juges, médecins, marchands et autres artisans et jeunes nobles de la cité » – ont été « inspirés par Dieu de parcourir la ville » afin de récolter des aumônes destinées à être distribuées parmi les misérables[195]. Cette même confrérie est également vouée à la non-possession de biens immobiliers et, bien qu'elle accepte toute forme de dons et recherche activement à recevoir des legs dans le but d'aider les pauvres, elle revend immédiatement les biens immobiliers et redistribue l'argent[196]. Il est donc clair que, si le non-

---

191 *Consiglio Generale*, 65, ff. 99r-102v (cité par D. Waley, *op. cit.* 1991, p. 45).

192 D. Waley, *The Italian City Republics*, London, Longman, 1988, p. 72.

193 M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1983.

194 Saint François d'Assise, *Règle des frères mineurs*, Paris, 1931, texte en ligne : http://www.franciscan-archive.org, ch. 6 : « Que les Frères ne s'approprient rien, ni maison, ni lieu, ni aucune chose ; mais comme pèlerins et étrangers en ce siècle, servant le Seigneur dans la pauvreté et l'humilité, qu'ils aillent avec confiance demander l'aumône ».

195 *Consligio Generale*, 73, ff. 162-5 (cité par D. Waley, *op. cit.,* 1991, p. 153).

196 D. Waley, *op. cit.,* 1991, p. 153.

lieu représente un danger pour la vie physique et matérielle, le lieu – ainsi que le pouvoir et la richesse qu'il implique – représente un danger pour la vie spirituelle.

Dans la partie suivante, consacrée à la peinture siennoise au début du XIV^{e} siècle, nous verrons comment le rapport entre la perception du territoire et la conception picturale se resserre de sorte que le lieu territorial l'emporte largement sur les notions théologique, philosophique et mnémonique du lieu comme référence du lieu pictural. Avant d'aborder cette nouvelle période, résumons brièvement ce que nous espérons avoir montré dans la présente partie. Notre objectif principal a donc été de confirmer la pertinence d'identifier la notion de lieu comme notion clé de la conception de l'environnement pictural. L'étude de la notion de lieu telle qu'elle apparaît dans les quatre domaines traités – la théologie, la philosophie naturelle, l'art de la mémoire et l'organisation socio-territoriale – nous a permis de montrer l'importance générale de cette notion au XIII^{e} siècle. Elle a également permis de confirmer le rôle central du lieu dans de nombreux enjeux propres à l'art pictural de l'époque : entre autres, l'expression des rapports humains et des rapports entre l'homme et Dieu, l'enseignement des histoires saintes, l'expression du mouvement. Outre cet objectif central, cette partie nous a encore permis d'exposer en filigrane certaines conditions qui préparent la peinture à participer à l'émergence de l'idée d'espace. Ces conditions relèvent du fait que la notion de lieu dans tous les domaines étudiés est une notion qui évolue et qui évolue en relation avec les autres domaines. Elles revèlent également que les rapports d'influence entre tous ces domaines – y compris celui de la peinture – sont fluctuants. Or, si, au XIII^{e} siècle, la peinture apparaît synthétiser plus qu'elle n'influence l'idée de lieu que véhiculent les domaines que lui sont conjoints, au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles, elle assume un rôle plus actif. En effet, dans la seconde moitié de cette thèse, nous verrons que, après avoir subi une redéfinition radicale sous l'influence du lieu territorial – lui-même en pleine évolution en liaison avec le passage d'un régime politique à un autre –, le lieu pictural poursuit l'évolution ainsi démarrée en la ré-situant sur le registre de la philosophie naturelle. Ainsi, de manière comparable à l'art de la mémoire qui évolue d'un outil de stockage à un outil cognitif, le lieu pictural semble évoluer d'une forme synthétique à une forme qui influe sur la conception du monde naturel.

SECONDE PARTIE

LA TRANSITION

L'ÉVOLUTION DU LIEU PICTURAL AU COURS DES XIV^{e} ET XV^{e} SIÈCLES

La deuxième partie de cette étude a pour objectif d'exposer l'évolution formelle que le lieu pictural connaît au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles. Elle s'organise en trois parties.

La première se concentrera sur le cas spécifique de la peinture siennoise au cours de la première moitié du XIV^{e} siècle. Nous verrons comment la redéfinition du lieu territorial qui résulte de la campagne territoriale entreprise à cette période par la Commune de Sienne amène à une profonde révision de l'environnement pictural. L'environnement fragmenté des images du XIII^{e} siècle – environnement caractérisé, comme nous l'avons vu, par l'opposition entre le lieu et le non-lieu – cède la place à un environnement pictural qui se présente comme une série continue de volumes creux formant un ensemble dimensionnellement homogène et uniformément parcourable. A l'image du lieu comme masse solide et discrète, se substitue la double image du lieu comme espace délimité et comme ensemble d'espaces délimités.

La seconde partie élargira le champ géographique et chronologique à l'ensemble de l'Italie centrale aux XIV^{e} et XV^{e} siècles. Elle visera à situer les développements siennois au sein de développements plus généraux : notamment celui d'une structure rectiligne immatérielle qui s'impose progressivement au cours de cette période comme le fondement de la conception picturale. Nous verrons d'abord comment le plan – ou, plus précisément, l'élément architectural plan – remplace le volume en tant que composant privilégié de l'environnement pictural et comment le fait que l'ensemble des plans présents dans cet environnement forment une structure l'emporte progressivement sur le rôle initial du plan, à savoir de délimiter le volume du lieu individuel. Dès le milieu du XIV^{e} siècle, particulièrement dans la peinture florentine, la structure architecturale devient la forme privilégiée de l'environnement pictural. Nous verrons ensuite comment les tendances qui contribuent à l'émergence de cette structure architecturale se poursuivent de sorte qu'une seconde structure – cette fois-ci purement linéaire – s'introduit au sein de l'image picturale. On voit alors émerger une conception de l'image à deux niveaux : l'un composé des corps (animés et inanimés) ; l'autre consistant en une structure immatérielle qui se caractérise par sa régularité et dont la fonction est justement de servir de règle.

La troisième partie, plus brève, consiste à analyser les principaux traités artistiques du XV^{e} siècle à la lumière de l'évolution du lieu pictural que nous avons retracée. Cette partie visera à confirmer l'importance de cette notion dans la conception picturale, ainsi que la manière dont l'évolution du lieu pictural du XIII^{e} au XV^{e} siècle débouche sur la notion d'espace réel.

1. LA LOCALISATION DU « NON-LIEU » : PEINTURE ET POLITIQUE TERRITORIALE À SIENNE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV^{e} SIÈCLE

Dès le début du XIV^{e} siècle, se développe à Sienne une nouvelle manière de composer l'environnement pictural qui fait rupture avec la tradition du Duecento : l'opposition entre le lieu et le non-lieu (respectivement caractérisés par le volume solide et discret et par l'intervalle plat, signe de l'absence de volume) cède la place à un environnement dimensionnellement homogène et uniformément parcourable. Cet environnement se présente comme une série de volumes creux qui forment un ensemble uni. Dans la présente partie, nous identifierons le stimulus de ce changement radical avec la vaste campagne territoriale que la Commune de Sienne entreprend à cette époque – campagne qui vise à modifier la notion de lieu territorial afin qu'elle cesse de favoriser le pouvoir féodal et commence, au contraire, à fonder l'autorité communale.

Cette partie s'organisera en quatre sections.

La première consistera en une partie introductive. Elle présentera les enjeux, les objectifs et les instruments de la politique territoriale de la Commune, ainsi que le rapport entre cette politique et la peinture. Elle nous permettra d'identifier, au sein de la campagne territoriale, trois principaux axes, ainsi que l'instrument de prédilection de chacun d'eux, à savoir la voirie. L'identification de ces axes et de cet instrument de prédilection de la campagne territoriale fournit la clé de lecture qui fait ressortir l'étroite corrélation qui existe entre le réaménagement du territoire et les changements qui surviennent dans l'environnement pictural siennois à cette époque. En effet, non seulement ces changements picturaux sont directement liés à l'image de la voirie – qui apparaît brusquement dans la peinture dans la première décennie du XIV^{e} siècle –, mais on peut également distinguer de parallèles étroits entre la manière dont ces changements picturaux s'effectuent et les trois axes majeurs de la campagne territoriale. La suite de notre exposé s'organisera donc en fonction de ces trois axes.

La deuxième section traitera du premier axe, à savoir la « localisation » de la rue urbaine. Nous entendrons ici « localisation » comme l'action de convertir en un lieu. Cette action constitue un premier jalon dans la disparition du non-lieu. Nous verrons qu'elle repose

sur ce qu'on appellera le « système des lieux équivalents », qui constitue une sorte d'adaptation du système qui mettait au point l' « espèce » du lieu au XIII[e] siècle.

La troisième section traitera du deuxième axe, à savoir l'élargissement du système des lieux équivalents à l'échelle de la ville et de la campagne afin qu'elles deviennent elles aussi perceptibles comme des lieux.

La quatrième section traitera du troisième axe, qui concerne l'unification des divers lieux qui composent désormais le territoire.

I. LE CONTEXTE : ENJEUX, OBJECTIFS ET INSTRUMENTS DE LA POLITIQUE COMMUNALE

Cette première section, introductive, vise à préciser trois points : premièrement, le contexte politique dans lequel la Commune de Sienne entreprend sa campagne territoriale, à savoir la lutte de l'autorité communale contre un féodalisme persistant ; deuxièmement, l'enjeu que le territoire représente dans cette lutte et les spécificités de la politique territoriale siennoise par rapport à celle des autres communes – nous préciserons notamment le rapport entre les ambitions de la politique territoriale siennoise et la voirie – ; troisièmement, le rapport entre la Commune de Sienne et la peinture – nous soulignerons ici le quasi-monopole de la Commune sur les commandes artistiques pendant la période connue comme le « Régime des Neuf » (1287-1355)[197] et la manière dont les images contribuent à la politique de la voirie.

A. RÉGIME FÉODAL / RÉGIME COMMUNAL

Au début du XIV[e] siècle, le gouvernement de Sienne est officiellement communal depuis plus d'un siècle[198]. Toutefois, ce n'est que sous le régime particulier des Neuf que l'autorité communale parvient à s'imposer effectivement. La manière dont elle le fait rend célèbre le gouvernement des Neuf : il ne représente pas seulement l'apogée du régime communal à Sienne, mais constitue aussi l'exemple le plus réussi de cette forme de

---

[197] Le terme Neuf (*Nove*) correspond au nombre des représentants du « peuple » qui siègent à tour du rôle dans le gouvernement pendant cette période. Avant et après cette période, leur nombre varie entre six et trente-six. Nous revenons plus loin sur le « peuple » que représentent les Neuf. W. Bowsky, *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287-1355*, Berkely / Los Angeles, Univ. of California Press, 1981.

[198] La date exacte de la naissance de la Commune siennoise n'est pas connue, le terme « *comune* » apparaît vers le milieu du XII[e] siècle et l'existence d'un consul est attestée en 1125 (O. Redon, *op. cit.*, p. 65 et p. 71).

gouvernement, générale alors en Italie du centre et du nord. Cette réussite est due, d'une part, à une campagne territoriale dont l'ambition et le vigueur dépassent largement celles des autres communes ; d'autre part, à certaines spécificités de la société siennoise qui fournissent des conditions particulièrement favorables à l'emprise communale.

De manière générale, l'histoire des communes italiennes est celle d'une lutte quasi constante pour imposer un système de gouvernement régional à des pays toujours fortement marqués par l'organisation féodale. Malgré le fait que, dès le XIII^{e} siècle, presque chaque ville d'Italie du nord et du centre a sa commune et que ces communes sont officiellement reconnues comme autorité administrative et juridique de ces villes et de leurs environs[199], cette autorité reste un peu partout partielle. Une part importante de la gestion effective du territoire revient toujours aux grandes familles (désignées diversement selon les sources comme les « *casati* », les « *magnati* » ou les « *grandi* »). Dans les documents siennois du XIII^{e} siècle, les noms des plus grandes familles – les Gallerani, Tolomei, Piccolomini, Salimbeni, Malavolti, Bonsignori, Fortegueri, Selvolesi, entre autres – reviennent constamment. La lutte entre ces familles puissantes et la Commune de Sienne est parmi les plus célèbres. L'historiographie de la période communale fait systématiquement état de la loi – introduite par la Commune en 1277 et revotée plusieurs fois par la suite – qui interdit aux cinquante-trois plus grandes familles siennoises de participer à la haute magistrature[200]. Apparemment plus ostensible qu'efficace, toutefois, cette mesure ne restreint qu'à peine le pouvoir des *casati*, qui, tout en se retirant des offices gouvernementaux centraux, continuent d'exercer leur pouvoir de manière indirecte : après 1277, les acteurs principaux mentionnés dans la documentation de l'État continuent d'appartenir majoritairement à l'une ou l'autre des grandes familles.

Selon toute vraisemblance, la loi « anti-magnat » de 1277 n'a jamais été conçue comme plus qu'une déclaration de principe : l'exclusion totale des grandes familles à Sienne n'était tout simplement pas réellement envisageable. Outre la question de l'influence personnelle de certains d'entre eux et leur évidente propension à s'adapter aux circonstances

---

[199] La région qui, en dehors de la ville, est soumise à la juridiction communale porte le nom de *contado.* Son étendue varie selon la taille de la ville en question. Au début de la période communale, même les très petites villes ont leur propre commune et leur propre *contado*. Par la suite, les grandes communes tendent à assimiler les petites.

[200] C. Frugoni, *A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World*, trad. W. McCuraig, Princeton, Princeton Univ. Press, 1991, p. 135 ; H. Maginnis, *The World of the Early Sienese Painter*, Pennsylvania, Pennsylvania Univ. Press, 2001, p. 28 ; D. Waley, *op cit*, 1991, p. 77.

contraignantes (les Tolomei, par exemple, face à une autre loi de 1277 visant à limiter l'importance des grandes familles dans la sphère commerciale, réagissent en convertissant simplement leur entreprise familiale en une sorte de société civile[201]), la distinction entre les familles éligibles pour gouverner et celles qui en sont interdites est quasi impossible à établir nettement. Comme le signale Daniel Waley, à l'opposé de ce qu'on peut attendre de cette époque habituellement réputée comme celle de l'expansion de la bourgeoisie, la classe moyenne n'existe qu'à peine à Sienne. Certes, la société ne se partage pas exclusivement entre aristocrates et ouvriers, et l'obligation pour les membres du Conseil des Neuf d'être « *de la meza gente* » n'est pas complètement irréalisable. Mais le fait que, en contradiction flagrante avec le principe de participation alternée réclamé par l'organisation du Conseil, certains de ces « *meza gente* » aient été membres jusqu'à huit fois suggère qu'ils n'étaient pas très nombreux[202]. La même suggestion émerge des paiements des taxes à la fin du XIII^{e} et au début du XIV^{e} siècle[203]. Il semble en fait que si, de manière générale en Italie centrale, la nouvelle mobilité sociale qui s'affirme au cours du XIII^{e} siècle – essentiellement grâce à l'essor de l'activité commerciale – donne naissance à une classe moyenne, celle de la société siennoise ne se développe pas comme ailleurs. A Sienne, la situation est plutôt du type « ça passe ou ça casse » : soit on accède à l'élite, soit on reste dans les rangs inférieurs de la société. D'où la difficulté, voire l'impossibilité, d'exclure efficacement les grandes familles du gouvernement : elles constituent la majorité dans la seule partie de la société qui soit, sinon éligible, au moins capable de gouverner.

Notons que la relative absence de classe moyenne siennoise fait des *casati* une classe bien moins dominée par les familles appartenant à la noblesse ancienne que ce n'est le cas dans d'autres villes. Parmi les cinquante-trois familles sujettes à la loi « anti-magnat » de 1277, au moins onze n'apparaissent pas dans les sources avant les années 1240. L'ascension sociale de ces familles est pourtant si fulgurante qu'elles entrent dans l'élite dès les années 1250[204].

---

[201] Benton, T., « The Three Cities Compared : Urbanism (Siena, Florence, Padua) », dans *Siena, Florence and Padua, II : Art, Society and Religion, 1280-1400, Case Studies*, dir. D. Norman, New Haven, Yale Univ. Press, 1995, p. 6-27., p.13.

[202] D. Waley, *op. cit.,* 1991, p. 48.

[203] *Ibid*, p. 23.

[204] A. Giorgio, *I "casati" senesi e la terra, Definizione di un gruppo di famiglie magnatizie ed evoluzione dei loro patrimony immobiliare (fine sec. XI – inizio sec. XIV)*, Dottorato di ricerca in Storia medievale, Université degli Studi di Firenze, 1993 (cité par P. Cammarosano, *op. cit.*, 1997, p. 19).

Cette ascension, évidemment, est due principalement à la accumulation rapide d'immenses fortunes. Mais elle est également facilitée par le fait que les aristocrates, dont les propres fortunes souffrent des conditions économiques changeantes, ne rechignent pas à profiter de l'argent des nouveaux riches. Les mariages entre ceux-ci et les anciennes familles se multiplient, de même que les ventes de titres de noblesse – vivement recherchés par les nouveaux riches. Ainsi, même parmi les quarante-deux familles affectées par la loi « anti-magnat » dont les origines remontent plus loin que le XIII^{e} siècle, peu sont purement nobles.

À la lumière de ces faits, la question qui se pose est évidemment de savoir en quoi consiste, ou plutôt de qui est composée la Commune qui s'oppose aux *casati*. L'image d'une toute petite minorité de *meza gente* animée d'une volonté démesurée s'efface vite devant une autre, plus complexe et moins distincte, où la Commune et les *casati* apparaissent presque aussi imbriqués entre eux que la noblesse et les nouveaux riches. Bien que les *casati* soient exclus des trois principaux offices de gouvernement, à savoir le Conseil des Neuf, le Podestat et le Capitaine du Peuple – ce dernier, comme le nom implique, est élu parmi les citoyens modestes qu'il représente[205] ; le *Podestà*, selon la tradition suivie par toutes les communes italiennes pour préserver l'impartialité, est élu parmi les citoyens d'une autre ville, dont il s'adjoint également un certain nombre de conseillers personnels –, et bien qu'une bonne partie de l'administration et de la juridiction soit effectuée par des fonctionnaires issus de la petite classe moyenne siennoise (ces fonctionnaires, pour la plupart, notaires, juristes et clercs, ainsi que quelques professeurs de l'université, d'ailleurs majoritairement des religieux, composent en effet l'essentiel de cette classe[206]), les *casati* participent régulièrement à de nombreux conseils « exceptionnels », réunis pour délibérer de questions spécifiques, imposent leurs opinions via un système de pétitions par lequel les Neuf prennent en compte les souhaits de la population, et généralement font bien ressentir leur poids au travers de très importantes contributions financières à la Commune.

En somme, telle qu'elle se manifeste à Sienne, la lutte entre la Commune et les *casati* – qui, on va le voir, existe bel et bien – apparaît moins comme une lutte de classes que comme

---

[205] Il est notable que le "peuple" que représente le Capitaine constitue un groupe bien plus facilement identifiable que celui que représentent les Neuf : dans le premier cas, il s'agit des classes ouvrières ; dans le deuxième, du peuple siennois en général – ce qui, en principe, inclut à la fois le petit peuple du Capitaine, une classe moyenne limitée et les *casati.*

[206] On peut, vraisemblablement, identifier cette classe comme étant celle de certains peintres.

une affaire de conscience sociale : le choix entre le pouvoir individuel et le pouvoir collectif n'est pas un parti pris en fonction des origines et du statut des membres de la société, mais une question ouverte. Comme Quentin Skinner l'a très bien montré, la question du « bon gouvernement » est un sujet de vive actualité au XIII[e] et au XIV[e] siècle[207]. Et avec raison : le fait que le bon gouvernement est invariablement reconnu comme un gouvernement communal ne diminue en rien le fait que le régime communal implique d'inévitable sacrifices personnels de la part des riches et puissants. C'est là, semble-t-il, que réside le vrai conflit. Or, pour ce qui concerne notre sujet, cette situation un peu spéciale est intéressante parce qu'elle contribue à expliquer comment la politique territoriale à Sienne se distingue de celles des autres communes et, de ce fait, pourquoi c'est à Sienne que la politique communale engendre des changements si importants dans la peinture.

Comme en témoigne la loi de 1277, la principale arme dont dispose la Commune siennoise pour affirmer son existence et imposer son autorité est la juridiction. Elle s'en sert sans compter : d'où un vaste nombre de lois, statuts et mesures touchant à presque tous les aspects de la vie quotidienne. Les documents dans lesquels ils sont enregistrés laissent apercevoir une volonté politique ambitieuse qui prend un élan particulier sous le régime des Neuf[208]. Ces sources révèlent également un champ d'exécution privilégié de la réglementation communale : le territoire. Bien entendu, celui-ci peut sembler constituer un centre d'intérêt à

---

[207] Plusieurs traités consacrés à la question de bon gouvernement voient le jour dans les communes italiennes au cours du XIII[e] siècle. Vraisemblablement, ils contribuent à déterminer la politique communale à Sienne pendant le régime des Neuf. Parmi les plus importants figure *Li Livres dou tresor* de Brunetto Latini. Cette œuvre à caractère encyclopédique, compilée dans les années 1260, résume en partie plusieurs traités légèrement antérieurs dont l'*Oculus pastoralis* de main anonyme (1220s), le *De sapientia potestatis* de Orfino da Lodi (1240s) et le *Liber de regimine civitatum* de Giovanni da Viterbo (1253). Brunetti Latini s'inspire en outre, comme tous ces derniers, des œuvres de Cicéron, de Sénèque et de Salluste (Q. Skinner, « Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher », dans *Proceedings of the British Academy*, 72, 1988, p. 1-56. La traduction française de cet article est publiée sous forme d'un petit livre : *L'Artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, Paris, Raisons d'agir, 2003).

[208] La plupart des mesures citées dans la présente étude sont contenues dans les *Constitutions* de 1262 et de 1309-1310, les délibérations du *Consiglio Generale*, les registres de finances de la Commune (les livres de la *Biccherna*) et les registres juridiques (les *Caleffi*). La consultation systématique de toutes ces sources dépassant la portée de cette étude, nous n'avons consulté directement que les deux Constitutions. Pour les informations contenues dans les autres documents, nous sommes reconnaissants à de nombreux historiens dont les œuvres contiennent des citations, notamment Jacques Heers, Odile Redon, Hans Maginnis, Thomas Szabo et Daniel Waley.

la fois très évident et très vague pour un gouvernement communal. Mais, comme on va le voir, les réglementations territoriales forment une offensive concertée qui sera le moyen par lequel les Neuf parviendront à s'imposer comme l'exemple le plus fort de gouvernement communal qui ait connu l'Italie.

B. LE LIEU COMMUNAL

Cette section comprendra deux sous-sections. La première exposera les grandes lignes de la politique territoriale que la Commune de Sienne mene sous le régime des Neuf. Nous distinguons deux côtés de cette politique : d'une part, un côté « seigneurial », qui consiste à jouer le jeu des *casati* et à accumuler de la propriété privée ; d'autre part, un côté réellement « communal », qui consiste à promouvoir l'image et l'idée d'un grand lieu communal – un lieu à l'échelle du territoire entier[209]. Cette image du lieu communal se fonde notamment sur les spécificités de la voirie, représentant par excellence de l'espace public. La deuxième sous-section exposera comment l'usage du terme « lieu » (*locum, luogo*) dans les documents communaux conforte l'ambition de la Commune de modifier la notion de lieu.

1. La politique territoriale

Le statut officiel de la commune italienne – autorité juridique de la ville et de son *contado,* c'est-à-dire l'ensemble du territoire sous juridiction communale à l'exception de la ville – fait surgir l'image d'une entité territoriale parfaitement distincte et unie, une image où le *contado* constitue une sorte de manifestation naturelle du rayonnement de la ville située en son centre. Une telle image correspond sûrement au rêve de nombreux membres des gouvernements communaux, mais pas tellement à la réalité – dans la vaste majorité des cas, bien moins simple et moins globale. Le *contado*, notamment, est une entité souvent très discontinue. C'est le cas en particulier pour les grandes communes, dont les *contadi* entourent souvent des villes plus petites avec leur propres communes et leurs propres *contadi*. Il est vrai qu'en règle générale, les communes plus petites ne conservent pas longtemps une autonomie totale, mais, dans de nombreux cas, leur absorption dans les communes plus grandes qui les encerclent est négociée contre des droits d'autonomie partielle[210]. Également exempts ou

[209] Soit une région couvrant quelque 6500 kilomètres carrés.

[210] Dans le territoire siennois au début du XIV^e^ siècle, c'est notamment le cas de Grossetta, Massa, Montepulciano et Montalcino, dont le statut d'*accomandate* ne dénote ni une simple partie du *contado*, ni une indépendance

partiellement exempts du *contado* – légalement ou effectivement – sont de nombreux *castelli, ville, fortilitia, domus, terra, rocca,* etc. Tous ces termes sont plus ou moins synonymes et désignent des lieux d'habitation densément bâtis, centrés sur une résidence seigneuriale et le plus souvent fortifiés. Par ailleurs, comme nous l'avons signalé dans la partie consacrée à la perception du territoire au XIII^{e} siècle, lorsque les *casati* résident en ville, ils tendent à importer le mode de vie qu'ils mènent dans le *contado*, décidant de la loi comme bon leur semble à l'intérieur de leur *isolati*. Finalement, cette partie du territoire qui revient sans ambiguïté aucune à la Commune se constitue, d'une part, des espaces « non réclamés » qui s'étendent entre tous ces lieux bâtis autonomes ou semi-autonomes et, d'autre part, des lieux bâtis que la Commune possède en tant que propriétaire.

L'importance du lieu privé que nous avons tant soulignée dans la partie précédente est corroborée par le fait qu'une des principales stratégies de la « conquête du territoire »[211] à Sienne, comme ailleurs, consiste à acquérir de la propriété immobilière. Cette branche de la politique territoriale est très simple : il s'agit de se comporter, plus que tous, en grands seigneurs[212]. Puisque la possession de lieux va de pair avec le pouvoir, il convient d'avoir le plus de lieux possible. Exactement comme les seigneurs privés, donc, la Commune s'efforce d'acquérir, par achat ou par force, selon les circonstances. Ici aussi, certaines transactions témoignent bien de la nature « schizophrène » de la lutte entre la Commune et les propriétaires privés. Certains seigneurs restent, par exemple, propriétaires et bénéficient même de certains droits seigneuriaux contre la seule obligation d'exercer leur droits « au nom

---

totale. M. Aschieri, « Siena in the Fourteenth Century: State, Territory and Culture », dans *The "Other Tuscany": Essays in the History of Lucca, Pisa and Siena during the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth centuries*, T. W. Bloomquist, M. F. Mazzoui (dir.), Kalamazoo, Michegan, Medieval Institute Publ., 1994, p. 163-197.

[211] On désigne habituellement ainsi ce phénomène général aux communes italiennes, qui reconnaissent toutes l'enjeu que représente le lieu dans la lutte pour le pouvoir. Voir G. Chittolini, « The Italian City-State and its Territory », dans *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, dir. A. Molho, K. Raaflaub, J. Emlen, Stuttgart, Steiner, 1991, p. 589-602 ; Id., *La formazione dello stato regionale e le instituzione del contado. secolo 14 e 15*, Torino, Einaudi, 1970. Heers, J., « En Italie centrale : les paysages construits, reflets d'une politique urbaine », dans *D'une ville à une autre : structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes, XIII^{e}-XVI^{e} siècles. Actes du colloque de Rome, déc. 1986*, dir. J-Cl. Marie-Vigueur), Paris, École française de Rome, 1989, p. 279-322. Heers, J., *La ville au Moyen Age en Occident : paysages, pouvoirs et conflits*, Paris, Fayard, 1990.

[212] Jones, P., The Italian City-State: From Commune to Signoria, Oxford, Claredon, 1997.

de la Commune »[213]. D'autres cèdent leurs propriétés à la Commune de leur propre gré[214]. L'enjeu que représente le lieu privé n'en est pas pour autant moins clair.

Une autre facette du côté « seigneurial» de la politique territoriale de la Commune s'observe dans la manière dont les bâtiments que la Commune fait construire imitent, voire émulent les lieux privés. Notons que la construction de bâtiments publics à Sienne est une nouveauté du XIV[e] siècle. Au XIII[e] siècle, les membres de la Commune se rassemblaient dans des résidences de *casati* ou dans des églises – presque aussi « privées », d'ailleurs, que les premières[215]. Évidemment, après l'exclusion officielle des *casati* du gouvernement, il fallait trouvait d'autres lieux. Jusqu'à un certain point donc, la construction du « palais » communal (commencé en 1293-1305 et achevé vers 1326) constituait une nécessité pratique. Il ne servait pas moins de moyen pour rivaliser avec les grandes familles, se présentant sous la forme d'une énorme masse bâtie, crénelée et pourvue d'une tour (ajoutée en 1325-1344) qui est de loin la plus haute de la ville.

Le *palazzo pubblico* est en réalité le seul bâtiment véritablement public à Sienne. Si on parle des bâtiments publics au pluriel, c'est parce que les institutions comme les hôpitaux et les hospices pour les pèlerins[216], tenues par les religieux (notamment les ordres mendiants), sont « privatisées » de manière comparable à la privatisation effective des églises paroissiales par les grandes familles. La Commune contribue aux frais de gestion et, lorsqu'il s'agit de construire des édifices, au financement des constructions. Elle contribue également au financement de la construction des couvents des ordres mendiants. Tous ces bâtiments sont en quelque sorte affiliés au patrimoine communal et servent, comme le palais communal, à

---

213 M. Aschieri, *op. cit.*, p. 180.

214 En 1314, Filippo Bonsignori, propriétaire d'importants enclaves au sud du *contado,* fait démolir les fortifications de ses propriétés et les rend à la Commune. La décision est liée à une résurgence du conflit entre Guelfes et Gibelins ; Filippo Bonsignori est le chef des Gibelins qui viennent de subir un défait. Il ne s'agit pas pour autant d'une simple confiscation de propriété de la part de la Commune (officiellement Guelfe depuis 1270) : Bonsignori aurait vraisemblablement pu continuer de se défendre contre la Commune ; le sud du *contado*, s'étendant loin de la ville de Sienne – située, elle, tout proche de la frontière nord – était justement cette partie du territoire où les pouvoirs des seigneurs étaient les plus forts. Voir M. Aschieri, *op. cit.*, p. 176.

215 La plupart d'entre elles étant effectivement privatisées par les clans des grandes familles résidant à proximité. Ainsi, San Cristoforo, qui était une des églises qui servaient le plus régulièrement pour des rassemblements communaux au XIII[e] siècle, “appartenait” aux Tolomei (T. Benton, *op.cit.,*, p.13.).

216 Sienne est traversée par la *via Francigena*, la grande route reliant la France à Rome.

affirmer la présence « seigneuriale » de la Commune dans la ville. Dès 1309, les armes de la Commune figurent au dessus de la porte de l'hôpital de la Scala – endroit particulièrement ostensible, car il se situe directement en face de l'entrée principale de la cathédrale. Il est notable, à propos des hôpitaux et des hospices, de même que de l'université, que l'imitation du lieu privé couvre aussi bien la fonction que la forme des bâtiments. Ainsi, le gouvernement met fortement en valeur la fonction d'accueil de toutes ces institutions[217] – fonction qui évidemment fait écho à l'hospitalité aristocratique.

Notons enfin que cette émulation de l'aristocratie de la part de la Commune se confirme par la préservation des titres « de noblesse » pour les membres du gouvernement. Non seulement les membres du Conseil des Neuf sont systématiquement mentionnés dans les sources comme des *Signori,* mais les officiers chargés de la police et de l'entretien des rues portent le titre de *signori dei viarii.* Confirmant similairement cette émulation de l'aristocratie est la ressemblance entre certaines cérémonies civiques et certaines traditions féodales : la cérémonie d'octroi de la citoyenneté à Sienne présente des parallèles notables avec celle de l'investiture de fief[218]. D'ailleurs, de manière générale, les juristes du XIV^{e} siècle n'ont pas hésité à comparer la citoyenneté sous les communes à la vassalité et à l'esclavage[219]. Or, vu que la Commune de Sienne vote à à plusieurs reprises des lois contre l'esclavage et la vassalité[220], ce fait suggère à nouveau une attitude d'« *if you can't beat them, join them* ».

Le comportement « seigneurial » de la Commune de Sienne ne représente cependant

---

[217] L'université de Sienne connaît son apogée sous les Neuf, rivalisant avec celle de Bologne et devançant nettement celle de Florence. Sous l'encouragement de la Commune, de nombreux étrangers viennent à Sienne à la fois pour enseigner et pour étudier à l'université. Voir P. Nardi, *Insegnamento superiore a Siena nei secoli XI-XIV : tentativo e realizziani dalle origini alla fondazione dello studio generale*, Milan, Gioffrè, 1996 ; Minnuci, G., *Lo studio di Siena nei XIV-XVI*, Milan, Gioffrè, 1989 ; L. Zdekauer, *Lo Studio di Siena nel Rinascimento*, Milan, Arnaldo Forni Editore, 1894.

[218] P. Gilli, « Comment cesser d'être étranger : citoyens et non-citoyens dans la pensée juridique italienne de la fin du Moyen Age », dans *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine, XIIe-XVe siècles*, dir. P. Boucheron, O. Mattéoni, Paris, Sorbonne, 2005, pp.341-362, p. 344, note 10.

[219] *Ibid*., p. 344, n. 10.

[220] Les premières datent de 1284 ; elles sont revotées en 1321, puis à nouveau vingt ans plus tard (M. Aschieri, « Siena in the Fourtheenth Century: State, Territory and Culture », dans *The "Other Tuscany" : Essays in the History of Lucca, Pisa and Siena during the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth centuries,* dir. T. W. Bloomquist, M. F. Mazzoui, Kalamazoo, Michegan, Medieval Inst. Publ., 1994, p. 163-197, p. 178. Voir aussi D. Waley, *op. cit*., 1991, p. 111).

qu'une partie de la campagne territoriale et c'est finalement l'autre partie de la campagne qui se révèlera la plus efficace.

Le second aspect de la politique territoriale fait preuve d'un changement de tactique : il constitue une sorte de contre-attaque indirecte, voire insidieuse. Au lieu de jouer le même jeu que les seigneurs et de s'imposer en agrandissant le patrimoine bâti de la Commune, il s'agit de faire apparaître l'ensemble des lieux bâtis *et* des espaces sous juridiction communale comme une seule et même entité – une espèce de « sur-lieu » capable d'englober les diverses enclaves échappant à l'autorité de la Commune. Observons que, si l'unité territoriale est une idée abstraite, elle constitue néanmoins l'objectif de la plupart des communes[221]. Elle est également reconnue par les théoriciens politique du jour comme l'un des fondements du bon gouvernement. Ainsi, Brunetto Latini considère que le gouvernement doit viser à lier « en .i. droit et *en une habitation* ceaus d'une cité et d'un pais »[222]. Atteindre un tel objectif requiert donc une démarche plus subtile que de simplement jouer le jeu des seigneurs. Il s'agit de modifier la perception du territoire de telle sorte que l'espace public aussi bien que la propriété bâtie de la Commune contribuent à véhiculer leur prédominance. Il s'agit non plus de rivaliser ouvertement avec les pouvoirs privés, mais en quelque sorte de les saper : en réunissant l'ensemble des lieux et « non-lieux » communaux, les lieux privés « rebelles » se trouveront comme engloutis dans une espèce de filet qui révélera leur isolement et leur relative impuissance.

Un tel objectif implique deux modifications fondamentales de l'idée de lieu : d'une part, une diversification de la nature du lieu, de façon que les espaces aussi bien que les masses bâties puissent être perçus comme des lieux ; d'autre part, un élargissement considérable de l'échelle traditionnellement associée au lieu, à avoir l'échelle du bâtiment ou du complexe bâti. Outre ces modifications, pour que le projet aboutisse, il faut également que le grand lieu communal soit reconnu en tant que tel par la population. Il faut notamment que les habitants cessent de s'identifier avant tout comme membres des clans et commencent à s'identifier comme Siennois et, pour cela, il faut leur fournir le moyen de s'approprier, de manière collective, le territoire.

---

[221] Heers, J., *Espaces publics, espaces privés dans la ville : « Le Liber Terminorum » de Bologne, 1294*, Paris, C.N.R.S., 1984.

[222] Brunetto Latini, *Li Livres dou tresor,* éd. F. Carmondy, Berkely, 1948, p. 291 (cité par Q. Skinner, *op. cit.*, p. 13). Italiques de l'auteur.

Comme nous l'avons suggéré, l'outil de prédilection de l'ensemble de ces modifications est la voirie. En effet, la seconde facette de la politique territoriale consiste pour l'essentiel en une politique de la voirie. Ce n'est pas un hasard si les rues et les routes constituent l'une des premières dépenses de la Commune pendant toute la première moitié du XIV[e] siècle[223]: la voirie constitue le vecteur par excellence de l'autorité communale siennoise.

On peut distinguer, au sein de cette politique de la voirie, trois axes principaux. Ces axes correspondent approximativement aux trois manières de modifier le lieu que nous venons de signaler. Le premier axe concerne donc la promotion des espaces au statut de lieux au même titre que les bâtiments. La démarche adoptée consiste à donner à certains espaces publics une forme comparables à celle des lieux privés, de façon à minimiser l'impression d'opposition entre eux. Le type d'espace qui se prête le plus naturellement au jeu est la rue urbaine. Le deuxième axe concerne la transposition de l'idée de lieu aux entités territoriales plus grandes que sont la ville et les étendues ouvertes de la campagne. Cet élargissement constitue une suite directe de la « localisation » de la rue urbaine. La nouvelle perception de la rue urbaine modifie la perception de la ville entière, perceptible pour la première fois comme une entité unie, bien que composite. Cette nouveauté permet à son tour de faire valoir l'idée que le *contado*, également composé de lieux privés et d'espaces ouverts, constitue lui aussi une forme de lieu. Ce fait d'étendre l'idée de lieu à la ville et à la campagne est notamment facilité par la mise en parallèle de la paire qu'elles forment avec celle que forment le bâtiment et la rue urbaine. Le troisième axe concerne l'unification des divers lieux qui composent désormais le pays siennois. Cette action d'unification est directement liée à l'action consistant à promouvoir l'idée du territoire entier comme *le* lieu du peuple siennois en tant que commune. Cette double action se fonde sur la forme et la fonction de la voirie en tant que réseau continu. D'une part, la forme de la voirie va servir de squelette au nouveau lieu ; d'autre part, la mobilité de la population va à la fois contribuer à tisser ensemble les lieux individuels et à fournir à cette population un moyen de s'approprier un lieu plus grand que ne le lui permet l'occupation résidentielle.

Avant de poursuivre, précisons que l'instrumentalisation de la voirie n'est pas propre à Sienne. Les statuts de presque toutes les communes d'Italie centrale font état de mesures similaires à celles poursuivies par la Commune de Sienne (entre autres, Florence, Pise, Pérouse,

---

[223] L'importance de ces dépenses transpire clairement dans les registres de finance, *le Biccherne* (G. Mace, « *Biccherne*, Les registres du bon gouvernement », dans *L'œil,* Lausanne, 513, 2000, p. 82-87, p. 84).

Volterra, Viterbe, San Gimignano). Il semble toutefois que, dans de nombreux cas, les communes peinent à les faire appliquer ou à mener à terme les travaux votés. Le grand nombre de mesures qui se trouvent réitérées dans les statuts communaux tend à suggérer que leur application échouait fréquemment. C'était d'ailleurs précisément le cas à Sienne au XIII[e] siècle : nombreuses sont les lois introduites dans la *Constitution* de 1262 qui sont reconduites dans celle de 1309-1310, laquelle dénonce d'ailleurs explicitement l'inefficacité des mesures précédentes et la nécessité de redoubler d'efforts[224]. Ainsi, la voirie est ciblée comme outil politique avant le régime des Neuf, mais c'est seulement sous leur règne, et surtout à partir du tournant du siècle, que les mesures la concernant deviennent effectives. Les autres communes ne semblent pas avoir atteint le même degré d'efficacité[225]. Il est par ailleurs notable que, en dehors de l'exemple de Sienne, les politiques de la voirie les plus réussis en l'Italie centrale ne sont pas communales mais princières[226]. En somme, par rapport aux autres politiques communales de l'époque, la politique de Sienne se distingue par rapport par son efficacité et son ampleur ; par rapport aux politiques princières, qui datent de la fin du XIV[e], voire du XV[e] siècle, la politique de Sienne se distingue par sa précocité.

Cette distinction s'explique en partie grâce au fait que Sienne, au début du XIV[e] siècle, est une ville particulièrement épargnée en termes de conflits sociaux. D'abord, la lutte entre

---

[224] *Costituto del comune di Siena volgarizzato nel 1309-1310,* II, Dist. prima, CLXXI, éd. A. Lisini, vol. I et II, Siena, Lazzeri, 1903, p. 155 : *« Anco, concio sia cosa che per lo comune di Siena et huomini de la città di Siena, da XX. anni in chà, sieno fatte grandi expese in fare et rifare et racconnciaire le vie, ponti et fonti, ne la città et contado di Siena ; et ora non sia alcuno officio per conservamento d'esse ; et per la detta cagione le vie, ponti et fonti si guastano et quasi ritornano nel loro primo malo statot : unde tutte le expese fatte ne le predette cose diventano inutili et vane : statuto et ordinato è, che lo giudice de le vie debia et sia tenuto ad essecutione mandare et mandare fare tutti li statuti et ordinamenti, e' quali favellano de le vie, ponti et fonti ne la città, et fuore de la città di Siena, per tutto el contado »*.

[225] Sur la politique de la voirie à Florence, voir F. Sznura, *op. cit.,* 1991, p. 403-418 et L. Tanzini, *Statuti e legislazione a Firenze dal 1355 al 1415 : lo Statuto cittadino del 1409,* Florence, L. S. Olschki, 2004.

[226] Les Visconti, puis les Sforza à Milan et les Médicis à Florence mènent notamment des politiques de voirie très similaires à celle de la Commune de Sienne. Sur Milan, voir P. Boucheron, *Le Pouvoir de bâtir : urbanisme et politique édilitaire à Milan : XIV[e]-XV[e] siècles*, Rome, École française de Rome, 1998. En ce qui concerne la continuité de la politique de la voirie entre les régimes communaux et princiers, nous avons sommairement abordé la question dans notre article « Motion et émotion dans la peinture d'Italie centrale (XIII[e]-XV[e] siècles) », dans *Rhétorique des arts XVII : Mouvoir / émouvoir ou la fonction esthétique? Actes du colloque CICADA, Université de Pau, 10-12 janvier 2008*, à paraître. Nous comptons y revenir dans des travaux futurs.

Guelfes et Gibelins[227] dont l'acharnement mine profondément les tentatives de nombreuses communes pour valoriser et même pour aménager les rues urbaines, est beaucoup moins virulente à Sienne que dans la plupart des villes d'Italie centrale. Ensuite, vraisemblablement liée à la particularité sociale signalée plus haut, c'est-à-dire la relative absence de classe moyenne siennoise, les guildes et autres associations de ce type sont beaucoup moins développées à Sienne que, par exemple, à Florence, où les revendications et aspirations de ces groupes donnent lieu à de nombreux tumultes et revirements politiques. Enfin, la forte imbrication entre la Commune et les *casati* à Sienne fait que la distinction, voire l'hostilité, entre citadins et *contadins* est nettement moins prononcée que dans la plupart des autres communes.

Ce dernier facteur influe notablement sur la portée de la politique territoriale. En effet, Sienne se distingue des autres communes de l'époque non seulement par le pourcentage de mesures mises en pratique, mais aussi par l'étendue de leur champ d'application. Comme ce sera le cas plus tard pour la politique princière (à laquelle on associe habituellement l'idée d' « État territorial »), la politique territoriale de la Commune siennoise est réellement territoriale. Alors que les autres communes tendent pour la plupart à considérer la ville comme un lieu clos dans un environnement hostile et à cantonner leurs mesures concernant la voirie à la sphère urbaine, la Commune siennoise vise clairement à unir ville et campagne, notamment en promouvant leur symbiose par le biais des routes. Nous reviendrons plus loin sur les mesures qui concrétisent de cet aspect de la politique siennoise. Pour l'instant, tournons notre attention vers la manière dont la terminologie des documents communaux témoigne de l'idée de lieu communal.

2. Le terme « lieu » dans les documents communaux

Disons-le immédiatement, l'idée que la Commune vise à convertir le territoire en un *lieu* est une idée qui se dégage, qui transpire, plus qu'elle n'est explicitement énoncée. Comme nous avons essayé de le montrer en décrivant la perception du territoire au XIII^{e} siècle, une large partie de la pertinence du terme « lieu » à cette époque relève du croisement entre la

[227] La politique étrangère de Sienne est officiellement Guelfe depuis 1270 jusqu'à la fin du régime des Neuf, mais, pendant la même période, l'appartenance à l'un ou à l'autre parti est interdite dans le pays siennois : les deux parties sont officiellement démembrées (*rupte et casse*) depuis la fin des années 1270 (D. Waley, *op. cit.,* 1991, p.121).

manière de percevoir le territoire et les autres domaines où le lieu est effectivement une notion explicite. D'une part, donc, le fait que la politique de la Commune œuvre clairement pour modifier la perception courante au XIII[e] siècle suggère que le lieu reste une notion pertinente. D'autre part, il n'est nulle part explicitement écrit dans les sources que, dans un premier temps, seuls les lieux bâtis constituent des lieux, mais qu'ensuite les rues urbaines, la ville et le territoire entier en deviennent également, mais l'usage du terme « lieu » dans la documentation communale au XIII[e] et au XIV[e] siècle témoigne d'une évolution dans sa signification qui confirme bien les intentions que nous attribuons à la Commune.

Dans les documents du XIII[e] siècle, le terme *locus* tend à s'associer au type de complexe architectural compact que nous avons assimilé à la notion de lieu pendant cette période. Le plus souvent, on le trouve employé comme une forme d' « etc. » à la suite de plusieurs types de lieux privés, par exemple : « […] *castra et villas, burgos et loca* »[228]. Précisons qu'à l'époque, les termes *castra, villas* et *burgos* désignent tous des formes d'habitation très similaires, correspondant à la définition que nous avons donnée du *castello*, à savoir l'ensemble formé par un château seigneurial auquel s'agglutinent les résidences des dépendants du seigneur.

Dans les documents du XIV[e] siècle, le latin cède la place au langue *volgare,* mais l'usage de « lieu » (*luogo*) comme forme générique signifiant « […] et autres lieux de ce type » se maintient. On trouve ainsi très souvent des expressions telles que : « *o li altri luoghi* » ou « *o alcuno altro luogo* ». Les modalités de cet usage, toutefois, changent. Dans la *Constitution* de 1309-1310 notamment, les listes de lieux privés se terminent très rarement par de telles expressions. En revanche, les lieux des ordres mendiants, y compris les hôpitaux et les hospices qu'ils gèrent – et qui, comme nous l'avons vu, sont des édifices assimilés au patrimoine communal –, sont quasi systématiquement désignés explicitement comme lieux : « *el luogo de' frati Minori* » [229] ; « […] *ad alcuno spedale, o vero luogo pietoso* »[230] ; « *del monastero di sancto Prospero et* [...] *tutto li altri luoghi religiosi et pietosi de la città et distretto di Siena* »[231]. Un tel changement semble indiquer que la Commune réserve délibérément la désignation de « lieu »

---

[228] *Archivistica Viari, Statuti e riforme*, N.1, f 91v (1290-1299), *Archives di Stato da Siena (*cité par T. Szabo, « La rete stradale del contado di Siena : legislazione statutaria e aministrazione communale del Duecento », dans *MEFRM*, 87, 1975, p. 141-186, p.171).

[229] *Cost. 1309-1310,* Dist. terza, IX, c.282', vol. II, p. 19.

[230] Ibid., Dist. prima, X, c.15'-16', vol. I, p. 55.

[231] *Ibid*., c. 17', vol. I, p. 57.

aux lieux publics afin de donner à ceux-ci une identité homogène, tandis que le choix de toujours énumérer longuement les différents types de lieu privé – « *alcuno castello, rocca o vero terra* » – sans qu'y apparaisse le sens générique du terme, vise, au contraire, à souligner leur nature éclatée.

Encore plus probant en faveur de notre propos, est le fait que, dans toute la première partie de ce même document, la *Constitution* de 1309-1310 – document qui établit les principes fondamentaux de l'organisation gouvernementale, administrative, juridique et financière de la Commune – , presque toutes les mentions de la ville de Sienne sont suivies de « *o vero luogo* » – « *o vero* » étant employé dans le sens de « ou bien » ou « autrement dit ». Ainsi, de même que les mentions du Podestat et du Capitaine sont très souvent suivies de dénominations alternatives et souvent génériques telles que « *la podestà, capitano o vero rettore, o vero consoli* », de même on trouve à de nombreuses reprises : « *de la città, o vero luogo* » ou « *de la città, o vero del luogo* ». Ensuite, on trouve toute une série de clauses qui étendent explicitement la signification de « lieu de Sienne » à toute la région soumise à la juridiction communale, à savoir la ville et le *contado* : « *al comune de la città o vero del luogo nel cui distretto* »[232] ; « *ne la città come nel luogo del suo regimento et ne le terre sottoposte a la sua giurisdictione* »[233] ; « *la città et contado di Siena, o vero da alcuno altro luogo o vero università* »[234]. Notons qu'à l'époque, la signification du mot « *università* » est plus générale qu'actuellement (institution d'enseignement) et plus proche du sens actuel d'« association » et, également, qu'à Sienne au moins, le terme *università* est étroitement associé à la Commune – très souvent mentionnée comme « *Comune et università* ». On trouve donc dans l'assimilation entre *luogo* et *università* une manière d'insister sur l'idée de lieu comme entité collective, directement associée non seulement à la Commune en tant que gouvernement, mais aussi à l'identité collective du peuple de Sienne.

En somme, les diverses utilisations du terme « lieu » dans les documents communaux de l'époque non seulement confortent la pertinence historique de la notion de lieu, mais semblent également confirmer, de la part de la Commune, une conscience de l'enjeu et de l'utilité que cette notion représente. En effet, la différence dans l'emploi du mot « *luogo* » dans les documents communaux du XIII^{e} et du XIV^{e} siècle, et surtout l'emploi très spécifique et

---

[232] *Cost. 1309-1310*, Dist. prima, III, c. 4', vol. I, p. 37.

[233] *Ibid*., c.1', vol. I, p. 30.

[234] *Cost. 1309-1310*, Dist. prima, CLXXIII, vol. I, p. 55.

apparemment délibéré de ce terme dans la *Constitution* de 1309-1310, semblent, tout comme l'ensemble de mesures concrètes que nous étudierons plus bas, témoigner moins d'une perception acquise et habituelle, que de la volonté de déterminer une perception nouvelle.

Avant de passer aux détails concrets de cette politique, considérons le lien qui s'est établi entre la Commune et la peinture, lien qui crée les conditions requises pour que la politique territoriale puisse être identifiée comme le stimulus des changements qui surviennent à cette époque dans l'environnement pictural siennois.

C. LA PEINTURE AU SERVICE DE LA POLITIQUE

L'importance que les Neuf accordent à l'image picturale est reconnue de longue date. La commande la plus célèbre est la série de fresques réalisée par Ambrogio Lorenzetti dans les années 1330 dans la salle de Conseil du Palais Communal. Cette série se compose de trois scènes distinctes, chacune occupant son propre mur et respectivement connues comme l'*Allégorie du Bon Gouvernement*, les *Effets du Bon Gouvernement* et l'*Allégorie et les Effets du Mauvais Gouvernement* (voir pl. 58, fig. 1). L'*Allégorie du Bon Gouvernement* se compose presque exclusivement de personnages – la majorité effectivement allégorique. Les *Effets du Bon Gouvernement* se présentent sous forme d'un paysage riant. L'*Allégorie et les Effets du Mauvais Gouvernement*, comme le titre l'indique, comprend une partie où se regroupent des personnages allégoriques et une partie traité en paysage – cette fois-ci dévastée. L'abondante littérature consacrée à ces fresques, particulièrement à l'*Allégorie du Bon Gouvernement*, tout en divergeant sur la signification exacte de certains personnages ou éléments des paysages, établit incontestablement l'intention des Neuf de s'en servir pour favoriser leur cause[235].

---

[235] Voir P. Boucheron, « “Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercer le pouvoir, celle qui est peinte ici”. La fresque du *Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales, 2005/6*, 60e année, p. 1137-1199 ; A. Colli (dir.), *Ambrogio Lorenzetti : la vita del Trecento in Siena e nel contado senese nelle committenze istoriale, pubbliche e private: guida al Buon Governo*, Sienne, Nuova Immagine, 2004 ; A.-M. Brenot, *Sienne au XIVe siècle dans les fresques de Lorenzetti : la cité parfaite*, Paris, Harmattan, 1999 ; C. Frugoni, *op. cit*., 1991 ; Q. Skinner, *op. cit*. ; J. Greenstein, « Visions of peace: Meaning and representation in Ambrogio Lorenzetti's sala della pace Cityscapes », dans *Art History*, 11, 1988, p. 492-510 ; R. Starn, « The Republican Regime in the “Room of Peace” in Siena, 1338-1340 », dans *Représentations*, 18, 1987, p. 1-31 ; N. Rubinstein, « Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo Bartolo in the Palazzo Pubblico », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1958, p. 179-207. Signalons par ailleurs que l'usage politique des images et même l'implication des images dans les politiques territoriales constituent

Nous reviendrons plus longuement ci-après sur les fresques du *Bon Gouvernement*. Pour l'instant, observons que, si elles fournissent un exemple exceptionnel de l'intégration entre politique et peinture sous les Neuf, à la fois par leur ampleur et par la nature explicite de leur sujet, elles sont pourtant loin de constituer un exemple isolé. Le Palazzo Pubblico abritait, par exemple, une autre série de fresques, en grande partie détruite lors de la chute des Neuf, et qui représentait les *castelli* acquis par la Commune dans le *contado*. D'après la documentation communale, divers peintres ont contribué à cette série qui semble avoir été élaborée entre la deuxième et la cinquième décennie du XIV[e] siècle[236]. La première mention date de 1314 et se réfère à la soumission du *castello* de Giuncarico : le Conseil Général décida alors que « *le* castello *de Giuncarico devait être peint dans le palais de la Commune, là où se réunit le conseil, là où sont peints les autres* castelli *acquis par la Commune de Sienne », et que « jamais on ne pourrait retirer, gratter ou effacer cette peinture*»[237]. Plus tard, la série fut continuée par Simone Martini qui, en 1330-1331, ajouta les représentations de Montemassi et de Sassoforte, puis celles d'Arcidossa, de Castel del Piano et de Scansano[238]. Odile Redon a suggéré, à notre avis très justement, que l'idée de regrouper ainsi les propriétés communales éloignées de la ville de Sienne répondait à la volonté de donner à voir ces lieux à la population, afin que, en les regardant, elle pût en quelque sorte s'approprier ces parties du territoire qui, autrement, resteraient très abstraites[239].

---

des phénomènes bien répandues à l'époque. Voir sur Florence H. Wieruszowski, « Art and the Commune in the Time of Dante », dans *Speculum*, 19, 1944, p. 14-33 et S.Y. Jr. Edgerton, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Londres, Ithaca, 1985 et, plus généralement, P. Stabel, M. Boone (dir.), *Shaping Urban Identity in Late Medieval Europe: the Use of Space and Images*, Ghent, In press, 1999.

[236] Voir L. Bellosi, « *Castrum pinguatur in palatia,* 2 : Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi a l'esemplo come erano », *Prospettiva*, 28, 1982, p. 41-65.

[237] « *Quod dictum castrum pingatur in palatio comunis Senarum ubi fiunt consilia, ubi sunt picta alia castra acquistata per comune Senarum, et numquam possit talis pictura tolli, abradi, vel vituperari* » (cité par O. Redon, *op. cit.,* p. 163.). L'image mentionnée ici est généralement identifiée comme étant celle redécouverte dans les années 1970 et attribuée à Duccio. C'est pourquoi elle est connue sous le nom de *Revendication du château de Giuncarico* (pl. 58, fig. 2).

[238] Selon Hans Belting, l'idée de représenter des territoires sujets était empruntée au *Bargello* de Florence où une série similaire fut réalisée au début du XIV[e] siècle (H. Belting, *op. cit*., 1990, p. 502).

[239] Selon ses propres mots, la série de *castelli* constitue le moyen de « corriger l'éloignement par une connaissance concrète ou sensible, [...] à presque conjurer la distance, en créant une présence imaginaire dans le lieu du

Une autre série d'images célèbre, commandée par la Commune est celle qui orne les couvertures des registres de finances, les *Biccherne*[240]. Comme pour la série des *castelli*, de nombreux artistes participent à la réalisation de cette série au cours du régime des Neuf et après (pl. 58, fig. 3). Des images étaient également commandées de manière systématique pour orner les portes de la ville, les fontaines publiques, les bâtiments affiliés à la Commune et les maisons privées des membres du Conseil des Neuf. Nous reviendrons plus loin sur les images figurant sur des monuments et bâtiments publics. Pour l'instant, signalons simplement que l'importance politique de l'image et la reconnaissance de cette importance par la population sont attestées par le fait que, lors de la chute des Neuf, leurs opposants, avant de procéder à l'habituelle démolition de leurs maisons, s'attaquèrent aux images qui les ornaient avec, comme le dit l'historien Mario Aschieri, « une fureur iconoclaste jamais répétée dans l'histoire de Sienne »[241].

Il est intéressant de noter que toutes les œuvres commandées par la Commune nont pas subi le même sort et que ce sont surtout celles qui appuyaient l'aspect le plus « seigneurial » de sa politique qui ont été détruites (les images peintes sur leurs maisons privées et la série des *castelli*) et non celles qui appuyaient la partie réellement communale de cette politique. Les fresques du *Bon et du Mauvais Gouvernement*, pourtant la commande le plus emblématique des Neuf, ont notamment été épargnées. Peut-être la réticence à détruire ces fresques était-elle simplement due à la reconnaissance de leur valeur artistique.

Quoi qu'il en soit, la fureur iconoclaste déclenchée contre certaines des commandes communales était vraisemblablement attisée par le fait que les Neuf détenaient un monopole quasi complet sur les commandes artistiques réalisées à l'époque. Le système de peintres officiels instauré dès la fin du XIII^{e} siècle n'est que le sommet de l'iceberg[242]. En dehors des commandes directes, la Commune était associée, plus ou moins étroitement, à presque toutes les commandes provenant des institutions affiliées à la Commune, notamment les couvents des ordres mendiants – commanditaires, rappelons-le, très actifs à l'époque. Il faut également noter que l'ensemble de ces commandes « communales » n'avait à Sienne presque aucune

---

pouvoir » (O. Redon, *op. cit.,* p. 164).

[240] Voir A. Lisini, *op. cit*. ; Mace, G., *op. cit*.

[241] M. Aschieri, *op. cit.*, p. 165-166.

[242] Les peintres officiels sous le régime des Neuf furent successivement : Guido da Siena, Duccio, Simone Martini et Ambrogio Lorenzetti.

contrepartie privée. En effet, Sienne se distingue des autres villes de l'époque dans le sens où le mécénat individuel y est quasiment inexistant : il est frappant de constater qu'il n'y a pas de tradition de chapelles privées à Sienne, comme on le voit un peu partout dans le reste de l'Italie[243]. Il est également notable que les guildes et autres associations artisanales, qui jouent, par exemple, un rôle actif dans la production artistique à Florence, sont beaucoup moins bien organisées à Sienne, comme nous l'avons signalé, et y passent très peu de commandes.

Rien d'étonnant donc à ce que la peinture soit associée à l'avancement de la politique de la voirie. Deux types d'association s'y distinguent en particulier. D'une part, l'utilisation des peintures pour valoriser l'espace public et pour encourager la circulation : par exemple, l'utilisation des images en tête des processions civico-religieuses, etc. (nous y reviendrons). D'autre part, l'image de la voirie que présente la peinture. Depuis son apparition dans la peinture siennoise au cours de la première décennie du XIV^{e} siècle, la voirie y est en effet omniprésente pendant toute la première moitié du siècle. Inexistante dans la peinture du XIII^{e} siècle et quasi inexistante dans celle des autres centres artistiques italiens au début du XIV^{e} siècle, la voirie figure dans l'œuvre de tous les principaux peintres de l'école siennoise et prend même souvent une place capitale dans leurs travaux les plus importants. Puisque c'est cette manière de contribuer à la politique qui engendre des modifications dans la conception picturale, c'est surtout elle qui nous intéresse. C'est aussi elle qui témoigne le plus fortement du lien entre la politique et la peinture, car elle fait clairement état des trois axes majeurs de la politique de la voirie que nous avons signalés plus haut.

Avant de considérer plus en détail ces trois axes et leurs manifestations picturales, précisons que, si nous suggérons au cours du développement qui suit, que l'engagement politique de la peinture était, au moins pour certains peintres, conscient, la question de la conscience des peintres est, en grande partie, une question annexe. Que le peintre structure l'environnement pictural consciemment selon l'idéologie communale, qu'il s'imprègne inconsciemment des aménagements territoriaux ou qu'il emprunte le motif de la voirie à d'autres peintres, cela ne change, en fin de compte, que bien peu l'appui que les images apportent à la politique. Les conséquences en termes de conception de l'environnement pictural sont les mêmes, que l'introduction du motif figuratif de la voirie s'inspire consciemment ou non de la politique communale. Ce qui toutefois suggère que certains

[243] Maginnis, *op. cit.*, p. 175.

peintres étaient conscients des enjeux politiques de l'introduction de ce motif est le fait que certaines images semblent témoigner non seulement des résultats concrets de la politique au fur et à mesure que ceux-ci sont atteints – c'est-à-dire les résultats susceptibles d'être visuellement assimilés, plutôt qu'idéologiquement réfléchis – , mais également des objectifs politiques à long terme. Signalons que, parmi les images qui suggèrent le plus clairement un engagement conscient de la part des peintres, figurent certaines œuvres de Duccio et des frères Lorenzetti. Or, bien que les documents qui subsistent concernant les peintres siennois soient très rares, on trouve dans certains d'entre eux que Duccio et Ambrogio Lorenzetti ont été l'un et l'autre directement impliqués dans la politique communale. Duccio a fait partie d'un comité de spécialistes consulté sur l'emplacement des fontaines[244] – question, nous allons le voir, étroitement liée à la politique de la voirie. Ambrogio Lorenzetti a participé à un conseil d'urgence, réuni pour délibérer sur une question non précisée, mais dans lequel il se fit remarquer par la sagesse de ses propos[245].

Laissons toutefois ouverte cette question de l'engagement conscient et passons aux corrélations entre la politique territoriale et l'évolution de l'environnement pictural à Sienne à cette époque.

II. LA REDÉFINITION DE LA RUE COMME UN VOLUME CREUX : L'INSTAURATION DU SYSTÈME DES LIEUX ÉQUIVALENTS

Si le but ultime de la Commune est de faire apparaître l'espace public comme lieu suprême, cela ne se fait que progressivement. Dans un premier temps, il s'agit de faire apparaître l'espace public comme une entité territoriale égale au lieu privé. La démarche consiste à rapprocher la forme de l'espace public de la forme du lieu privé, lequel, nous l'avons vu, incarne l'ensemble des propriétés associées à l'idée de lieu. La partie de l'espace public qui se prête le plus naturellement à cette stratégie de rapprochement est l'espace urbain et, puisque cet espace se compose très majoritairement de rues, cette première étape de la promotion de l'espace public concerne avant tout la rue. Une rue, évidemment, n'apparaîtra jamais comme une masse bâtie, mais elle peut très bien apparaître comme un volume architecturalement délimité, aux dimensions semblables à celles des lieux bâtis et, dès lors,

---

[244] J. Stubblebine, *Duccio di Buonisegna and his School*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1979, p.3.

[245] D. Norman, *Painting in late Medieval and Renaissance Siena (1260-1555)*, New Haven, Yale Univ. Press, 2003, p.33.

faciles à saisir par le regard. Pour parvenir à ces fins, une vaste batterie de mesures et de lois est déployée.

Parallèlement, les premières images des rues apparaissent dans la peinture – rues qui se caractérisent justement par le fait d'être présentées comme des volumes architecturalement délimités, d'une extension semblable aux volumes bâtis, mais aussi, dans plusieurs cas, par le fait d'être présentées de façon à mettre explicitement en valeur leur équivalence aux volumes bâtis. Ainsi, dans ces images, la plupart des différences entre le lieu et le non-lieu pictural s'effacent brusquement. Ce rapprochement formel entre le lieu et le non-lieu est ensuite parachevé dans les images par le fait qu'elles accentuent l'aspect creux des lieux bâtis. Les environnements picturaux en question se composent alors, non plus de volumes tridimensionnels solides et d'intervalles bidimensionnels, mais uniquement de volumes tridimensionnels creux.

Dans la peinture comme dans la ville, l'idée de lieu bascule : d'une masse solidement bâtie, elle passe à un espace délimité.

Nous exposerons ce changement à travers trois sous-sections. La première exposera les mesures que la Commune met en œuvre à l'égard de la rue. La deuxième traitera du rapport entre le motif de la rue et la mise en équivalence des volumes pleins et des volumes creux dans les images. La troisième ajoutera des précisions concernant le phénomène que nous appellerons « le creusement des lieux solides ».

A. LES AMÉNAGEMENTS COMMUNAUX DE LA RUE

Répétons-le, au XIV^{e} siècle, l'espace urbain siennois se compose très majoritairement de rues. Bien entendu, c'est l'exception qui fait la renommée : c'est le Campo de Sienne qui est célèbre, et non pas ses rues, et cela depuis sa construction sous les Neuf. Si, toutefois, cette vaste *piazza* aménagée devant le Palazzo Pubblico est incontestablement conçue pour attirer l'attention et pour illustrer le nouveau statut de l'espace public, elle n'est nullement conçue pour attirer l'attention sur elle-même aux dépens des rues. Bien au contraire, le Campo est explicitement conçu comme le centre du réseau formé par les rues et, au delà de la ville, par les routes du *contado* : il fait en quelque sorte partie intégrante de la voirie (pl. 59). La même observation s'applique aux parvis dont se dotent les couvents des ordres mendiants au cours de la première moitié du XIV^{e} siècle – parvis qui constituent les seules autres places à l'époque et qui, à l'exception d'un seul, San Domenico, ne constituent pas des places urbaines avant les

années 1340, décennie où les couvents sont incorporés dans la ville intra-muros. En un mot, les rues urbaines correspondent à la vaste majorité de l'espace urbain et doivent être considérées comme constituant son représentant par excellence.

A la fin du XIII[e] siècle, toutefois, ces rues sont à peine dignes du nom. Étriquées, irrégulières et encombrées, d'une part, et souvent transformées en impasses quasi privées, de l'autre, elles remplissent très mal leur fonction de voies de circulation et semblent exister plutôt par défaut que pour des raisons positives. Elles fonctionnent, en effet, moins comme des artères de la ville que comme des sortes de lacunes dans la pâte urbaine. C'est à partir de ces espèces de hiatus peu accueillants et peu utiles que la Commune s'efforce de créer des espaces urbains perceptibles sur un pied d'égalité avec les imposantes masses bâties de la ville. Et si ces rues, pour des raisons que nous verrons, se prêtent au jeu incontestablement mieux que toute autre partie de l'espace public, leur prédisposition à le faire est néanmoins moins évidente qu'elle ne peut sembler lorsqu'on imagine les rues d'aujourd'hui.

Les dispositifs pris sont multiples et l'importance de l'entreprise se mesure facilement au vaste nombre de statuts relatifs à la voirie dans les *Constitutions* de 1262 et 1309/10[246], de même qu'au pourcentage élevé et croissant du budget communal consacré à leur mise en œuvre[247]. L'investissement considérable de la Commune dans la voirie continue même en temps de famine et de peste. Ainsi, en 1348, une année rendue particulièrement pénible non seulement par la peste mais aussi par de graves problèmes économiques – faillites bancaires, pressions du pape pour obtenir le paiement des dettes, moisson pauvre suivant deux années successives de famine –, la Commune consacre des sommes importantes à l'aménagement des rues[248].

Un autre facteur témoignant de l'importance des moyens déployés par la Commune en faveur des rues est le nombre de fonctionnaires attachés à leur réfection et à leur entretien. Sous les Neuf, le nombre des « officiers de la rue » (désignés en latin comme les *viarii* et en *volgar* comme les *signori de le vie*) est considérablement augmenté et leur responsabilités élargies et spécialisées. A partir de 1292, ces postes – comprenant désormais, entre autres,

---

[246] Vers 1300, pas loin de trois cents statuts existent concernant la voirie urbaine (T. Szabo, *op. cit.*, 1975, p. 147-148).

[247] G. Mace, *op. cit.*, p. 82-87.

[248] W. Bowsky, « The Impact of the Black Death upon Sienese Government and Society », *Speculum*, 34, 1, 1964, p. 1-34, p. 13.

arpenteurs, maîtres voyers, magistrats et policiers – sont intégrés à un bureau gouvernemental spécifiquement chargé de la voirie (*judex viarium* ou *officio del giudice de le vie*). Nous verrons plus loin la pleine étendue des responsabilités et missions de ce bureau. Concentrons-nous pour l'instant sur la « localisation » de la rue urbaine.

La première préoccupation relève de l'irrégularité des rues. Il est difficile d'imaginer maintenant à quel point la forme des rues était saccadée et découpée par la présence des bâtiments construits sans souci aucun pour l'espace public, de même que par des nombreux élargissements et annexes de ces bâtiments, comme de ceux dont les murs, à l'origine, étaient en retrait par rapport aux rues. Il suffira de dire qu'aucune rue de la ville ne semble avoir échappé complètement aux ordres de démolition qui suivaient le passage des équipes d'arpenteurs chargés d'établir avec cordes et bornes les largeurs constantes établies par le bureau de la voirie : tant de bras pour les rues principales ; tant de bras pour les rues secondaires, etc. Des lois sont introduites qui obligent les propriétaires des maisons donnant – ou plutôt se situant – sur les rues principales à reculer ou, le cas échéant, à avancer leurs façades afin que l'alignement soit respecté. Les balcons, escaliers extérieurs et tout autre élément faisant saillie dans l'espace de la rue sont interdits pour les nouvelles constructions et, dès 1309, il devient obligatoire d'avoir un permis pour construire quoi que ce soit[249]. De telles mesures vont radicalement à l'encontre des habitudes architecturales du jour. Jusqu'alors, le droit de construire des *ballotti* – espèces de balcons fermés en bois, suspendus aux étages supérieurs, de manière à surplomber la rue –, pour ne rien dire des pièces construite « en pont », de façon à relier un bâtiment à celui d'en face et, de ce fait, couvrant entièrement la rue, ce droit ne se discute même pas ; l'idée de devoir demander une permission pour construire ou élargir une maison est inconcevable. Aussi, la contestation et la désobéissance ne manquent pas. Toutefois, la Commune, dotant ses « seigneurs de la voirie » de forts pouvoirs d'expropriation, tient bon. Si certains cas prennent des décennies pour se résoudre, les rues de Sienne, à la fin du régime des Neuf, sortent considérablement changées par rapport à leur état au commencement de ce régime.

Faire apercevoir les rues en tant que composants positifs de la ville et surtout en tant qu'entités urbaines capables de rivaliser avec les lieux bâtis exige cependant plus que la seule régularisation de leur largeur. Il faut non seulement donner aux rues une forme régulière, mais

[249] H. Maginnis, *op. cit.*, p. 24.

assurer justement que cette forme soit perçue comme la forme de la rue. L'alignement des bâtiments bordant les rues est, après tout, facilement perçu comme une propriété des bâtiments eux-mêmes plutôt que comme celle des rues, surtout lorsque les espaces à ciel ouvert sont habituellement perçus en négatif par rapport aux lieux bâtis. La volonté de faire de la rue un espace nettement délimité, et notamment délimité par des matériaux durs, est déjà apparente dans les années 1260, lorsque la loi promulgue que « toute maison ou autre édifice ou annexe situé en bordure des rues urbaines, construit de bois et de torchis[250] et présentant des portiques ou autres larges ouvertures sur la rue, doit boucher ces ouvertures et revêtir de briques les murs donnant sur les rues »[251]. Mais à partir de 1297, cette stratégie obligeant les lieux privés à contribuer à la délimitation nette et noble de l'espace urbain, devient une véritable campagne d'appropriation des façades des bâtiments privés. La Commune ordonne que toute nouvelle construction, reconstruction ou rénovation des maisons donnant sur les rues principales ou sur le Campo, doit non seulement se positionner sur la ligne de démarcation arrêtée par les officiers de la voirie, mais doit également être réalisée en utilisant des matériaux et même des types de fenêtres précisés par le gouvernement – matériaux et fenêtres qui correspondent notamment à ceux alors utilisés pour le Palazzo Pubblico en construction depuis 1293[252] (pl. 60, fig. 1).

Précisons que le concept même de façade n'est pas, à cette époque, un concept acquis. Comme David Friedman le signale dans son article « Palaces and the Street in Late Medieval and Renaissance Italy », le terme même de « façade » ne prend pas son sens actuel avant le XV^{e} siècle et, jusqu'à la fin du XIII^{e} siècle, l'idée qu'un des murs d'un bâtiment soit considéré comme principal ou à privilégier n'existe pas : le bâtiment se conçoit comme un volume

---

[250] Matériaux communs à l'époque pour les constructions les plus modestes. Voir D. Balestracci, G. Pinto, *op. cit.*

[251] *Constituto* 1262, cité par G. Chierici, « La casa senese al temp di Dante », dans *Bolletino senese di storia patria*, 28, 1921, p. 345-380, p. 348.

[252] D. Friedman, « Palaces and the Street in Late Medieval and Renaissance Italy », dans *Urban landscape, International Perspectives*, dir. J. Whitehand, P. Larkham, London / New York, Routledge, 1992, p. 69-113, p.73 ; J. Heers, « En Italie centrale : les paysages construits, reflets d'une politique urbaine », dans *D'une ville à une autre : structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes, XIII^{e}-XVI^{e} siècles. Actes du colloque de Rome, déc. 1986*, dir. J. Marie-Vigueur, Paris, École française de Rome, p. 279-322, p. 284-285 ; Id., *op. cit.*, 1990, p. 302-305, 354, 443 ; H. Maginnis*, op. cit.,* p. 24-25 ; T.Szabo, *op. cit.*, 1975, p.148-149, 151-152, 163-164.

essentiellement isotrope, plutôt que doté d'une face, d'un arrière et de côtés[253]. La première formulation explicite de l'idée que le mur sur la rue prime sur les autres se trouve dans le *De Re Aedificatoria* rédigé par le Florentin Leon Battista Alberti vers le milieu du XV^e^ siècle[254]. L'idée est toutefois clairement en train d'émerger au XIV^e^ siècle. L'expression « *faciata dinanzi* » apparaît régulièrement dans les documents florentins de la deuxième moitié du siècle, justement en connexion avec les régulations concernant les rues. Il n'est sans doute pas anodin, donc, que ce soit dans un document siennois que le terme « *facciata* » semble être utilisé pour la première fois. Le document en question date des années 1340 et concerne un projet pour le palais de Gontiero Sansedoni : « *facciata* » y apparaît comme synonyme de « *facciata dinanzi a strada* » ; les deux expressions figurent dans le document à de multiples reprises et les autres murs extérieurs y sont simplement désignés comme « *muri* »[255]. L'émergence du concept de façade semble en effet être étroitement liée à la redéfinition de l'espace public par les Communes et, notamment, celle de Sienne. Comme l'observe David Friedman, l'expression « *facciata dinanzi a strada* » atteste en soi la dépendance de la façade à l'égard de l'espace public[256]. Il semble donc nécessaire de préciser que les régulations concernant l'homogénéisation des murs donnant sur les rues et sur le Campo, tout en exploitant et s'appropriant les façades des lieux privés, les inventent.

On peut présumer que le palais de Gontiero Sansedoni figurait, comme le nouveau Palazzo Tolomei (pl. 60, fig. 2), parmi ceux approuvés par les Neuf. La multiplication rapide de ce nouveau type de palais parmi les familles des *casati* souligne une fois de plus que la lutte entre public et privé ne se résume pas à une simple opposition entre Commune et *casati*. L'invention de la façade marque néanmoins un pas en avant pour l'espace public et une forme d'affaiblissement du lieu privé. En effet, les lois communales concernant les façades ont une double action : en même temps qu'elles assurent la délimitation nette des rues, elles changent le statut du lieu privé. Les murs des lieux bâtis, en étant obligés de participer à la délimitation de l'espace public, cessent d'appartenir uniquement aux bâtiments. La façade devient une forme de mur commun ou intermédiaire, partie à la fois du lieu privé et de l'espace public. Elle met donc un terme à la nature discrète du bâtiment qui, prenant désormais place dans une

---

[253] D. Friedman, *op. cit.*

[254] *Ibid.*, p. 97.

[255] *Ibid.,* p. 94.

[256] *Ibid.,* p. 94.

forme de continuité urbaine, perd pour ainsi dire son indépendance et son autonomie.

Un dernier champ de bataille achève la transformation de l'espace de la rue d'un non-lieu à une entité urbaine équivalente aux lieux bâtis : le sol. Toute une série de mesures concernent en effet la réfection et le revêtement de la surface de la rue. D'abord, de nombreuses lois visent à mettre un terme aux abus habituels de cette surface : entassement de déchets et de débris de tout type, creusement de trous, etc. Le problème est permanent pendant toute la deuxième moitié du XIII^{e} siècle, mais, dès le tournant du siècle, apparemment grâce à l'augmentation des effectifs d'officiers de la voirie, et notamment de la branche policière, la situation s'améliore. Les rues sont en tout cas suffisamment désencombrées et nivelées lors de la rédaction de la *Constitution* de 1309-1310 pour permettre le commencement d'un ambitieux programme de revêtement. Dès lors, la majorité des rues est revêtue de *selice*, une roche dure, les plus petites sont gravillonnées et le Campo est pavé en briques.

Or, si le revêtement des voies s'inscrit clairement dans la volonté de les rendre praticables – ce but est explicitement annoncé par la Commune – le choix des matériaux pour les axes principaux, de même que le coût et le temps investis dans le pavement du Campo indiquent clairement que les enjeux dépassent de loin les seuls soucis pratiques. Outre le symbolisme évident du dessin intégré au pavement du Campo (neuf rayons partant en éventail de la porte du Palazzo Pubblico) – sujet sur lequel nous reviendrons – , la finesse de l'arrangement des briques en arêtes de poisson, suggère évidemment un souci esthétique. L'esthétique est en effet souvent avancée comme le mobile majeur non seulement du revêtement du Campo et des rues, mais également de l'homogénéisation des façades et de l'alignement des rues. Même les historiens les plus conscients des enjeux politiques des aménagements territoriaux ont tendance à insister sur l'esthétique comme mobile principal. La manière de traduire les textes de l'époque en témoigne souvent. Odile Redon, par exemple, traduit par « droite et belle » la spécification « *dirizare et acconciare* » qui apparaît fréquemment dans la Constitition de 1309-1310[257]. Bien entendu, la beauté est un concept complexe qui n'exclut en rien l'intention politique. Fabrizio Nevola a très bien montré comment, dans le programme d'« embellissement » que le gouvernement siennois entreprend

[257] O. Redon, *op. cit*., p. 193. Il s'agit de la fin de la clause de la *Costituto 1309/1310* suivante : « *Anco, concio sia cosa via dilettevole et la quale per li cittadini et forestieri molto è frequentata, et essa via sia torta et ordinata disacconciamente, impercio statuto et ordinato è che la detta via si debba dirizare et acconciare* ».

au XV^e^ siècle, les concepts de beauté et d'ornement sont étroitement liés à la notion d'identité sociale et à l'exercice du pouvoir[258]. Attribuer un souci esthétique aux Neuf, ne simplifie ni ne falsifie nécessairement la réalité historique. Néanmoins, il semble important de préciser qu'au XIV^e^ siècle, la notion spécifique d' « embellissement » n'existe pas encore et que la terminologie des documents de l'époque véhicule très peu l'idée de beauté. Dans la *Constitution* de 1309-1310, les mots relatifs à l'aménagement de la voirie qui reviennent le plus souvent sont « *dirizare* » (rendre droit), « *sciampiare* » (amplifier, élargir, étendre), « *seliciare* » (paver de silex) et surtout « *acconciare* » et « *racconciare* ». Ces derniers mots sont particulièrement probants quant à notre propos, car leur sens recouvre les actions de réparer, d'ajuster ou rajuster, de donner ou redonner un ordre et, soulignons-le, de donner ou redonner une forme. Ainsi, loin de suggérer que l'esthétique constituait le mobile principal des aménagements de la rue, la terminologie communale corrobore bien l'idée que le but de ces aménagements était spécifiquement de donner à la rue une forme nette, rectiligne et une allure architecturale – bref, une forme susceptible d'être perçue sur un pied d'égalité avec celle des lieux bâtis.

B. LA MISE EN ÉQUIVALENCE DES VOLUMES PLEINS ET VIDES DANS LA PEINTURE

La volonté de la Commune de faire apparaître l'équivalence entre l'espace public et les lieux bâtis de la ville trouve un écho frappant dans l'image picturale de la rue.

Remarquons d'abord qu'une des principales caractéristiques de l'image picturale de la voie – rues et routes confondues – est de ne pas constituer de simples surfaces : les voies y apparaissent presque toujours sous la forme d'un volume – même lorsque la rue n'est pas bordée de bâtiments. En effet, les images qui mettent le plus clairement en valeur ce souci de volume sont celles où les routes *extra-muros* sont délimitées par de murets. De telles routes figurent fréquemment dans l'œuvre de Duccio, notamment dans plusieurs des scènes de la *Maestà* qu'il réalise entre 1308 et 1311 : l'*Entrée à Jérusalem* (pl. 61, fig. 1), les *Pèlerins d'Emmaüs* (pl. 61, fig. 2) et la *Rencontre avec la Samaritaine* (pl. 61, fig. 3). On trouve ce motif également dans l'*Entrée à Jérusalem* qui fait partie du *Reliquaire d'Orvieto* (pl. 61, fig. 4) que

---

[258] F. J. D. Nevola, « Revival or Renewal: Defining Civic Identity in Fifteenth Century Siena », dans *Shaping Urban Identity in Late Medieval Europe : the Use of Space and Images*, dir. P. Stabel, M. Boone, Ghent, In press, 1999, p. 109-136. Id., « *"Per Ornata Della Città"* : Siena's Strada Romana and Fifteenth Century Urban Renewal », dans *Art Bulletin,* 82, 1, March 2000, pp. 26-50.

l'orfèvre siennois Ugolino di Vieri réalise vers 1337-1338 et qui, à l'évidence, s'inspire directement de l'*Entrée à Jérusalem* de la *Maestà*. On le trouve encore dans les œuvres, plus originales, d'autres disciples de Duccio : Simone Martini, par exemple, l'inclut dans la *Montée au Calvaire* qu'il réalise dans les années 1330 (pl. 61, fig. 5).

Même lorsque les voies ne sont pas bordées de murets, la suggestion de volume n'est pas loin. Dans la *Montée au Calvaire* que Pietro Lorenzetti réalise à Assise vers 1317 (pl. 62, fig. 1), par exemple, la surface de la route que l'on observe à l'extérieur de la ville prolonge la rue à l'intérieur de la ville – qui, elle, est bordée de bâtiments – et se lit en conjonction avec la porte de la ville, qui fait transitoirement de cette voie un volume architecturalement délimité de quatre côtés. Par ailleurs, on note, à propos du lien entre l'image picturale de la voie et les aménagements communaux, que le revêtement ostentatoire de la route dans cette image ressemble fortement au pavement du Campo (pl. 62, fig. 2).

Dans leur ensemble, ces images des routes *extra-muros* corroborent l'impression que, lorsque les rues *intra-muros* apparaissent bien délimitées par les bâtiments qui les flanquent, ce n'est pas simplement parce qu'en ville les rues se présentent ainsi, mais parce qu'il importe de présenter les rues comme des volumes et, qui plus est, comme des volumes potentiellement perceptibles sur un pied d'égalité avec les masses bâties. En effet, dans de nombreuses images, on trouve la suggestion que les bâtiments et les rues forment des volumes équivalents. Certaines se présentent presque comme des illustrations de la politique de la voirie menée à l'époque par la Commune. Nous songeons notamment à la *Guérison de l'aveugle* de Duccio (pl. 63), au *Miracle de l'enfant mort* de Simone Martini (pl. 64, fig. 1) et à la scène de *Saint Martin donnant de l'or aux trois filles* d'Ambrogio Lorenzetti (pl. 64, fig. 2). Nous ne considérerons en détail que la *Guérison de l'aveugle* – apparemment le premier exemple de ce type d'image –, mais son analyse suffit à éclairer le principe qui est également à l'œuvre dans les deux autres images.

Comme les autres images de Duccio que nous venons de citer, la *Guérison de l'aveugle* fait partie de la *Maestà.* Précisons que cette œuvre constitue la plus importante commande siennoise de l'époque – commande passée par l'évêque de Sienne, mais financée, bien entendu, par la Commune. Duccio et ses assistants y consacrent trois ans de travail et ils sont récompensés par le fait que la *Maestà* constitue le premier retable à être installé de manière permanente sur un maître-autel. Nombre des panneaux qui la composent présentent des environnements notables par leur caractère novateur. Celui de la *Guérison de l'aveugle* n'a pas

échappé aux historiens d'art. Dans *Birth and Rebirth of Pictorial Space,* John White signale cette image comme le premier véritable « paysage urbain » (*townscape*) de la période moderne, à la différence des « simples fonds urbains » (*mere town backgrounds*) existant auparavant[259], et Monique Favre, dans son article « *Un Petit texte sur un petit tableau à grand espace »*[260], observe que « les vides ont autant, sinon plus d'importance que les pleins » dans la « mise en place de l'espace » de cette image. Nous reviendrons plus bas sur la suggestion véhiculée par la distinction de John White entre un *paysage urbain* et un simple *fond* urbain, à savoir que cet environnement est un environnement *dans* – plutôt que *devant* – lequel les personnages se situent. Pour ce qui concerne la remarque de Monique Favre, sa justesse nous semble malheureusement compromise par le fait que Monique Favre considère que l'« espace » de cette image est « illimité » et parle de la profondeur « insondable » des espaces vides au bas des constructions (« due à l'ombre de la couleur sombre qui les occulte et qui les fait ressortir »). Une telle idée nous semble entièrement injustifiée, car les plans qui ferment la profondeur de ces espaces vides sont parfaitement visibles.

Les « vides » de cette image semblent soigneusement fermés, de sorte que la zone médiane de l'image – correspondant au rez-de-chaussée des bâtiments – se présente comme un alignement de volumes équilibrés, alternativement solides et creux. De gauche à droite, on aperçoit d'abord un volume creux – suggéré par le mur extérieur du bâtiment principal –, ensuite la masse architecturale que constitue l'aile gauche de ce bâtiment, puis le volume creux du renfoncement au centre de ce même bâtiment, puis la masse architecturale de son aile droite, ensuite le volume creux de la rue entre ce bâtiment et celui situé à droite de l'image et enfin la masse de ce deuxième bâtiment. On reviendra plus loin sur le fait que cette série est inachevée à cause du fait que le dernier « vide » ne se lit pas comme un volume, mais toujours comme un plan bidimensionnel. Insistons pour l'instant sur l'effet général d'une alternance de volumes solides et de volumes creux et l'encouragement qui en résulte à percevoir les masses bâties et les « espaces » qui les séparent comme directement comparables et équivalents.

Il est notable que la rue qui part vers le fond de l'image entre les deux figures de l'aveugle se compare le plus immédiatement au renfoncement de l'édifice qui se situe derrière la figure du Christ. Rue et renfoncement forment des volumes d'une hauteur et d'une

---

[259] J. White, *op. cit.*, p.122.

[260] M. Favre, « *Petit texte sur petit tableau à grand espace »*, texte en ligne : chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/13-14/Favre.pdf.

profondeur similaires et l'une comme l'autre est constitué de plans dont les couleurs, les tonalités et même les textures et accessoires se font écho : comme le renfoncement, la rue est fermée à droite par un mur d'un blanc éclatant, percé d'une porte ; également comme le renfoncement, elle est fermée, au fond, par un mur sombre et, en bas, par le sol rose beige ; enfin, suspendus au-dessus de la rue, les dessous des parties saillantes du bâtiment de droite font écho à la couleur et à l'effet rayé des poutres du plafond du renfoncement. Or, après l'effet initial qui fait ressortir l'alternance de volumes solides et vides, ce jeu d'échos a pour effet de brouiller la distinction entre bâtiments et espaces. Le renfoncement est déjà une entité, pour ainsi dire, hybride – intermédiaire entre une pièce d'intérieur et un espace extérieur. Que la rue soit mise en parallèle avec ce renfoncement tend déjà à effacer la stricte opposition entre volumes bâtis et espaces ouverts et, au contraire, à faire ressortir leur similarité en tant qu'espaces délimités.

Cette équivalence est évidemment accentuée davantage dans la zone de l'image qui correspond au premier étage des bâtiments : ici, la nature creuse des bâtiments est soulignée par les nombreuses et généreuses ouvertures et par le fait que plusieurs murs se dressent comme indépendamment entre deux espaces au lieu d'appartenir principalement au volume bâti – à la différence donc des murs du rez-de chaussée, qui délimitent *et* les masses bâties *et* les espaces, ces murs qui s'élèvent à partir des toits se consacrent entièrement à la délimitation des espaces. Cela dit, il est notable que lorsque le regard, après avoir constaté la répétition de volumes creux dans le registre supérieur, redescend au rez-de-chaussée, la présence des portes s'impose, si bien qu'à l'impression d'équivalence entre les masses bâties et les « espaces » qui les séparent, s'ajoute la suggestion que tous ces volumes sont en fait pareils – les uns comme les autres constituant des « espaces » architecturalement délimités.

Revenons à la remarque de John White selon laquelle cet environnement constitue un véritable paysage urbain, et non plus un simple fond urbain. La distinction peut sembler quelque peu étrange étant donné la manière dont les bâtiments se situent toujours *derrière* les personnages suivant la tradition du XIII^{e} siècle. Notons toutefois que, si la majorité des éléments environnementaux est effectivement regroupée au « fond » de l'image, l'avant-« plan » est subtilement inclus dans le jeu de volumes qui caractérise ce « fond ». Cette inclusion se fait par le biais de la fontaine, présente à droite de l'image, qui prolonge vers l'avant le caractère volumique des bâtiments et des « espaces » qui les séparent : d'abord, les lignes obliques de la fontaine contribuent à créer l'impression que le sol sur lequel se situent

les personnages constitue un plan horizontal (ou presque) ; ensuite, la présence du plan que forme la paroi gauche de la fontaine contribue à créer l'impression que les personnages se situent dans une extension tridimensionnelle à l'instar de celui de la rue. En outre, la nature de cette fontaine – un volume d'eau nettement délimité – constitue une nouvelle forme d'articulation entre le volume solide et le volume creux, comparable à celle qu'offre le renfoncement de l'édifice derrière le Christ. En effet, de même que ce renfoncement se présente comme une *forme* intermédiaire entre la masse bâtie et l' « espace » de la rue, la fontaine se présente comme une *substance* intermédiaire entre eux : souple et transparente comme l'air, mais néanmoins immédiatement perceptible comme une forme nette et discrète, ce volume parallélépipédique d'eau plaide en faveur de la perception de l'espace sur un pied d'égalité avec la masse bâtie. Enfin, la présence de cette fontaine en avant-« plan » de l'image souligne le fait que cet avant- « plan » n'est justement pas un plan, mais bien un volume.

Rappelons au passage que, dans les images du XIII^{e} siècle, l'eau fait partie de l' « espèce » du lieu pictural[261]. Rappelons également que, lorsqu'Aristote expose sa définition de lieu, le réceptacle rempli de liquide est l'exemple qu'il privilégie avant tout. Il sert notamment à prouver l'existence du lieu : selon Aristote, « que le lieu existe, on le connaît clairement, semble-t-il, au remplacement : là où maintenant il y a de l'eau, là même, quand elle en sort comme d'un vase, voici de l'air qui s'y trouve et, à tel moment, une autre espèce de corps occupe le même lieu : c'est que, semble-t-il, il est une chose autre que celles qui y surviennent et s'y remplacent, car là où il y a maintenant l'air, là il y avait tout à l'heure de l'eau ; par la suite, il est clair que le lieu est quelque chose d'autre que les deux corps qui y entrent et en sortent en se remplaçant »[262]. Or, cette explication, fondée sur l'interchangeabilité du liquide et de l'air, constitue un véritable « lieu commun ». Il ne semble donc pas invraisemblable que Duccio y fasse référence pour étayer l'idée que les espaces constituent des lieux. Notons comment le personnage de l'aveugle guéri, qui a une main dans l'eau et l'autre dans l'air, semble souligner la comparabilité de l'eau et de l'air.

Il ne semble pas anodin non plus que Duccio choisse le thème iconographique de la *Guérison de l'aveugle* comme théâtre de cette « démonstration » de l'équivalence entre volumes solides et volumes vides. L'ambition de la Commune est justement de renouveler la

---

[261] Voir plus haut : « Les Formes : l' « espèce » de lieu » (1^{e} partie, II, A, 1), notamment la sous-section c « La masse compacte et solide ».

[262] Aristote, *Phys.*, IV, I, 208a-208b, p. 149-151.

perception du territoire, de corriger le regard qui voit les espaces publics en négatif par rapport aux lieux bâtis. À cet égard, il semble particulièrement probant que le regard de l'aveugle guéri s'oriente non pas vers l'espace volumique derrière lui, mais vers la bande que constitue le fond d'or à droite de l'image. Certes, on comprend que c'est là une manière d'évoquer l'intervention divine dans cette guérison et de montrer la reconnaissance de l'ex-aveugle envers Dieu. Mais, en même temps, il faut observer que le fond d'or n'est pas étranger à la politique communale. Comme nous l'avons signalé, la mise en équivalence des espaces publics et des lieux privés de la ville constitue la première étape d'un projet dont le but final est de faire émerger l'espace public comme lieu ultime. Or, comme nous allons le voir, un des moyens par lesquels la supériorité de l'espace public sur les lieux privés sera promue est l'assimilation en peinture de l'espace public et du fond d'or. C'est ainsi que sera rattachée à la cause communale la valorisation du non-lieu, opérée, comme nous l'avons vu, par l'assimilation à la piété des états de souffrance – pauvreté, impuissance, etc – associés au non-lieu. Mais nous anticipons notre propos. Avant de passer aux étapes suivantes de la politique de la voirie, il convient d'ajouter quelques précisions à propos de la tendance à creuser les lieux bâtis.

C. LE CREUSEMENT DES LIEUX PLEINS EN PEINTURE

Si l'apparition de la rue en tant que volume architectural est un phénomène purement siennois, le « creusement » des lieux bâtis est un phénomène plus général. Dès la première décennie du XIV^{e} siècle, les images des corps architecturaux commencent à peu près partout en Italie centrale à se creuser. D'une part, les ouvertures s'agrandissent et se multiplient. D'autre part, on voit apparaître toute une panoplie de nouvelles structures architecturales semi-ouvertes – loggias, portiques, toits ornés de colonnades, etc. En un mot, dès le tournant du siècle, les masses solidement bâties qui caractérisent les images du Duecento commencent généralement à céder la place aux architectures légères et creuses.

L'aspect de ce phénomène qui a sans doute attiré le plus l'attention des historiens d'art est l'émergence de l'intérieur et, parmi les premiers peintres à privilégier cette nouvelle forme d'environnement pictural, celui qu'on a le plus remarqué est Giotto. La mise en valeur des intérieurs chez Giotto influe directement sur la manière dont on comprend actuellement le développement de l'espace pictural moderne. Ces intérieurs, qui font de l'ensemble de l'environnement pictural un seul volume creux (voir, à titre d'exemple, pl. 65, fig. 1), sont habituellement considérés comme marquant la naissance de l'environnement pictural

moderne, conçu justement comme un espace uni. Or, il ne s'agit point ici de contester globalement l'apport de Giotto au développement de l'espace pictural moderne (nous y reviendrons longuement dans la dernière partie de cette étude, consacrée au développement de la structure rectiligne), mais il nous semble toutefois important de préciser les limites de son « espace uni » – limites à la fois figuratives et matérielles.

En effet, les limites matérielles – les murs – de ces intérieurs nous tendent comme un piège en nous incitant à assimiler l'un à l'autre l' « espace » d'une pièce à l'ensemble de l'environnement pictural. Cette assimilation se fonde principalement sur la quasi-coïncidence entre les limites des pièces et les bords de l'image, sur le fait que la largeur et la hauteur de l'intérieur correspondent à peu près à celles du champ pictural. Ensuite, la tentation de voir ces intérieurs comme une image générique de l'espace est accrue par le fait qu'ils constituent rarement des « boîtes » parfaitement étanches, mais, grâce à des ouvertures dans les murs latéraux ou du fond, donnent l'impression de s'ouvrir sur d'autres « espaces » similaires (voir pl. 65, fig. 2). De ce fait, chaque intérieur semble conçu comme une partie d'une continuité spatiale – continuité potentiellement illimitée ou, du moins, sans limites précisées. Une telle impression est d'ailleurs renforcée par d'autres images de Giotto qui présentent plusieurs intérieurs formant un ensemble, subdivisé mais néanmoins uni (voir pl. 65, fig. 3).

En même temps, les images de ce dernier type – où plusieurs pièces forment un ensemble architecturé – soulignent les limites de l'espace giottesque en tant qu'espace pictural générique. En effet, un bref survol de l'œuvre de Giotto dans son ensemble suffit pour se rendre compte que, bien que l'impression d'espace ne se cantonne pas au seul intérieur des pièces, elle se cantonne bien à l'intérieur de l'édifice. Signalons à titre d'exemples deux des fresques de la chapelle Scrovegni à Padoue : la *Pentecôte* et l'*Annonce à sainte Anne* (pl. 66, fig. 1 et 2). Giotto réserve systématiquement la tridimensionnalité aux lieux discrets : l'intervalle qui sépare ou entoure ces lieux demeurent bidimensionnel. Tout comme la majorité des peintres de son époque – signalons, parmi les œuvres de ses contemporains, les fresques que le Maître des Histoires d'Isaac et Palmerino di Guido réalisent à Assise (pl. 66, fig. 2 et 3) et le *Retable de Santa Cecilia* d'un peintre anonyme, conservé aux Offices (pl. 66, fig. 4) – l'environnement pictural de Giotto repose toujours sur le principe oppositionnel de la tradition duecentesque.

Si nous insistons sur ce point, c'est parce qu'il met en relief l'importance des développements picturaux à Sienne au début du XIV^{e} siècle. L'école de Sienne est en effet la

seule école italienne où le creusement des lieux pleins s'allie à un changement parallèle des espaces extérieurs. Or, c'est justement cette alliance qui, à notre avis, constitue le facteur le plus déterminant de l'époque pour le développement de l'espace pictural moderne. Bien entendu, l'environnement pictural siennois est rarement traité à cent pour cent en trois dimensions : la *Guérison de l'aveugle* n'est pas le seul exemple où le fond d'or demeure en bordure de l'image. C'est néanmoins à Sienne que l'on commence à traiter l'intervalle entre les lieux bâtis explicitement comme un volume ; c'est donc à Sienne que le principe conceptuel qui oppose le lieu tridimensionnel et le non-lieu sans dimensions commence à s'effacer et qu'une conception de l'environnement pictural comme une série continue – et, comme nous le verrons dans la prochaine section, potentiellement illimitée – d'espaces délimités commence à émerger.

Avant d'en finir avec la question du creusement des lieux solides et la manière dont, à Sienne, cette tendance est liée à la « localisation » de la rue, signalons un cas particulier. Il s'agit d'une des commandes les plus ostensibles de la Commune : la série de fresques que réalisent les deux frères Lorenzetti sur la façade de l'hôpital de la Scala. Aujourd'hui disparues, ces fresques consistaient en cinq scènes de la *Vie de la Vierge*. Elles formaient une bande imposante sur la façade de l'hôpital, au niveau du haut des portes (voir pl. 67, fig. 1), et elles étaient d'autant plus visibles que, comme nous l'avons mentionné, cette façade se situe directement en face de l'entrée principale de la cathédrale, elle-même située en hauteur par rapport à la rue et précédée d'un grand escalier, de sorte que, en sortant de l'église, on est directement confronté au registre où se situaient les cinq fresques en question. Or, bien qu'on ignore l'aspect exact de ces fresques, les descriptions écrites laissent entendre que la scène figurant la *Naissance de la Vierge* ressemblait au tableau consacré à ce même thème iconographique que Pietro Lorenzetti réalise dans les années 1340 (pl. 67, fig. 2). Il est clair, d'après cette dernière œuvre, comme d'autres de sa main, que Pietro Lorenzetti se plaisait à jouer avec le rapport entre le volume creusé et la surface de l'image. Sans aller jusqu'à supposer une volonté de véritable trompe-l'œil, la présentation d'un tel intérieur, ou d'une telle série d'intérieurs, sur la façade de la Scala devait inévitablement avoir pour effet de rappeler la nature creuse du bâtiment – un bâtiment d'allure particulièrement solide. Ainsi, ces fresques, tout en valorisant l'espace de la rue (et, en quelque sorte, faisant de celui-ci une extension de l'intérieur de la cathédrale, dans laquelle les Siennois avaient l'habitude de contempler des œuvres peintes), devaient rappeler la nature fondamentalement similaire de la

rue et de tous les lieux bâtis imposants de la ville – apparemment solides, mais, en réalité, des espaces comme la rue.

Tournons-nous maintenant vers la manière dont la généralisation de cette nouvelle image du lieu qui est l'espace délimité contribue à libérer l'idée de lieu de la seule échelle du bâtiment et à élargir progressivement cette échelle à celle du territoire entier.

III. L'ÉLARGISSEMENT DE LA STRATÉGIE DES « LIEUX ÉQUIVALENTS » : LA FIN DU LIEU UNI-SCALAIRE

La mise en équivalence des espaces publics et des lieux privés qui inaugure la modification de l'idée de lieu territorial se poursuit par l'élargissement de l'idée de lieu à des échelles plus vastes que celle du lieu bâti. Comme nous l'avons annoncé, le but ultime de la Commune – faire reconnaître le territoire entier comme lieu – implique plusieurs étapes de « localisation » intermédiaires, notamment celles de la ville et du *contado*. Ces étapes s'inscrivent dans la continuité de la localisation de la rue urbaine. En effet, la possibilité de percevoir la ville en tant que lieu résulte directement de la mise en équivalence de la rue urbaine et du lieu bâti. Grâce à la conversion des rues en entités urbaines positives, la ville commence à être perçue comme une entité territoriale solidaire plutôt que comme un ensemble inarticulé de lieux individuels. Cette nouvelle unité fonde sa transformation en lieu. La « localisation » de la ville permet ensuite de transposer l'idée de lieu au *contado.* La conversion de ces deux composants majeurs du territoire – ville et *contado* – instaure les conditions nécessaires pour que l'ensemble du territoire soit à son tour perçu comme une entité unie.

Nous développerons ce processus en trois sous-sections. La première traitera de la localisation de la ville. La deuxième traitera de celle du *contado*. Nous consacrerons la troisième à l'apport important de la peinture à cette étape de la politique territoriale, à savoir le développement d'un véritable système pictural des lieux équivalents.

A. LA « LOCALISATION » DE LA VILLE

Nous l'avons dit et redit : au début du XIV^{e} siècle, la ville de Sienne, de même que la plupart des autres villes italiennes, se perçoit moins comme une entité unie qu'en fonction des lieux individuels qu'elle regroupe. Comme nous l'avons signalé dans la section consacrée à la perception du territoire au XIII^{e} siècle, deux facteurs en particulier contribuent à contredire la

perception de la ville comme une entité unie : d'une part, le rapport entre ses éléments internes ; d'autre part, le rapport entre la ville et ses alentours. Dans le premier cas, l'habitude, commune à toutes les villes de l'Italie centrale, de vivre en îlots quasi autonomes tend à faire des villes des zones d'habitation fragmentées et discontinues. Dans le deuxième cas, la croissance des villes au XIII^{e} siècle se traduit par le développement des faubourgs à l'extérieur des enceintes. Il s'ensuit qu'au lieu de se présenter comme des masses bâties compactes qui se détachent nettement de leurs environs, les villes tendent plutôt à s'éparpiller progressivement ; l'enceinte, au lieu de marquer clairement un seuil entre ville et campagne, se trouve débordée et souvent occultée.

Dans le cas de Sienne, et la fragmentation interne et les difficultés de circonscrire la ville sont aggravées par la topographie accidentée du site. Sienne s'étend sur trois collines. Plus précisément, au XIII^{e} siècle, Sienne occupe les crêtes de trois collines. Entre ces crêtes, les creux, marécageux et malsains, sont très peu peuplés. La forme de la ville est donc particulièrement éclatée et l'impression d'une entité unie particulièrement compromise. Le déséquilibre entre les hauts et les bas des collines en termes d'urbanisme et le rapport hiérarchisé qui existe entre crête et creux, en faisant écho au rapport qui existe entre le lieu bâti individuel et l'espace urbain au sein de ces zones, tend à confirmer la supériorité du lieu bâti et le statut négatif des espaces urbains et donc à miner même l'impression que la ville se constitue de trois entités unies.

L'éclatement interne de la ville rend d'autant plus vive la volonté de la circonscrire. L'enceinte constitue le chantier le plus important de Sienne depuis le début du XII^{e} jusqu'au milieu du XIV^{e} siècle. Quatre étapes majeures se succèdent presque sans répit (voir pl. 68, fig. 1). La première consiste à englober, à partir de la ville du XI^{e} siècle – une petite enclave située en haut d'une seule colline –, les nouveaux bourgs qui s'étendent sur les crêtes des collines avoisinantes, d'abord au nord, puis au sud. La deuxième extension, commencée vers la fin du XII^{e} siècle, vise à ceinturer le développement latéral de la partie nord de la ville. C'est surtout à ce moment que la topographie du site commence à poser problème. Bien que la ville continue toujours de s'étendre le long des crêtes au nord et au sud, dans la partie centrale de la ville, le terrain relativement plat en haut des collines atteint la saturation : en de nombreux endroits, les derniers bâtiments surplombent des pentes raides, de sorte qu'on est obligé de construire l'enceinte en contrebas de ceux-ci. De ce fait, l'enceinte apparaît comme une sorte de socle qui, tout en mettant en valeur les bâtiments qu'elle ceinture, échoue presque totalement à

occulter leur hétérogénéité (voir pl. 68, fig. 2). Il semble qu'on considérait une telle solution insatisfaisante : lorsque la troisième étape d'extension commence, au milieu du XIII^{e} siècle, la Commune s'arroge le droit d'exproprier des maisons afin de construire l'enceinte au somment. Or, la quatrième étape d'extension – entreprise sous les Neuf – marque une rupture avec les visées des trois premières. La Commune semble soudain abandonner l'objectif de doter la ville d'un aspect net, de faire d'elle une sorte de grand *castello*. Le tracé de cette nouvelle extension est établi à distance de l'urbanisme existant et, qui plus est, il passe dans des creux profonds entre les collines, de sorte que l'enceinte est souvent invisible depuis les points de vue offerts par les voies d'accès à la ville. Cette volte-face semble bien témoigner de la manière dont la politique territoriale des Neuf s'appuie de plus en plus sur une stratégie consistant à modifier l'idée de lieu de sorte qu'elle cesse d'être monopolisée par la masse bâtie discrète.

Avant d'aborder ce point, cependant, arrêtons-nous un instant sur la pertinence qu'il y a à accorder une si grande importance à l'effet visuel et symbolique de l'enceinte. Il peut sembler que, en insistant ainsi sur l'effet visuel et symbolique de l'enceinte, nous diminuerions de façon inconsidérée son rôle de défense – rôle normalement considéré comme la principale raison d'être de l'enceinte. Effectivement, nous considérons ce rôle comme secondaire, mais non pas sans raison. Entre autres indications à cet égard, il est notable que, si les chroniqueurs de l'époque parlent de guerres entre villes et notamment de sièges menés par les habitants de l'une contre ceux d'une autre, il est rarement question de sièges menés contre les villes entières, du moins pas dans le cas des villes de la taille de Sienne. Dans les descriptions que Giovanni Villani donne des offensives menées par les Florentins contre les Siennois, par exemple, les conflits se concentrent à l'extrémité nord de Sienne, sur la route de Florence, et les sièges concernent moins la ville elle-même que le château de Camollia, situé à plus d'un kilomètre de l'enceinte[263]. Ainsi, il paraît que c'était toujours le lieu individuel qui constituait l'enjeu des conflits et que c'étaient les fortifications de dimensions réduites plutôt que celles de la ville qui servaient de refuge en cas de guerre. Un deuxième facteur qui suggère que la défense est moins importante que l'effet visuel ou symbolique de l'enceinte est le fait que, dans bien de cas, les enceintes restaient longtemps dans un état incomplet et donc inapte à assumer un rôle de défense efficace. A Sienne comme ailleurs, la construction s'effectue par

[263] Voir N. Guglielmi, « L'image de la porte et des enceintes d'après les chroniques du Moyen Age (Italie du Nord et du Centre) », dans *Fortifications, portes de villes et places publiques dans le monde méditerranéen*, dir. J. Heers, Paris, Sorbonne, 1985, p. 121-144.

étapes : on construit d'abord les portes, puis on les relie, d'abord par des fossés peu profonds, ensuite par des palissades en bois, enfin par des murs en pierre[264]. Très souvent la palissade en bois restait longtemps en place avant d'être remplacée par des murs capables de résister aux assauts éventuels.

Pour en revenir à l'ultime extension de l'enceinte, commencée par les Neuf vers 1326, il est notable que la motivation de la défense paraît particulièrement invalide. En effet, le souci d'englober des faubourgs « exposés » semble complètement absent. Certes, les zones que l'on projette de ceinturer comprennent quelques nouveaux faubourgs, mais, à l'évidence, ce qu'on cherche surtout à circonscrire, ce sont les quatre couvents des ordres mendiants qui se situent toujours à l'extérieur de la ville – le seul à avoir été englobé par les travaux d'extension précédents étant celui des Dominicains (voir à nouveau pl. 68, fig. 1). Or, on peut difficilement attribuer à la défense le désir de circonscrire les autres – ceux des Franciscains, des Augustiniens, des Carmélites et des Servites – : ayant été construits expressément en dehors de la ville, ils sont tous aisément défendables en cas de nécessité[265].

Avant d'en venir aux facteurs qui semblent constituer les vraies motivations qui poussent à inclure les couvents dans la ville, signalons qu'une des particularités des murailles construites sous les Neuf est le fait qu'elles incorporent, outre les couvents des ordres mendiants, de larges zones non bâties. L'inclusion de ces zones est le plus souvent attribuée à la soudaine cessation de la croissance démographique que cause la peste de 1348 – événement qui, selon cette interprétation, rend brusquement inexacts les calculs de la Commune, qu'on suppose basés sur une croissance continue. Plusieurs indices, toutefois, suggèrent que cette interprétation n'est que partiellement correcte. Plutôt que d'attendre une immigration progressive, par exemple, la Commune s'efforçait de remplir immédiatement les zones non-bâties en faisant appel aux *contadini* pour qu'ils viennent s'y installer. A cette fin, un nouveau quartier, genre H.L.M., fut construit dans la zone creuse au sud du Palazzo Pubblico. Ce qui est vrai, quant aux effets de la peste, c'est que ce quartier ne fut pas longtemps habité : avec la baisse de population effectivement causée par la peste, les habitants l'abandonnèrent

---

[264] T. Benton, *op. cit.*, p.12.

[265] Le rôle de protection assumé par les couvents des ordres mendiants est témoigné par les chroniques de l'époque. Pendant les sièges de « Sienne », par exemple, les assiégeants qui parcouraient les collines du nord du *contado,* rendaient la vie si difficile à certaines communautés de nonnes que celles-ci étaient obligées de s'enfermer pour de longues périodes dans leurs couvents fortifiés (O. Redon, *op. cit.,* p. 197-200).

pour occuper les maisons libérées dans les parties plus agréables de la ville ; le nouveau quartier – finalement assez désagréable, car il avait été construit à moindres frais et dans une zone marécageuse – retombe rapidement en friche[266]. Aussi brève que fut son existence, cependant, elle dément l'idée que le choix d'installer l'enceinte loin de l'urbanisme déjà existant relevait de la volonté d'anticiper la croissance démographique prévue.

La création du nouveau quartier constitue, en revanche, une nouvelle manière de diminuer la perception fragmentée de la ville et de la pourvoir d'un aspect homogène. Cette homogénéité se fonde, non plus sur le fait de doter la ville d'une limite extérieure unie à l'instar d'un *castello*, mais sur le principe de consolider les trois crêtes. Le nouveau quartier s'érige dans le creux qui s'étend entre les deux crêtes au sud de la ville. Bâtir cette zone a pour effet d'unir ces deux crêtes en les absorbant dans un urbanisme continu. Cette démarche modifie radicalement l'aspect sous lequel la ville se présente aux voyageurs l'approchant de l'extérieur. Non seulement les divers composants urbains ne sont pas cachés derrière l'enceinte – celle-ci, nous l'avons dit, est elle-même peu visible, construite comme elle l'est dans les creux –, mais, au contraire, s'étendant de bas en haut des deux collines visibles depuis le sud, ces composants s'étalent ostensiblement sous le regard. Au lieu de s'élever comme en deux masses perchées sur le haut des collines, la ville se présente comme une étendue territoriale.

Cette nouvelle perception de la ville fonctionne aussi bien depuis l'intérieur de la ville que depuis l'extérieur. Le nouveau quartier est visible depuis de nombreux endroits de la ville : en premier lieu, depuis le Palazzo Pubblico, qui le surplombe au nord, mais également depuis les couvents des Servites et des Augustiniens, qui le dominent respectivement depuis les crêtes à l'est et à l'ouest, de même que depuis de nombreuses maisons privées situées sur ces crêtes. Observé à partir de ces points de vues intérieurs à la ville, le nouveau quartier non seulement contribue à donner un aspect unitaire à la ville, il modifie également la position du Palazzo Pubblico au sein de celle-ci. Grâce au fait d'établir l'enceinte loin de l'urbanisme existant et de bâtir la nouvelle zone qu'elle incorpore, le siège communal se trouve « transposé » d'un emplacement périphérique et en contrebas de l'urbanisme au plein milieu de la ville – milieu, d'ailleurs, à la fois dans le sens de la superficie et dans celui de la hauteur. Ce double « re-positionnement » du Palazzo Pubblico est essentiel pour la nouvelle idée du lieu que promeut la Commune à deux égards et il a vraisemblablement été prévu depuis le commencement des

[266] T. Benton, *op. cit.*, p.15.

travaux sur le Palazzo Pubblico et le Campo dans les années 1290. Le choix du site du siège communal n'a clairement rien d'accidentel : les droits d'expropriation de la Commune et surtout les nombreuses occasions fournies par la tradition des *guasti* auraient certainement permis à la Commune d'établir son siège sur une des crêtes si elle y avait tenu. Le plus souvent, on explique le choix d'un site situé plus bas que l'urbanisme existant comme un mal nécessaire pour occuper une situation à l'intersection des trois *terzi*. Il convient toutefois de reconnaître que la médiocrité de la hauteur du site correspond tout autant que la position centrale aux objectifs de la Commune. En effet, on peut considérer que les deux aspects du site peuvent contribuent à forger une idée de la ville dont l'unité se fonde spécifiquement sur la solidarité entre les deux types de composants fondamentaux, à savoir le volume solide et le volume creux – paire qu'on peut identifier à deux échelles : celle formée par le lieu bâti individuel et la rue, et celle formée par les crêtes et les creux du site. A cet égard, l'élargissement de la ville vers le sud fait du siège communal le centre, non plus de trois zones bâties distinctes, mais d'une ville dont la forme est, sinon réellement circulaire, au moins susceptible d'être perçue comme telle depuis son centre. De ce fait, une relation concentrique s'instaure naturellement entre le noyau circulaire que forment le Palazzo Pubblico et le Campo et la forme de la ville dans son ensemble et cette relation incite l'entité à deux volumes – l'un solide, l'autre creux – que constitue le noyau à être perçue comme symbolisant la nature essentielle de la ville – elle aussi une entité solidaire composée de volumes solides et de volumes creux, complémentaires et indissociables.

Si la position centrale du siège communal contribue à affirmer la nature composite de la ville, sa position à mi-hauteur renforce plus particulièrement le rapport de solidarité entre les édifices et les espaces publics. En effet, le choix de construire la quatrième extension de l'enceinte loin de l'urbanisme existant et d'incorporer ainsi des zones creuses apparaît comme étant directement lié à la mise en équivalence des bâtiments et des rues au sein de la ville. L'urbanisation de la vallée en dessous du Palazzo Pubblico établit justement une équivalence entre creux et crêtes qui fait écho à celle qu'on s'efforce d'établir entre rues et bâtiments. Par le fait d'être bâties, les zones creuses sont « positivées » et débarrassées de leur statut de non-lieu ; au lieu d'être perçues comme négatifs par rapport aux crêtes, les creux deviennent des composants urbains comparables aux crêtes. Le fait que la ville se compose désormais de crêtes et de creux renforce la légitimité des rues à assumer également le rôle d'un composant urbain à titre d'égalité avec les bâtiments. Au sein de cette ville, située à mi-hauteur entre

crêtes et creux, la paire, moitié bâtiment, moitié espace, que forment le Palazzo Pubblico et le Campo non seulement apparaît comme le prototype de cette nouvelle solidarité entre entités traditionnellement antagoniques, mais également comme une forme d'articulation, une sorte de rappel de la similitude fondamentale qui existe entre ces deux échelles que représentent, d'une part, les composants de la ville et, d'autre part, les composants du territoire que sont les collines et les vallées.

Revenons brièvement sur l'intégration *intra-muros* des couvents des ordres mendiants. Nous verrons plus bas que les couvents jouent un rôle important dans la politique urbaine de la Commune à plusieurs égards. Observons pour l'instant que, dès leur intégration dans la ville, la Commune encourage ces couvents à se doter de parvis et que les « *luoghi pietosi* » que forment ensemble les couvents et leurs parvis contribuent, à l'instar de la paire que forment le Palazzo Pubblico et le Campo, à répandre à travers la ville l'idée d'une solidarité entre bâtiment et espace public. Il n'est sûrement pas anodin, d'ailleurs, que la Commune incite les religieux à prêcher sur les parvis et insiste pour que les vues de la ville soient dégagées afin que les fidèles puissent les contempler pendant qu'ils écoutent les sermons[267].

L'idée que l'extension que réalisent les Neuf se concevait en rapport direct avec la valorisation de l'espace public et notamment en rapport avec le noyau central du siège communal est corroborée par le fait qu'une mise en relation similaire entre l'enceinte et le noyau central de la ville – composé similairement d'un édifice et d'une *piazza* – s'observe à Milan dans la deuxième moitié du XIV^{e} siècle[268]. Le parallèle est d'ailleurs doublement intéressant, car, à Milan comme à Sienne, l'instauration d'un dialogue entre le centre et la périphérie de la ville ne vise pas uniquement à modifier la perception de la ville, mais s'inscrit aussi dans une organisation territoriale rayonnante qui vise à influer sur la perception de tout le territoire.

B. LA LOCALISATION DU *CONTADO*

De même que la localisation des rues urbaines déclenche la possibilité de percevoir la ville comme un lieu, de même la localisation de la ville déclenche la possibilité de percevoir également le *contado* comme un lieu. Cette nouvelle transposition de l'idée de lieu prolonge les stratégies des deux étapes précédentes, de sorte que le *contado* se trouve intégré dans un

---

[267] *Cost. 1309-10*, vol I, 336-37 (cité par H. Maginnis, *op. cit.*, p. 175).

[268] Voir à propos de Milan, voir P. Boucheron, *op. cit.*, 1998.

système de relations avec les autres éléments territoriaux qui se fonde à la fois sur l'image d'une organisation territoriale concentrique et rayonnante et sur la suggestion d'équivalence.

L'image d'une organisation territoriale rayonnante trouve son expression la plus ostensible dans le dessin du pavement du Campo : neuf rayons qui partent en éventail de la porte du palais et qui se prolongent dans les neuf divisions du *contado* établies par les Neuf[269]. Notons que, si cette image rayonnante se fonde sur la forme semi-circulaire du Campo et constitue, de ce fait, une image en principe incomplète, le choix est vraisemblablement délibéré. Sienne, rappelons-le, se situe très près de la frontière nord de son *contado* – situation qui s'oppose évidemment à une image de la capitale comme centre physique du pays. Le choix de fonder l'image rayonnante sur un demi-cercle, de sorte qu'elle parte explicitement vers la plus grande partie du *contado* apparaît donc comme une moyen d'affirmer Sienne comme le centre de gravité de l'ensemble du pays, sans tenter de fausser sa position périphérique.

La continuité entre ville et *contado* qu'établit le prolongement des neufs rayons du Campo dans les neuf divisions du *contado* est consolidée par le parallélisme déjà établit au sein de la ville entre les deux paires de volumes solides et creux – bâtiments/rues et collines/creux. Grâce à ce parallélisme, les vallées du *contado* – ces parties de la campagne, rappelons-le, qui sont traditionnellement les moins compatibles avec l'idée de lieu – sont perceptibles comme une forme de prolongement amplifié de l'espace public urbain. Ainsi, la forme du *contado* fait écho, à plus grande échelle, à celle de la ville, exactement comme ses neuf divisions font écho au dessin du Campo, si bien que siège communal, ville et *contado* prennent place dans une continuité de lieux concentriques, où chacun constitue une version agrandie du précédent. Notons au passage que cette image récupère et rend positive la perception, courante au XIII^{e} siècle, de la ville et du *contado* comme des versions respectivement condensées et diluées l'une de l'autre – perception qui, rappelons-le, contribue alors à nier la perception de la ville comme lieu, mais qui désormais se trouve comme inversée, de sorte qu'elle contribue à transposer l'idée du lieu de la ville à la campagne.

La possibilité de percevoir les vallées du *contado* comme prolongeant les espaces à ciel ouvert de la ville, en même temps qu'elle permet d'intégrer le *contado* dans l'image des lieux concentriques et rayonnants, contribue à le rendre perceptible comme un lieu directement comparable à la ville. Cette comparabilité, qui vise évidemment à produire une impression

---

[269] M. Aschieri, *op. cit.*, p. 171.

d'équivalence, fait de la ville et du *contado* une paire dont le fonctionnement est, à son tour, directement comparable à celui de la paire que forment le bâtiment et la rue. A une différence près : tandis que l'équivalence entre le bâtiment et la rue se fonde pour l'essentiel sur l'image du volume creux simple, celle entre la ville et le *contado* repose sur leur similarité en tant que lieux composés.

En vue d'indiquer la manière dont le *contado* est assimilé « compositionnellement » à la ville, observons que l'idée que ces crêtes et creux de la ville entraient dans le projet territorial de la Commune en tant que véritables composants urbains, comparables aux bâtiments et aux rues est confirmée par leur dénomination en tant que quartiers. La notion de quartier est en effet récente et due à la Commune. C'est seulement sous les Neuf que les trois zones principales de l'urbanisme, correspondant aux trois crêtes sur lesquelles la ville se développe, sont nommées et qu'elles commencent à figurer dans les documents administratifs en tant qu'entités urbaines définies. Auparavant, comme nous l'avons signalé, l'habitude était de penser la ville en fonction d'entités plus petites, notamment les *isolati* des grands familles. Ce sont les *isolati* qui servaient de référence lorsqu'il s'agissait de désigner une partie de la ville. Donner une identité propre aux *terzi* (de même qu'au nouveau quartier construit au sud du Palazzo Pubblico) constitue donc une manière de rééduquer la perception de la population, de détourner celle-ci de l'habitude de percevoir le territoire uniquement en lieux individuels et de l'encourager à le percevoir en termes de structure complexe, comprenant plusieurs niveaux de composants.

Parallèlement donc à la promotion de la ville comme un lieu composé de deux niveaux de composants, la Commune s'efforce de faire ressortir dans le *contado* une composition similaire. Elle entreprend notamment de désagréger les lieux seigneuriaux les plus compacts et de répartir la population dans des zones d'habitation plus aérées. Cet effort consiste en grande partie à déplacer, parfois de force, les ouvriers agricoles, dont les résidences s'agglutinent habituellement aux châteaux seigneuriaux, vers des villages nouvellement créés à cette fin. On crée également deux villes, Castelfranco di Paganico et Talamone[270] et le plan de cette dernière (pl. 69) témoigne clairement de la nouvelle vision de la ville comme une étendue territoriale, à la différence des petites masses compactes qui représentaient habituellement les villes sur les

[270] Le projet de fonder Castelfranco di Paganico remonte aux années 1260, mais la réalisation n'en a sans doute pas commencé avant 1293. Le site de Talamone fut acheté en septembre 1303 au monastère de San Salvatore (H. Maginnis, *op. cit.*, p. 26.).

cartes jusqu'alors : l'équilibre soigneux des rues et des parcelles prévues pour les bâtiments met particulièrement en valeur le statut équivalent des lieux privés et des espaces publics en tant que composants de la ville. Vraisemblablement, la Commune projetait de créer d'autres villes encore : en tout cas, des équipes d'arpenteurs étaient envoyées pour diviser en parcelles, marquées par des bornes, certaines régions du *contado*. Ainsi, s'instaure l'image d'un *contado* composé non pas uniquement de lieux bâtis compacts et d'espaces vagues, mais constituant, comme la ville, une entité territoriale à structure complexe, composée d'entités territoriales plus petites, elles-mêmes composites.

Nous avons suggéré que la paire qui forme la ville et le *contado* fonctionne d'une manière comparable à celle que forment le bâtiment et la rue urbaine. Le parallélisme qui existe entre ces deux paires résulte non seulement du rapport d'équivalence qui lie leurs composants respectifs, mais également de la similarité du rôle joué par l'enceinte et par la façade. En effet, tout comme la façade, l'enceinte semble bien être conçue par les Neuf comme une limite commune. À la différence des enceintes plus anciennes, souvent construites directement contre les bâtiments et qui aussitôt servait d'appui à de nouvelles constructions, l'enceinte des Neuf est conçue comme un mur qui se dresse indépendamment des bâtiments situés à proximité. On prend des précautions pour qu'elle soit toujours parfaitement désencombrée : des lois interdisent que des bâtiments soient construits directement contre les murailles et imposent qu'une bande d'une certaine largeur, de part et d'autre de l'enceinte, soit régulièrement dégagée. Il en résulte que l'enceinte cesse de fonctionner uniquement comme la limite de la ville et devient une limite commune entre ville et *contado*. Par conséquent, exactement comme les façades urbaines qui, grâce à leur homogénéisation, rendent solidaires les maisons auxquelles elles appartiennent et les espaces public de la ville, l'enceinte rend solidaires la ville et le *contado*. Dans les deux cas, ce qui prime, c'est l'image de deux entités territoriales, non plus antagonistes, mais à la fois équivalentes et complémentaires et, surtout, indissociables. Ainsi, le noyau central formé par le Palazzo Pubblico et le Campo en vient à symboliser non seulement la structure de la ville, mais également celle de tout le territoire siennois.

C. LE SYSTÈME PICTURAL DES LIEUX ÉQUIVALENTS : LES « COMPOSITIONS COMPARATIVES »

La stratégie des lieux équivalents et l'image de la limite commune trouvent un appui

capital dans la peinture. En effet, si cet appui fonctionne à l'égard des trois principaux axes de la politique territoriale de la Commune, il est particulièrement important pour ce qui concerne le deuxième.

L'importance particulière de l'image peinte par rapport à ce deuxième axe de la politique territoriale vient du fait que la mise en équivalence de la ville et du *contado*, tout comme la mise en évidence du parallélisme entre cette paire et la paire formée par le bâtiment et la rue urbaine, sont les aspects de cette politique les moins évidents à donner à voir dans la réalité. Certes, les dispositifs que nous venons de décrire – la similarité de structure et la relative indépendance de l'enceinte vis-à-vis des bâtiments de la ville – contribuent à suggérer que ville et *contado* constituent des entités équivalentes qui fonctionnent similairement à la paire formée par le bâtiment et la rue. Toutefois, la différence d'échelle entre ces deux paires, de même qu'entre la ville et le *contado*, tout en favorisant l'image des lieux concentriques, tend inévitablement à compromettre l'impression que ville et *contado* constituent des entités parfaitement équivalentes.

En peinture, en revanche, la présentation de la ville et de la campagne comme des entités équivalentes, de même que la présentation de cette paire comme équivalente à celle formée par le bâtiment et la rue urbaine, ne pose aucune difficulté. Bien au contraire, la peinture de l'époque est en quelque sorte prédisposée à de telles images d'équivalence à cause de l'usage courant des procédés de ce type au XIII^{e} siècle : comme nous l'avons vu, c'est justement la comparabilité qui permet d'établir l'identité du lieu pictural ou, autrement dit, de définir les caractéristiques de l'« espèce » du lieu. Or, l'appui que fournit la peinture à l'élargissement de la stratégie des lieux équivalents consiste justement dans le développement d'un système pictural des lieux équivalents qui, à beaucoup d'égards, prolongent directement les procédures employés par les peintres du Duecento et qui, à d'autres égards, apparaît comme une sorte de mise à jour de ces procédés. Inutile de dire que la nature de cette mise à jour correspond étroitement à la redéfinition du lieu envisagée par la Commune.

On observe d'abord que la variété qui caractérise l'« espèce » du lieu pictural au Duecento se trouve remplacée par la présence systématique des quatre types de lieu sur lesquels se concentre la politique territoriale de la Commune, à savoir le bâtiment, la rue, la ville et la campagne. Comme dans les images du XIII^{e} siècle, la mise en équivalence de ces lieux consiste principalement à les faire apparaître dans des compositions bipartites. Ainsi, on retrouve la démarche qui consiste à placer deux lieux côte à côte, de part et d'autre de l'axe

médian vertical, de façon à engendrer une « image miroir » ; on retrouve également la répétition, d'une image à l'autre, de compositions similaires, de façon à engendrer un effet de superposition mnémonique qui favorise l'idée de l'interchangeabilité entre les différents types de lieux. Nous allons voir que cette superposition mnémonique est particulièrement utile pour faire ressortir l'équivalence des deux paires : bâtiment/rue et ville/campagne. Or, puisque l'identification de la rue en tant que lieu passe elle-même par sa mise en équivalence avec le bâtiment, il peut sembler que le système du Trecento reprenne sans le modifier le principe central du système du Duecento, c'est-à-dire le principe selon lequel l'accès au statut de lieu dépend de la possibilité pour le candidat de se conformer aux normes que représente ce prototype de lieu qu'est le bâtiment. Toutefois, s'il est vrai que l'inclusion du bâtiment dans le système des lieux équivalents crée un lien entre l'ancienne image du lieu et la nouvelle, il est tout aussi vrai que le système du Trecento déplace l'image type du lieu. Le bâtiment fonctionne comme un point de départ, et non plus comme la référence absolue. En effet, comme nous avons déjà commencé à le voir avec la tendance à creuser les lieux solides, l'image même du bâtiment va être de plus en plus modifiée en fonction de la nouvelle image du lieu. Cette nouvelle image est donc celle d'un espace plutôt que d'une masse solide. Elle est également un espace qui n'est pas systématiquement visible dans son intégralité. Le critère de la complétude du lieu, le fait qu'il soit nécessairement saisissable par un seul regard, se trouve donc subtilement écarté.

L'écartement du critère de la visibilité intégrale est évidemment particulièrement observable dans les cas de la ville et de la campagne. Précisons que l'intégration de la ville dans le système des lieux équivalents n'est pas nouvelle en soi. Comme nous l'avons vu, la ville fait partie de l' « espèce » du lieu pictural au XIII^{e} siècle. Cela étant, dès le tout début du XIV^{e} siècle, son image subit des modifications si profondes que, si l'on ne peut pas dire que l'image de la ville apparaît avec les compositions comparatives de cette période, on peut en revanche dire que celles-ci la réinventent complètement – et la réinventent d'une manière qui présente des corrélations frappantes avec la politique territoriale. D'abord, avant même que l'unification des crêtes de la ville réelle soit complètement réalisée, l'image picturale de la ville commence à passer d'une masse architecturale à une étendue territoriale. Ensuite, faisant à nouveau écho aux efforts de la Commune pour faire ressortir l'équivalence entre ville et *contado*, la nouvelle image picturale de la ville s'élabore en tandem avec l'image de la campagne. A propos de cette dernière, précisons que, si des éléments naturels existent dans les images du Duecento[271],

[271] Pour mémoire, outre la colline, qui est le seul élément naturel à figurer régulièrement dans les images de cette

l'image de la campagne n'existe pas. Comme nous l'avons vu, les éléments naturels restent résolument discrets et désarticulés, de sorte que chacun forme à lui seul un lieu ou, le cas échéant, un non-lieu. C'est seulement au XIV[e] siècle que les éléments naturels commencent à être articulés de telle sorte qu'on puisse parler d'une image de la campagne. Or, une fois de plus, en étroite corrélation avec la manière dont les aménagements du *contado* visent à doter celui-ci d'une composition similaire à celle de la ville, la nouvelle image picturale de la campagne semble s'inspirer directement de l'image renouvelée de la ville.

Ce changement dans l'image de la ville dans la peinture siennoise au cours de la première moitié du XIV[e] siècle est donc radical. Comme nous l'avons vu précédemment, au XIII[e] siècle, l'image de la ville n'est pas distincte de celle du *castello* : elle apparaît systématiquement sous la forme d'une petite masse solide et, le plus souvent, seul le thème iconographique permet de l'identifier comme une ville plutôt que comme un château. Cette image de la ville domine la peinture siennoise du Duecento tout autant que celle des autres centres italiens – un exemple en est fourni par l'*Entrée à Jérusalem* que Guido da Siena réalise vers la fin du siècle (pl. 70, fig. 1). On en trouve encore des exemples au commencent du nouveau siècle – même parmi les peintres les plus novateurs : les villes dans la *Tentation sur la Montagne* qui figure parmi les panneaux de la *Maestà* de Duccio correspondent notamment au modèle duecentesque (pl. 70, fig. 2). Toutefois, dès le début du siècle, ce type de ville, compacte et massée, cède généralement la place à une forme plus étendue et plus aérée. D'une part, des espaces apparaissent entre les bâtiments et les bâtiments eux-mêmes deviennent moins solides. Signalons, à titre d'exemple, la *Montée au Calvaire* que Pietro Lorenzetti réalise à Assise en 1317 (pl. 71, fig. 1). D'autre part, la ville apparaît de plus en plus souvent tronquée par les bords de l'image. Dans certains exemples précoces, ce troncage ne change pas fondamentalement l'image de la ville comme une entité discrète, complète : c'est le cas, par exemple, dans la *Montée au Calvaire* de Pietro Lorenzetti que nous venons de citer, ou encore dans les *Pèlerins d'Emmaüs* de Duccio (pl. 71, fig. 2) ; dans les deux cas, la forme arrondie de l'enceinte permet toujours d'achever mentalement sans difficulté l'intégralité de la ville. La tendance est toutefois à rendre de plus en plus rectilignes les murailles de la ville. Plusieurs des panneaux de la *Maestà* de Duccio témoignent déjà de cette tendance : les

période, on trouve occasionnellement des arbres et, parfois, des sols accidentés qu'il est possible d'identifier à des sols rocheux. Voir « Les composants inanimés tridimensionnels : les lieux » (1[e] Partie, 1, II, A) et « Le sol : entre lieu et non-lieu » (1[e] Partie, 1, II, C).

Obsèques de la Vierge, par exemple (pl. 72, fig. 1), l'*Entrée à Jérusalem* (pl. 61, fig. 1) ou la *Rencontre avec la Samaritaine* (pl. 61, fig. 3). Dans ces images, la manière dont la forme de la ville s'achève en dehors du champ de l'image est moins évidente : ce qui est donné à voir ne permet pas de la compléter mentalement de manière univoque ; son extension n'est pas automatiquement déterminable. Ainsi, la ville apparaît comme une étendue territoriale dont l'extension n'est pas a priori distinguable de celle de la campagne qui lui fait face. Un exemple précoce est l'*Entrée à Jérusalem* que Pietro Lorenzetti réalise en 1317 (pl. 72, fig. 2), mais l'exemple le plus éloquent est la fresque des *Effets du Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, sur laquelle nous reviendrons sous peu (pl. 72, fig. 3).

Comme nous l'avons annoncé, la modification de l'image de la ville s'accompagne de celle de l'élément qui lui fait face dans les compositions bipartites. Au XIII^e^ siècle, bien que la ville ne soit pas un élément très récurrent, on la voit appariée à divers autres éléments. Elle apparaît parfois en face de bâtiments individuels : c'est ainsi qu'on peut la voir dans la fresque figurant *Saint François expulsant les démons d'Arezzo* que Giotto réalise à Assise vers 1295-1300 (pl. 73, fig. 1). Elle apparaît également en face de petits complexes, comme dans une autre fresque de Giotto à Assise : *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (pl. 73, fig. 2). Elle apparaît aussi en face de baldaquins, comme dans la *Scène de la vie de saint François* que Giunta Pisano peint vers la fin du XIII^e^ siècle (pl. 73, fig. 3). Enfin, elle apparaît en face de collines, comme dans la *Fuite en Égypte* que le Maître de la Madeleine réalise vers 1285 (pl. 73, fig. 4). En dépit de leur apparente variété, cependant, tous ces éléments qui forment le pendant de la ville servent à souligner le fait que celle-ci constitue une masse compacte aux dimensions relativement réduites. Dans les images siennoises du début du XIV^e^ siècle, cette diversité d'appariement cède la place à l'appariement systématique de la ville et de la campagne. Outre l'*Entrée à Jérusalem* de Pietro Lorenzetti et les *Effets du Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti que nous venons de mentionner, signalons l'*Entrée à Jérusalem* que Barna da Siena réalise à San Gimignano dans les années 1340 (pl. 74, fig. 1).

Or, comme nous l'avons signalé, la campagne est une image nouvelle qui résulte de l'articulation des divers éléments naturels qui figurent dans les images au XIII^e^ siècle. D'une part, les collines, qui, au Duecento, apparaissent presque toujours individuellement, se multiplient et se séparent – la multiplication est en fait déjà observable dans les images siennoises de la toute fin du XIII^e^ siècle, comme en témoigne l'*Entrée à Jérusalem* de Guido da Sienne (pl. 74, fig. 2) ; l'apparition d'intervalles entre les collines ne commence toutefois qu'au

début du XIV^{e} siècle. D'autre part, le sol s'installe dans ces intervalles de façon à compléter la surface des collines. Enfin, les arbres, ainsi que les personnages, commencent à prendre place sur les sols et les collines – positionnement qui, aussi banal que cela puisse sembler, ne se voit pas dans les images du XIII^{e} siècle. En somme, l'image de la campagne qui émerge de ces divers mouvements et articulations constitue moins une simple surface accidentée qu'une sorte de plateau épais, composé, d'une part, des volumes solides des collines et, d'autre part, des volumes creux des vallées qui les séparent.

On peut donc observer que, bien que l'action qui produit la forme de la campagne soit en principe l'inverse de celle qui produit la nouvelle image de la ville – la ville résulte de la désagrégation d'une forme initialement solidaire ; la campagne résulte de l'assemblage d'éléments initialement indépendants –, les résultats sont remarquablement similaires. Dans les deux cas, il s'agit d'une étendue territoriale, mais une étendue explicitement volumique, plutôt que superficielle. Un exemple éloquent de cette similarité formelle s'observe dans les deux panneaux supérieurs du *Retable du bienheureux Agostino* peint par Simone Martini vers 1324 (pl. 75, fig. 1). En effet, cette image induit à penser que l'image de la campagne s'inspire directement de l'image de la ville, et que, tout comme dans la réalité, la nouvelle image de la ville ouvre la possibilité de voir les éléments naturels comme un ensemble et de les concevoir comme un lieu. Signalons au passage que, si ce retable est effectivement commandé, comme le sujet le suggère, par les Augustiniens de Sienne, la Commune assume une large part des frais. Que la Commune ait été intéressée à promouvoir les images de la ville et de la campagne comme des entités complémentaires et structurellement similaires, la fresque consacrée aux *Effets du Bon Gouvernement* (pl. 75, fig. 2) en témoigne clairement. Bien que ville et campagne – en l'occurrence explicitement le *contado* siennois – n'apparaissent pas ici comme strictement égales – la situation dominante de la ville, notamment, tend à suggérer la supériorité de celle-ci –, elles apparaissent de manière à faire ressortir leur similarité structurelle et à rendre explicite le parallélisme entre les composants de chacune. Cette impression est savamment obtenue par le biais du point de vue aussi bien que du cadrage, grâce auxquels les bâtiments et les rues de la ville apparaissent directement comparables aux collines et aux vallées et, finalement, si équivalents qu'ils semblent s'inscrire dans la continuité directe les uns aux autres.

Notons que, toujours en étroite corrélation avec la politique, Ambrogio pousse au maximum l'image de l'enceinte indépendante, l'image de la limite commune. Située carrément

sur l'axe médian vertical et nettement dégagée des bâtiments, côté ville, cette enceinte apparaît effectivement comme la limite *entre* deux lieux plutôt que comme la limite externe d'un seul des deux. Qu'Ambrogio Lorenzetti ait consciemment cherché à souligner l'action unificatrice de l'enceinte est par ailleurs corroboré par l'interprétation de l'*Allégorie du Bon Gouvernement* que Quentin Skinner expose dans son article "*The Artist as a Political Philosopher*"[272]. Considérant cette fresque à la lumière des textes des théoriciens politiques du XIII[e] siècle, Skinner souligne l'importance de la notion de *concordia* dans l'*Allégorie* (pl. 76, fig. 1) : outre l'image évidente de la corde qui lie les citoyens, il voit dans le rabot que tient le personnage de la *Concordia* (située à gauche du registre inférieur) une évocation de la seconde notion clé du bon gouvernement, à savoir l'*aequitas.* En effet, l'*aequitas* évoque l'idée d'égalité en termes spécifiques de nivellement et de lissage, car *aequus* est synonyme de *planus.* Or, il nous semble que ces deux notions – *concordia* et *aequitas* – sous-tendent la fresque paysagère tout autant que l'Allégorie. La notion de *concordia* est après tout étroitement liée à celle de lieu : c'est justement en vue d'établir la *concordia* au sein de la société, que Brunetto Latini préconise que le bon gouvernement consiste à lier « en .i. droit et *en une habitation* ceaus d'une cité et d'un pais »[273]. De surcroît, parmi les personnages allégoriques de la fresque du *Mauvais Gouvernement* (pl. 76, fig. 2) figure la contrepartie de la *Concordia,* la *Discordia,* équipée elle avec une scie qui, vu la nature composée de cette fresque[274], apparaît tout autant comme un symbole de fragmentation territoriale que de fragmentation sociale. Ces facteurs portent donc à croire que les notions de *concordia* et d'*aequitas* doivent également être interprétées en rapport avec le territoire aussi bien qu'avec la population. En effet, selon le rôle que nous attribuons à l'enceinte, celle-ci apparaît directement comparable à la corde : tout comme la corde sert à lier la population, l'enceinte sert à lier les divers lieux qui composent le territoire. Ensuite, la mise en équivalence de ces lieux – autrement dit, l'effacement de la perception hiérarchisée, inégale des composants territoriaux – s'accorde parfaitement bien avec le choix du rabot comme attribut de la *Concordia* et symbole de l'*aequitas.* Observons au passage que la voirie effectue également une action unificatrice dans cette fresque – action, à certains égards, plus directement comparable que celle de l'enceinte à l'action que la corde

---

[272] Q. Skinner, *op. cit.*, p. 34.

[273] Brunetti Latini, *Li Livres dou tresor* (cité par Q. Skinner, *op. cit.,* p. 13.). Italiques de l'auteur.

[274] La fresque du Mauvais Gouvernement, rappelons-le, combine en une seule image l'estrade des personnages allégoriques et le paysage, qui, dans le cas du Bon Gouvernement, sont repartis en deux fresques.

effectue dans l'allégorie. Nous y reviendrons plus loin.

Au vu de ces observations, il nous semble que le titre par lequel on désigne habituellement cette fresque – les *Effets du Bon Gouvernement* – est quelque peu inapproprié. Plutôt que de présenter les « *Effets* » du Bon Gouvernement, c'est-à-dire les conséquences de l'application des principes politiques exposés dans l' « *Allégorie du Bon Gouvernement* », le paysage semble présenter lui-aussi des fondements du bon gouvernement, en l'occurrence, des fondements concrets, relevant de la structure territoriale. À notre sens donc, la répartition de cette œuvre entre entre « allégorie » et « paysage » exprimerait non pas la distinction entre les principes de Bon Gouvernement et les résultats de la mise en œuvre de ces principes, mais plutôt les deux facettes fondamentales de la mise en place du bon gouvernement : organisation sociale et organisation territoriale.

Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur la fresque d'Ambrogio Lorenzetti. Pour le moment, tournons notre attention vers la manière dont, dans les images, la paire ville/campagne fonctionne en parallèle avec la paire bâtiment/rue dans le nouveau système des lieux équivalents. Ce parallélisme repose, dans une large mesure, sur le principe de superposition mnémonique que nous avons exposé dans la partie consacrée aux images du XIII^{e} siècle. En un mot, la multiplication des compositions bipartites, juxtaposant soit ville et campagne, soit bâtiment et rue, instaure une forme de parallélisme entre ces deux paires qui rend chaque composant comparable aussi bien avec les composants de l'autre paire qu'avec sa contrepartie directe. Il est notable qu'aucune tendance ne s'installe pour figurer les éléments de chaque paire toujours dans les positions à gauche et à droite de l'image et que cette première interchangeabilité contribue à l'impression que les quatre types sont tous interchangeables entre eux. Pour en donner quelques exemples, dans l'*Entrée à Jérusalem* de Pietro Lorenzetti (pl. 77, fig. 1), nous trouvons la campagne à gauche et la ville à droite. Dans *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* de Simone Martini (pl. 77, fig. 2), la ville se trouve à gauche. Ensuite, dans *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles pauvres* d'Ambrogio Lorenzetti (pl. 77, fig. 3) ou encore dans la *Bienheureuse Umiltà amenant des briques pour le couvent* de Pietro Lorenzetti (pl. 77, fig. 4), nous trouvons la rue à gauche et le bâtiment à droite. Enfin, comme pour insister, le *Miracle de la glace* (pl. 77, fig. 5), qui figure dans le même retable, présente une composition très similaire, mais inversée, de celle de la *Bienheureuse Umiltà amenant des briques pour le couvent.* Le *Retable de la bienheureuse Umiltà* se présente en fait comme une sorte de mode d'emploi du système des lieux

équivalents, juxtaposant, comme elle le fait, plusieurs compositions bipartites, figurant tantôt la paire bâtiment/rue, tantôt la paire ville/campagne, et jouant dans les deux cas sur les fortes similarités entre ces compositions, de même que sur les inversions internes. Signalons notamment la similarité entre l'image de la *Bienheureuse Umiltà amenant des briques pour le couvent* et celle de la *Bienheureuse Umiltà se rendant à Florence,* qui se trouve à gauche de la première, dans le registre médian du retable (pl. 78).

Comme nous l'avons annoncé et comme nous avons maintenant eu l'occasion de le constater d'après les images, la nouvelle image de lieu est d'une certaine manière une image double : elle correspond à la fois à l'espace délimité et à l'ensemble formé par un certain nombre d'espaces délimités . Toutefois, si le lieu se scinde en deux types (que nous désignerons désormais respectivement de « lieu individuel » et de « lieu composé »), l'impression d'interchangeabilité entre les quatre types de lieu (bâtiment, rue, ville et campagne) qu'instaure les compositions comparatives établit ces deux types comme deux entités équivalentes. On remarque, à cet égard, que les caractéristiques dominantes de l'un des lieux ou de l'une des paires qu'ils forment (bâtiment/rue et ville/campagne) se communiquent souvent aux autres lieux ou à l'autre paire.

Un premier exemple est la manière dont l'aspect de volume uni et net que véhiculent et le bâtiment et la rue se communique à la ville et à la campagne. Cet effet de communication est dû au parallélisme entre l'enceinte et la façade et à la manière dont ces éléments fonctionnent avec le cadrage des lieux. Dans le cas de la rue et du bâtiment, les murs qui les délimitent, à l'exception de celui qui occupe l'axe médian vertical, coïncident plus ou moins avec les bords de l'image. Ces bords se trouvent donc assimilés au rôle de délimitations des murs extérieurs des lieux de telle sorte que ce sont autant eux que les murs qui complètent l'action de délimitation effectuée par la façade au milieu de l'image. Grâce au parallélisme entre les deux paires, donc, les bords des images qui présentent la ville et la campagne apparaissent similairement associés à l'action de délimitation qu'opère l'enceinte. Ainsi, bien que l'extension de la ville et de la campagne ne se contient pas dans la moitié du champ de l'image qu'elles remplissent, leur équivalence avec la rue et le bâtiment les dote d'une allure compacte et nette.

L'effet de communication opère également dans l'autre sens. Tout comme la ville et la campagne s’imprègnent de l'image du volume unique que véhiculent la rue et du bâtiment, ces derniers s’imprègnent de l'image du lieu composé que véhiculent la ville et la campagne. Cette

fois-ci la transposition est facilitée par le double nature du bâtiment. Le bâtiment se présente effectivement, tantôt sous la forme d'un volume unique, tantôt sous celle d'un volume composé. Dans le premier cas, l'édifice ne contient qu'une seule pièce ; dans le deuxième, il en comprend plusieurs. Observons qu'à nouveau à cause du cadrage, il n'est pas toujours possible de savoir si ce qu'on voit est l'ensemble ou une partie de l'édifice. C'est cette incertitude qui permet à la ville et à la campagne d'imposer leur influence : étant elles-mêmes des lieux composés qui ne se montrent que partiellement, elles font pencher le doute en faveur de la partie d'un ensemble. Ensuite, grâce au rapport d'équivalence entre bâtiment et rue, cette suggestion d'une partie d'un ensemble se communique également à la rue. Ainsi, comme l'image de la pièce unique renvoie à celle de l'édifice composé de plusieurs pièces, l'image de la paire bâtiment/rue renvoie à l'image de la ville entière.

La subtilité de l'apport que fournissent les compositions bipartites à la politique communale est donc dans cette synthèse qu'elles opèrent entre, d'une part, la suggestion que les divers lieux qui composent le territoire sont des entités parfaitement équivalentes et, d'autre part, la suggestion que ces lieux se composent les uns des autres, ou, inversement, se divisent les uns dans les autres : les pièces composent les bâtiments, les bâtiments et les rues composent les villes, les villes et la campagne composent le pays et inversement. Cette synthèse permet donc d'assimiler à la notion de lieu et l'unité individuelle et l'ensemble formé par des unités individuelles, sans trop compromettre l'idée du lieu comme étant une seule et même chose.

Nous aurons l'occasion de revenir sur l'idée de lieu comme unité et ensemble dans la partie de cette étude que nous consacrerons au motif de l'escalier et au développement de la structure rectiligne tridimensionnelle. Pour instant, observons que, si la redéfinition formelle du lieu pictural en tant qu'espace délimité et série d'espaces délimités promeut l'unité de l'environnement pictural, cette unité est considérablement renforcée par la décloisonnement du mouvement qui accompagne la cette redéfinition. En effet, avec la disparition du non-lieu, le mouvement cesse d'être exclu des lieux et commence à s'effectuer librement à travers l'ensemble de l'environnement pictural.

Or, un fait qui plaide en faveur de l'apport de la politique aux innovations picturale est que, si la libération du mouvement est incontestablement liée au changement de la forme du lieu, elle n'en apparaît pas pour autant comme une conséquence directe et inévitable. En effet, cette libération se réalise avec un certain décalage par rapport à la disparition du non-lieu et à

la conversion de l'environnement pictural en une série continue de volumes creux. On note par exemple que, dans de nombreuses images où l'environnement se présente déjà comme une série de volumes creux, le mouvement continue d'être associé aux lieux les plus facilement rapprochables des anciens non-lieux et que, inversement, il est dissocié des lieux les plus facilement rapprochables du lieu traditionnel. Ainsi, la rue – que la situation entre les bâtiments rapproche de l'ancien non-lieu – et la campagne – dont les composants ont souvent un statut de non-lieu dans les images du XIII^{e} siècle – accueillent bien plus fréquemment les personnages mobiles que les bâtiments ou les villes. Dans ces images, le lieu architectural sert donc toujours de point de départ ou de point d'arrivée selon la convention du XIII^{e} siècle. Il est notable que cette convention s'observe le plus souvent dans les images où la nature creuse de la ville ou du bâtiment est peu accentuée. Voir par exemple, les *Pèlerins d'Emmaüs* (pl. 79, fig. 1) de Duccio ou la *Bienheureuse Umiltà amenant des briques pour le couvent* de Pietro Lorenzetti (pl. 77, fig. 4). Toutefois, elle est également observable dans certaines images où la nouvelle forme de la ville la rend potentiellement aussi parcourable que la campagne (pl. 79, fig. 2). Or, si, dans ces cas, la préservation de cette convention permet d'affirmer que la ville constitue toujours un lieu malgré la modification de sa forme, par le fait de conserver la distinction entre lieux non-parcourables et non-lieux parcourables, elle freine inévitablement la reconnaissance de la campagne et de la rue en tant que lieux.

En somme, il semble bien que la localisation du non-lieu, le creusement du lieu architectural et la nouvelle forme de la ville rendent possible l'homogénéisation de l'environnement pictural en termes de parcourabilité, sans la rendre inéluctable. La libération effective du mouvement requiert un stimulus supplémentaire. Dans la section qui suit, nous verrons que ce stimulus vient directement de la politique communale.

IV. LA VOIRIE COMME FILET : LES PRÉMICES DU SUBSTRAT SPATIAL

Comme nous l'avons signalé, la circulation constitue un instrument important non seulement dans l'unification du territoire, mais aussi pour faire reconnaître ce territoire comme le lieu de la Commune, c'est-à-dire comme le fondement concret de la société communale. Elle offre le moyen de tisser ensemble les divers lieux composant le pays siennois, ainsi que le moyen qui permet à la population de s'approprier le grand lieu qui en résulte. D'une part, il s'agit de faire ressortir la forme en réseau de la voirie afin que l'espace public, au lieu d'imiter modestement le lieu privé, s'affirme comme une seule entité. D'autre part, il s'agit de faire

circuler la population, de lui ôter l'habitude de vivre dans une sphère réduite et de substituer la circulation à l'occupation comme lien entre l'individu et le lieu en tant que référence identitaire.

La présente section s'organise en deux temps. Dans le premier, nous exposerons comment ces objectifs se manifestent à travers les aménagements territoriaux. Dans le second, nous montrerons comment la peinture, d'une part, témoigne des dispositifs mise en œuvre par la Commune et, d'autre part, les complète, notamment en promouvant l'image de l'espace public comme une sorte de substrat spatial – image qui fait basculer le rapport entre l'espace public et les lieux privés d'un rapport de contiguïté à un rapport de contenant/contenu.

A. LA POLITIQUE DE LA CIRCULATION

La politique de la circulation prend effet par le biais d'une large gamme de lois et de mesures qu'on peut répartir en trois groupes : premièrement, les mesures qui visent à faciliter et à sécuriser les déplacements ; deuxièmement, celles qui visent à fournir à la population de nouvelles motivations pour se déplacer ; troisièmement, celles qui visent à élever le statut ou la réputation de la circulation

Comme nous l'avons vu, le danger figure largement en tête des facteurs qui découragent l'usage des rues et des routes au XIII[e] siècle. Au début du XIV[e] siècle, la situation est inchangée : traverser le *contado* reste une activité à haut risque et certaines rues de Sienne sont toujours si dangereuses que, faute de chasser durablement les criminels, la Commune décide de fermer ces rues à clé la nuit[275]. Une telle solution est exceptionnelle dans la mesure où la grande majorité des mesures et lois concernant la voirie vise à accroître plutôt qu'à freiner la circulation, mais elle illustre bien la gravité de la situation et la nécessité de mettre fin à la violence qui règne dans les rues et sur les routes pour pouvoir faire de la circulation un outil politique[276]. Les mesures sont aussitôt prises à cet effet. On crée à Sienne deux corps de

---

[275] *Cost. 1309-1310, Dist*. III, r. LXXIV, vol. II, p. 42 : « […] *alcune vie o vero chiasso, per li quali non si passa non rade volte, et ne' quali molti peccati ei commettono et ancora molte altre cose puzolenti vi si gittano et si tengono* [...] *si debiano chiudere et serrare di cancella con chiavi, si che di notte nelle dette vie et chiassi peccati non si possano commettere né fare, né alcuna sozura tenere, né alcuno in esso niscondere ».*

[276] Outre la présence des voleurs et autres criminels, les guerres armées entre les clans continuent à éclater en pleine rue : en 1321, par exemple, les chroniques de l'époque rapportent l'attaque menée par les membres et partisans des Salimbeni contre les Tolomei – événement sanglant dans les parages duquel il était clairement préférable de ne pas se trouver (T. Benton, *op. cit.* p. 14).

police – l'un rattaché directement aux Neuf, l'autre placé sous la direction du *Capitano del popolo*. Dans le *contado*, on embauche deux mille *contadini* pour y maintenir le paix[277] ; les responsables des districts sont chargés de protéger les marchands par un sauf-conduit[278] et on dégage les bords des routes afin de réduire le nombre de guets-apens.

En même temps que la Commune œuvre à sécuriser de la circulation, elle œuvre à la faciliter. Le système de taxation, notamment, est révisé : la Commune cesse de lever des impôts sur la circulation des produits entre les différentes régions du *contado* et des lois sont passées pour restreindre le droit des seigneurs privés de lever des gabelles au seuil de leur territoire[279]. Marchands, bergers et ouvriers agricoles en tirent tous des bénéfices. Ce qui contribue le plus à faciliter la circulation, cependant, c'est l'amélioration matérielle de la voirie. Nous avons déjà évoqué en partie la question de son entretien en ville : le désencombrement des rues, le comblement des trous et le revêtement des surfaces. A cela il faut ajouter les mesures prises pour parachever le réseau. D'une part, il s'agit de restituer à l'ensemble des habitants de nombreux passages de la voirie devenus « privés ». Ainsi, les missions des *signori delle vie* comprennent la tâche de « faire en sorte que les passages [...] soient [...] sans plus aucune fraude, rendus au public »[280]. D'autre part, il s'agit de créer des nouvelles rues. À cet égard, la politique des Neuf est positivement haussmannienne : il n'est plus question de laisser les « rebelles de la Commune » dicter le tracé des routes ; on perce carrément des rues à travers les blocs que constituent les *isolati*[281]. Pour ce faire, les Neuf étendent à tout genre de circonstance le droit d'exproprier des maisons que la Commune s'était attribué en 1250 pour

---

277 Q. Skinner, *op. cit.*, p. 22.

278 O. Redon, *op. cit.*, p. 170.

279 M. Aschieri, *op. cit.,* p.180.

280 *Breve degli officiali del comunis di Siena,* éd. L. Banchi, 1866 (cité par J. Heers, *op. cit.*, 1990, p. 354).

281 La Commune justifie son action par de nombreuses pétitions qui lui sont soumises par des gens qui n'osent plus passer près de certains *isolati* et réclament l'ouverture de voies alternatives pour les éviter (voir T. Benton, *op. cit.*, p. 12 ; G. Chierici, « La casa senese al temp di Dante », dans *Bolletino senese di storia patria*, 28, 1921, p. 345-380, p. 350). Certaines rues effectivement répondent directement à ces réclamations (en 1309-1310, par exemple, l'impassibilité d'un certain passage de la Via Francigena – axe centrale de la ville – aboutit à la création de la via della Stufasecca, parallèle au nord de la Via Francigena), toutefois, dans leurs majorité, les tracés des nouvelles voies répondent clairement au souci de relier les principaux quartiers et pôles de la ville entre eux et aux portes.

pouvoir construire l'enceinte[282]. Bien que les grandes familles ne se laissent pas toujours faire[283], les projets des Neuf sont en grande partie réalisés – comme en témoigne le fait qu'une partie importante du réseau des voies existant actuellement dans Sienne date de l'époque. L'entretien et le parachèvement du réseau des voies se poursuit également dans le *contado.* Ici aussi on répare la surface des routes, ainsi que des ponts ; on rectifie des routes existantes et on en crée des nouvelles. Le souci de dé-privatiser le réseau est également apparent dans le *contado* : au cours du XIII[e] siècle, par exemple, la Commune se charge progressivement – non sans une certaine insistance – de l'entretien des routes et des ponts, traditionnellement assumé par les habitants des *castelli* et des monastères[284].

Évidemment, une telle mainmise sur l'ensemble de la voirie ne vise pas uniquement à faciliter la circulation, mais également à la contrôler. Cette ambition de contrôle s'observe en effet dans plusieurs aspects de la politique. Parmi ceux-ci figurent notamment les mesures concernant les portes de la ville. Les Neuf visent clairement à limiter le passage entre ville et *contado* aux seules portes publiques. Pour ce faire, ils interdisent les portes privés. A nouveau, une telle restriction va à contrecourant de la plupart des mesures qui, comme nous l'avons dit, visent plutôt à libérer le mouvement qu'à le limiter. Elle permet, en revanche, d'instaurer une forme de dépendance à l'égard de l'administration publique et ainsi de réduire l'indépendance des grandes familles – approvisionnées jusqu'alors directement par leurs paysans à partir de leurs terres.

Directement liée à la question des portes est en effet celle du marché public. La Commune cite souvent l'approvisionnement du marché public comme la principale justification

---

[282] J. Heers, *op. cit.*, 1990, p. 445.

[283] Lorsque en 1290, par exemple, les Neuf décident d'ouvrir une rue reliant directement le Campo à la Cathédrale, le tracé traverse la maison d'un certain Neri de Corsa, qui refuse de se soumettre au droit d'acquisition de la Commune, de sorte que la Commune doit attendre le décès de Neri de Corsa en 1339 pour acheter la maison de ses descendants afin de s'en débarrasser. Un cas plus problématique encore fut celui du palais de Gabriello Speranza dei Forteguerri qui se trouvait également sur le tracé projeté. Bien que, dans cette même année de 1290, Speranza fût déclaré « rebelle à la commune » et son palais immédiatement détruit, les droits d'acquisition de la Commune n'arrivèrent pas à s'imposer face à ceux des héritiers. Aussi, les ruines et le sol ne furent finalement acquis par la ville qu'en 1352. La rue ne fut enfin ouverte qu'en 1360 – soit, soixante-dix ans après la décision initiale (J. Heers, *op. cit.*, 1990, p. 371).

[284] Voir T. Szabo, « Il controllo dello spazio e la genesi della rete viarie comunale nel Medioevo », dans *Spazio, società e potere nell'Italia dei Comuni*, dir. G.Rossetti, Naples, Liguori, 1986.

de sa mainmise sur la voirie. Et, en effet, au cours du XIII[e] siècle, l'habitude de l'approvisionnement privé, combiné avec les rues impraticables, réduisait sérieusement le fonctionnement du marché public. Or, les marchés jouent un rôle important dans la mise en place du gouvernement centralisé et dans le déclin du système féodal : non seulement par le fait d'instaurer l'approvisionnement public et, donc, un plus grand contrôle économique, mais également par le fait d'agrandir les sphères dans lequel vit la population. Dès la fin du XIII[e] siècle, outre les marchés hebdomadaires organisés dans divers villes et villages du *contado*, la Commune met en place un système de foires – chacune durant deux ou trois jours – qui tournent entre certaines villes du *contado* choisies pour leurs situations stratégiques : ces foires tournantes entrainent la circulation à plus grande échelle et les relations entre habitants de différentes parties du pays[285].

La fontaine est un autre élément capital pour faire sortir les habitants du pays de leurs enclaves, pour les faire s'entremêler et pour les rendre dépendants de l'organisation communale. Auparavant rares, les fontaines publiques se multiplient sous les Neuf. De même que la Commune vise à substituer le marché public à la pratique de l'approvisionnement privé, le réseau de fontaines publiques est conçu pour mettre fin à la dépendance de la population à l'égard des fontaines privées – traditionnellement situées, rappelons-le, dans les cours des îlots. À la différence de ces fontaines privées, qui contribuent à la nature fermée et autonome des *isolati*, le réseau des fontaines publiques encourage les habitants de ces *isolati* à sortir et à s'entremêler. Les emplacement choisis sont aussi stratégiques que ceux des marchés et, comme eux, fonctionnent comme des pôles qui structurent le territoire – et, plus particulièrement, le réseau de la voirie sur lequel se fonde l'unité du territoire. En effet, le réseau des fontaines, comme celui des marchés, est conçu en étroite corrélation avec le réseau de la voirie. On les installe, par exemple, dans chaque « bourg » le long de la Via Francigena,

---

[285] Une des plus importantes de ces foires a lieu deux fois par an à Castelfranco di Paganico, une des deux nouvelles villes fondées par les Neuf. En effet, ces nouvelles villes sont clairement conçues comme des pôles stratégiques dans le réseau du contrôle communal. Leur fonctionnant peut être comparé à celui des couvents des ordres mendiants à l'intérieur de la ville. Il est aussi notable que, de même que la Commune privilégie les couvents des ordres mendiants au détriment des églises paroissiales, elle privilégie les nouvelles villes par rapport aux villes semi-autonomes – celles-ci, bien que préférables aux lieux entièrement privés, tendent en effet à veiller à leurs propres intérêts plutôt que de se plier au projet du grand lieu : Castelfranco est notamment fondée à proximité d'une ville déjà existante, Grosseta, et le fait de faire du premier un centre commercial, bien desservi par le réseau des voies, semble témoigner d'une certaine méfiance envers la soumission de Grosseta.

« afin d'en faire bénéficier les voyageurs »[286]. En ville, on les installe souvent devant les couvents des ordres mendiants, de sorte qu'elles renforcent les pôles que ceux-ci forment dans la nouvelle structure de la ville. On les utilise aussi pour créer des nouveaux pôles, auquel cas on fait d'elles de véritables monuments (pl. 80). Il est aussi notable que les fontaines contribuent de manière importante à articuler la ville et le *contado* : on encourage notamment les citadins à utiliser les fontaines situées à l'extérieur de l'enceinte en y créant des accès directs – rues et portes – depuis l'intérieur de la ville[287].

Outre ces motivations pratiques, la Commune fournit des motivations d'autre type, qui, souvent ancrées dans la vie religieuse, mêlent divertissements festifs et fierté civique dans le double but de stimuler la circulation et d'y associer un sentiment d'identité collective. Parmi ces nouvelles attractions les cérémonies processionnelles figurent en premier lieu[288]. Plus d'un siècle plus tard, l'architecte Antonio Averlino, dit Filarete, expliquera : « Dès lors qu'une cité est grande, elle a besoin de cérémonies »[289]. Combien plus vrai lorsqu'il s'agit non seulement d'une ville, mais d'un territoire entier! Les Neuf ne ménagent pas leurs efforts. Toute fête devient l'occasion de déployer le maximum de splendeur dans la rue et d'y attirer les foules – même depuis des régions lointaines du *contado*. En effet, l'articulation entre ville et *contado* semble à nouveau constituer un objectif privilégié. L'investiture du Podestat, par exemple, fournit une bonne occasion de transformer son voyage depuis sa ville d'origine voisine en une superbe procession à travers le *contado,* qui se termine par une mise en scène cérémoniale du franchissement du seuil de la ville. Un autre exemple de la mise en scène du franchissement des portes de la ville se trouve dans le *Palio* – célèbre course de chevaux, dont les origines

---

[286] T. Szabo, *op. cit.*, 1975, p. 141-186, p. 167.

[287] O. Redon, *op. cit.,* p. 193.

[288] S. Silverman, « At the Intersection of Anthropology and History: Territorial Festivity in Siena », dans *Persons in groups: Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe. Papers of the 16th Annual Conference of the Centre for Medieval and Renaissance Studies, 1982,* R. Trexler (dir.), New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985, p. 31-37.

[289] Filarete (dit), Antonio di Pietro Averlino, *Trattato di architecttura,* IV, « *Incipit* », f. 25r., éd. A. M. Finoli, L. Grassi, Milan, Il Polifilo, 1972, p. 102 : « *quanto sia una città grande quanto arà a essere questa, bisogna che si faccia pure cerimonie* ». Le contexte est intéressant. Filarete dédie son traité au duc de Milan Francesco Sforza, qui tout en menant une politique ouvertement anti-communale, emprunte aux Commune beaucoup de stratégies territoriales.

remontent loin, mais qui, sous les Neuf, devient une fête communale[290]. Traditionnellement couru uniquement en ville, dès 1310, le trajet du Palio est redessiné pour qu'il passe de la cathédrale au village de Fontebecci, aux alentours immédiats de Sienne (où se trouve, d'ailleurs, une des nouvelles fontaines de la Commune)[291]. Notons, à propos du Palio, que cette course est à l'origine un sport chevaleresque et aristocratique. Son appropriation par la Commune, tout comme le fait de prendre les cérémonies féodales comme modèle pour les cérémonies communales d'investiture, constitue un moyen pour la Commune de mêler au sentiment civique le prestige jusqu'alors réservé à la noblesse.

L'autre grande fête siennoise que la Commune s'approprie comme fête civique est l'*Assunta.* Célébrée en août depuis 1260 – année où Sienne, en vue d'assurer sa victoire dans l'affrontement alors prévu contre Florence, devient officiellement « mariale » –, l'*Assunta* est la fête la plus importante du calendrier siennois. Rien de plus naturel, donc, que la Commune s'en serve pour mobiliser la population. En effet, bien que la fête se déroule dans la ville, la Commune exige la présence de délégations de tous les lieux du *contado* – pour les représentants des régions les plus lointaines, le déplacement implique une marche de plusieurs jours[292]. Pour la faciliter, la Commune munit ces délégations de sauf-conduits. En retour, elle exige que tous les voyageurs soient bien habillés, de sorte qu'ils forment des processions élégantes. Ainsi, en même temps que ces représentants sont incités à prendre conscience du pays auquel ils appartiennent par le fait de le traverser, ils contribuent à répandre une image invulnérable et digne de la circulation[293].

Si les cérémonies d'investitures et le Palio contribuent à assimiler au sentiment communal le faste et le prestige autrefois associés à l'aristocratie, l'*Assunta* contribue, de son côté, à assimiler à la Commune la dévotion religieuse. La vie religieuse constitue en effet un appui important de la politique communale et, notamment, un aspect important de la politique de la circulation. La Commune accorde volontiers son support aux associations pieuses qui ont l'habitude de déambuler dans les rues. Son patronage des ordres mendiants et

---

[290] S. Silverman, *op. cit.*, p. 34.

[291] D. Waley, *op. cit.*, 1991, p.163.

[292] O. Redon, *op. cit.,* p. 164-165.

[293] Il est intéressant de noter, au passage, que ces sujets et alliés de la Commune devaient se rassembler à la cathédrale pour offrir, en signe de reconnaissance à la Commune, des cierges et des *ceri* (maquettes de bâtiments en carton ou bois peint) – une indication de plus de la puissance du bâtiment comme référence identitaire.

de leur couvents est clairement lié, lui aussi, à la promotion de la circulation. L'histoire de ce patronage fait écho à la prise en charge progressive des routes et ponts du *contado.* L'implantation initiale des couvents s'effectue grâce aux dons des familles riches[294], mais, dès la fin du XIII[e] siècle, leur développement est largement pris en charge par la Commune[295]. Elle accorde aux ordres des terrains gratuits, intervient en leur faveur pour acheter, échanger, et même confisquer des biens fonciers, et met à leur disposition de larges quantités de briques et de chaux[296]. De telles aides sont loin d'être désintéressées. Les couvents, nous l'avons dit, constituent des pôles de première importance dans la nouvelle structuration de la ville. La Commune encourage vivement toute forme de dévotion ayant lieu dans ces établissements. Or, à la différence des églises paroissiales qui attirent les fidèles vivant dans leur voisinage immédiat et qui, comme nous l'avons déjà mentionné, tendent à « appartenir » à la famille dominant la partie de la ville où elles se trouvent, les couvents des ordres mendiants attirent des fidèles de la ville entière et font ainsi s'entremêler les habitants des différents clans et quartiers. Pour renforcer le succès des ordres mendiants auprès de la population, la Commune accorde son support aux cultes des saints locaux, dont le calendrier se densifie considérablement dès les dernières années du XIII[e] siècle. Jusqu'alors les saints patrons de la ville étaient la Vierge et quelques saints anciens, vénérés de longue date en Toscane[297]. Sous les Neuf, on voit émerger une sorte de panthéon siennois des saints patrons[298]. L'imbrication entre cette nouvelle branche de dévotion religieuse et la Commune est si étroite que les spécialistes ont pris l'habitude de parler d'une « religion civique »[299]. On pourrait tout aussi bien parler d'une religion « territoriale » dans la mesure où le territoire représente la Commune et où le

---

[294] Par exemple, les Malavolti pour les Dominicains, les Salvani et les Salimbeni pour les Franciscains (O. Redon, *op. cit.*, p. 196).

[295] C. de la Roncière, *Conclusion*, dans *Les ordres mendiants et la ville en Italie centrale (v. 1220-v. 1350). Actes de la table ronde : Rome, 27-28 avril 1977*, *MEFRM*, 89, 2, 1977, p. 269-273, p. 770.

[296] J. Heers, *op. cit.,* 1990, p. 390- 391 ; O. Redon, *op. cit*, p. 196.

[297] Notamment, San Anselmo et San Donato.

[298] Voir A. Vauchez, « La commune de Sienne, les ordres mendiants et le culte des saints, histoire et enseignement d'une crise (novembre 1328-avril 1329) », dans *Les ordres mendiants et la ville en Italie centrale (v. 1220-v. 1350). Actes de la table ronde : Rome, 27-28 avril 1977*, dans *MEFRM*, 89, 1977, p. 757-767.

[299] Il semble que William Bowsky soit l'auteur de ce terme : W. Bowsky, « The "*Buon Governo*" of Siena (1287-1355) : A Medieval Italian Oligarchy », dans *Speculum*, 37 ,1962, p. 368-381. Voir aussi G. Chittolini, « Civic Religion and the Countryside in Late Medieval Italy », dans *City and Countryside in Late Medieval and Renaissance Italy: Essays Presented to Philip Jones*, dir. T. Dean, C. Wickham, Paris, Sorbonne, 1990, p. 69-80.

lien avec ce territoire semble consituer le critère essentiel pour faire partie du nouveau panthéon. Ainsi quatre des cinq principaux nouveaux saints – saint André Gallerani (†1251), saint Ambroise Sansedoni (†1287), saint Pierre Pettinaio (†1289), saint Joachim Piccolomini (†1306), et le bienheureux Agostino Novello (†1309) – sont siennois de naissance et tous les cinq ont vécu et sont morts à Sienne ou dans le *contado*. A l'exception d'André Gallerani – d'ailleurs fondateur de la *Domus Misericordiae Pauperum* – tous appartenaient à un des ordres mendiants[300]. A leur mort, leurs corps sont enterrés par leurs ordres religieux respectifs et, dans chaque cas, les lieux d'enterrement deviennent très rapidement des lieux de pèlerinage. Avec le financement et une partie de l'organisation des cultes aux mains des Neuf, les fêtes et cérémonies en l'honneur de ces saints prennent naturellement une tournure civique : les jours de fête, les hauts dignitaires de la ville donnaient l'exemple en se rendant aux couvents en procession[301].

L'intégration du culte des saints locaux dans la politique de circulation est l'une des voies par lesquelles la peinture se voit également assimilée à cette politique. Rappelons une fois de plus que les ordres mendiants figurent parmi les commanditaires les plus actifs de l'époque. Ceux de Sienne ne font pas exception à la règle générale et bénéficient en outre de l'aide financière du gouvernement. Rien d'étonnant donc si les retables consacrés aux saints locaux ou aux fondateurs des ordres mendiants sont nombreux à promouvoir – nous le verrons plus bas – la politique communale[302].

Les commandes des ordres mendiants ne sont pas les seuls facteurs d'articulation entre la peinture et la religion « civico-territoriale ». La peinture contribue par exemple, tout comme la fête de l'*Assunta*, à incorporer la cathédrale dans cette religion « civique » et à faire d'elle un pôle, entre autres, dans le réseau urbain. Signalons à cet égard que l'installation de la *Maestà* de Duccio sur le maître-autel de la cathédrale, le 9 juin 1311 – œuvre qui, rappelons-le, est commandée et financée par la Commune – est l'occasion d'une grande fête processionnelle

---

[300] Ambroise Sansedoni est prédicateur dominicain, Pierre Pettinaio est tertiaire franciscain, Joachim Piccolomini est servite et Agostino Novello est moine augustinien.

[301] A. Vauchez, *op. cit.*, p. 763.

[302] Signalons entre autres le *Retable du bienheureux Agostino Novello* de Simone Martini (que nous avons cité à plusieurs reprises) et le *Retable des Carmes* de Pietro Lorenzetti (au sujet duquel on viendrai bientôt). Ajoutons également les retables consacrés aux personnages « bienheureux » – par exemple, le *Retable de la bienheureuse Umiltà* également de Pietro Lorenzetti – personnages, qui sans être de vrais saints, font néanmoins partie du « panthéon siennois ».

qui accompagne l'œuvre depuis l'atelier du peintre jusqu'à sa destination. D'après le chroniqueur Agnolo di Tura del Grasso, toute la ville est présente : les plus grands représentants gouvernementaux et ecclésiastiques se mêlant aux musiciens dans une ambiance à la fois festive et dévote[303].

L'installation de la *Maestà* représente un événement exceptionnel, mais cette œuvre est loin d'être la seule à jouer un rôle dans la politique de circulation. Comme nous l'avons signalé, de nombreux endroits stratégiques de la ville, notamment ses portes, mais aussi les fontaines publiques et les façades des bâtiments appartenant à la Commune ou associés avec elle, sont ornés d'images[304]. Comme la *Maestà*, ces images servent à sacraliser l'espace de la rue et, comme les reliques des saints, elles servent à la fois à stimuler la circulation dans la ville et à affirmer l'idée de la ville comme un réseau. Elles forment en fait des stations dans un parcours dévot qui contribue directement à l'identité de la ville communale. Il est intéressant de noter ici que cet usage du parcours ponctué par des stations fait resurgir l'imbrication entre les divers domaines dans lesquels l'idée de lieu est un enjeu : le réseau des images dans la ville rappelle évidemment le parcours de l'art de la mémoire. Les Neuf, auraient-ils conçu l'objectif de leur usage des images explicitement en termes de ré-mémorisation de la ville et, plus généralement, du territoire?[305]. L'exploitation politique de l'art de la mémoire fait, après tout, partie de l'air du temps, comme en témoigne le traité de Jacopo da Cessole. Signalons également à cet égard le fait que, depuis saint Thomas d'Aquin, la mémoire est souvent classée comme une sous-section de la vertu de la Prudence ; or, selon les théoriciens politiques de l'époque, la prudence est justement une des premières qualités nécessaires pour le bon gouvernement. Notons enfin que l'étroite interaction entre le gouvernement siennois et les

---

[303] Agnolo di Tura, *Chronique* (cité par D. Waley, *op. cit*., 1991, p. 203 et J. Heers, *op. cit*. 1990, p. 442) : « *con grandi divotioni e processioni* ».

[304] Selon Ghiberti, Simone Martini réalise un *Couronnement de la Vierge* sur la Porta Roma au sud-est de la ville. En mai 1309, deux peintres, Ciccio et Nuccio, par ailleurs inconnus, sont mentionnés dans les documents communaux pour avoir peint une Vierge et d'autres sujets sur la porte de Camollia. Les registres de la *Biccherna* signalent aussi d'autres Vierges « portières » réalisées par des peintres anonymes : en juin 1331 et novembre 1332, par exemple, des payements sont enregistrés, respectivement pour un toit destiné à abriter une image de la Vierge sur la porta Salaia et l'achat d'un panneau de la Vierge destiné à la Porta San Viene (H. Maginnis, *op. cit.*, p. 131-132).

[305] Il ne serait pas la première fois : voir M. Carruthers, *op. cit.*, 1998, chapt. 1, section 15 « The Construction of Public "Forgetting": Overlay and Remapping », p. 54-57.

ordres mendiants aurait vraisemblablement induit ce premier à être familier avec de telles idées. Rien donc d'absurde d'imaginer que la modification de l'idée de lieu s'appuierait délibérément sur les mnémotechniques, ni, compte tenu de la longue association entre les techniques mnémoniques et la peinture, que l'image picturale y serait impliquée.

Quoi qu'il en soit des sources d'inspiration qui contribuent à l'usage de l'image picturale comme station dans un parcours, l'apport de la peinture à la politique de circulation ne se cantonne pas à ce seul rôle. Sa contribution la plus importante est indubitablement la mise en image de cette branche particulière de la politique communale.

B. LA POLITIQUE DE LA CIRCULATION EN IMAGES

La peinture reflète à la fois les instruments et les ambitions de l'ultime étape de la politique territoriale de la Commune qui est la politique de circulation. D'une part, elle témoigne de la plupart des motivations pratiques et culturelles en jeu ; d'autre part, elle renforce l'image du territoire comme réseau et fait de l'image de la foule en mouvement une image quasi triomphale, bien que toujours pieuse, de la puissance communale.

Il est difficile de voir autrement que comme une conséquence directe de la politique communale de la circulation l'essor notoire des images présentant des foules en procession qui marque la peinture siennoise au cours de la première moitié du XIV^{e} siècle. La prédilection pour certains thèmes iconographiques semble notamment liée à l'aptitude vis-à-vis de l'image de la foule mobile. Deux cas notables sont l'*Entrée à Jérusalem* et la *Montée au Calvaire*. Or, ces deux thèmes ne sont pas nouveaux – nous l'avons vu, ils comptent souvent parmi les scènes de la vie du Christ qui figurent dans les retables du XIII^{e} siècle – , mais les versions qui sont réalisées à Sienne au début du XIV^{e} siècle se distinguent des versions des retables à deux égards. D'abord, leur visibilité se trouve souvent accentuée par rapport aux autres scènes du Christ : nous avons déjà signalé les dimensions plus importantes de l'*Entrée à Jérusalem* de Duccio par rapport à la plupart des autres scènes narratives de la *Maestà* (pl. 81, fig. 1) ; notons également que ces thèmes bénéficient d'une visibilité particulière dans les fresques que Pietro Lorenzetti consacre à la vie du Christ à Assise et que l'*Entrée à Jérusalem* s'impose parmi les *Scènes de la vie du Christ* que Barna da Siena réalise vers 1340 dans l'église collégiale à San Gimignano (pl. 81, fig. 2). Ensuite, et comme pour expliquer la raison de cette mise en valeur visuelle, dans les images siennoises du XIV^{e} siècle, le Christ poursuit son chemin accompagné de très nombreux personnages, tandis que, dans les images du Duecento, le

Christ n'est entouré que par deux ou trois personnages. La même motivation de mettre en images des foules en procession semble d'ailleurs dicter le choix et le traitement de thèmes iconographiques relativement peu fréquents jusqu'alors, comme l'*Adoration des Mages* (signalons la version que Bartolo di Fredi en réalise vers le milieu du siècle, pl. 82, fig. 1) ou quasi inconnus comme le *Patriarche de Jérusalem saint Albert donnant la Règle aux moines du Mont Carmel* qui fait partie du grand polyptyque que Pietro Lorenzetti réalise pour le maitre-autel de l'église des Carmes vers 1327-1329 (pl. 82, fig. 2)[306].

Or, plusieurs facteurs invitent à lire les foules que présentent ces images à la fois comme une évocation du peuple siennois et comme l'illustration d'un événement biblique. L'*Adoration des Mages* de Bartolo di Fredi comprend, par exemple, un édifice clairement identifiable comme la cathédrale de Sienne, de sorte qu'on est obligé de reconnaître dans la ville qui figure dans cette image un amalgame de Jérusalem et de Sienne. Une suggestion aussi explicite est certes exceptionnelle : aucune autre image siennoise, à l'exception des deux fresques consacrées au *Bon Gouvernement* et au *Mauvais Gouvernement*, ne comprend des édifices clairement reconnaissables comme appartenant à la ville de Sienne. Toutefois, la plupart des images de foules en mouvement partagent avec l'*Adoration des Mages* de Bartolo di Fredi le fait qu'elles semblent bien évoquer tout autant les événements siennois contemporains que ceux des temps bibliques. En effet, presque toutes les images de foules en mouvement rappellent à plusieurs égards les cérémonies et fêtes communales. D'une part, certains thèmes iconographiques font écho à certains types de procession communale. D'autre part, presque toutes les processions peintes présentent précisément, et de façon ostensible, les deux qualités que la Commune est si soucieuse d'associer à l'image du mouvement : la piété et le prestige.

Pour ce qui concerne le premier point, signalons le parallélisme entre l'*Entrée à Jérusalem* et la procession qui fait partie de la cérémonie d'instauration du Podestat. Signalons également cet autre parallélisme : dans le *Patriarche de Jérusalem saint Albert donnant la Règle aux moines du Mont Carmel* de Pietro Lorenzetti, on peut voir les autorités de la ville se rendant en grande pompe au monastère. Or, la manière dont ce sujet est traité rappelle le rôle des ordres mendiants de Sienne dans la politique de la circulation, et plus particulièrement les célébrations du culte des saints locaux : rappelons en effet qu'à l'occasion de ces célébrations,

[306] Les Carmes réclament le prophète Élie comme fondateur de leur ordre.

les hauts dignitaires de la Commune se rendaient, également en grande pompe, aux couvents des ordres mendiants, dans le but de valoriser ainsi la mobilité. Cette même image de Pietro Lorenzetti, avec ses cavaliers surgissant de la ville en direction d'une fontaine, rappelle également le Palio, qui, au moment de la réalisation de cette peinture, était couru depuis la cathédrale jusqu'au Fontebecci, situé dans les alentours immédiats de la ville[307]. Signalons à propos de l'intérêt de la Commune pour cette œuvre de Pietro Lorenzetti, qu'au moment de son achèvement, l'ordre des Carmes, en difficultés financières, se trouve incapable de régler la somme convenue, de sorte que le peintre refuse de remettre l'œuvre ; la Commune, apparemment désireuse de la voir rapidement installée sur l'autel, se charge des frais.

Pour ce qui concerne le deuxième point – l'association de la piété et du prestige à l'image du mouvement – il faut préciser que, si l'association entre mouvement et prestige est nouvelle, celle entre la piété et le mouvement ne l'est pas. Bien au contraire, elle fait déjà partie intégrante de l'image picturale du mouvement au XIII^{e} siècle : comme nous l'avons vu, cette association s'exprime alors le plus souvent par les personnages à la fois saints et mobiles, tels les pèlerins ou les ermites errants. Or, si la foule représente le premier « support » par excellence du mouvement dans les images siennoises du XIV^{e} siècle, l'image du saint mobile ne disparaît pas et contribue en fait à renforcer la nature pieuse des foules en mouvement. L'image du saint en mouvement fonctionne en effet en parallèle avec l'image des foules en mouvement, d'une manière comparable à la manière dont les lieux équivalents fonctionnent entre eux : le simple fait que le mouvement soit présenté systématiquement comme une activité de saint incite à percevoir également le mouvement des foules comme une activité sainte. Il est par ailleurs notable que cette équivalence entre activités n'est pas seulement comparable à l'équivalence entre lieux, mais fonctionne en tandem avec elle. Tandis que les saints apparaissent quasi systématiquement dans les environnements picturaux composés de bâtiments et de rues (voir pl. 84, fig. 1-3), les foules apparaissent tout aussi systématiquement dans les environnements juxtaposant ville et campagne (voir pl. 84, fig. 4-6) : le parallélisme

[307] Notons au passage que les fontaines – qui, comme nous l'avons vu, jouent un rôle important en tant que stimulus de la circulation – figurent de manière proéminente dans plusieurs œuvres siennoises de l'époque : outre le *Patriarche de Jérusalem saint Albert donne la Règle aux moines du Mont Carmel*, une deuxième fontaine apparaît dans un autre panneau de cette même œuvre et une autre encore dans le R*etable de la bienheureuse Umiltà* du même peintre ; rappelons aussi les fontaines qui figurent dans la *Guérison de l'aveugle* et dans la *Rencontre avec la Samaritaine de la Maestà* de Duccio (voir pl. 83, fig. 1-5).

entre ces deux types d'environnement renforce donc le parallélisme entre les saints et les foules. De plus, dans chaque cas, ce sont les lieux que nous avons déjà signalés comme étant les plus rapprochables de l'ancien non-lieu qu'occupent ces personnages mobiles : les saints figurent dans les rues plutôt que dans les bâtiments ; les foules dans la campagne plutôt que dans la ville. Ainsi, même les vestiges de l'ancienne opposition entre lieux et non-lieux servent à souligner la piété des foules processionnelles.

Bien entendu, la nature pieuse de ces foules s'exprime aussi à travers les gestes et expressions des personnages. Toutefois, la précaution de souligner ou de rehausser la piété de ces foules par le biais de la superposition mnémonique des saints ou à travers le lieu est loin d'être inutile, vu la forte impression de faste qui émane également de ces processions et qui risque presque d'éclipser l'impression de piété. Ces foules aux couleurs éclatantes et aux vêtements somptueux n'ont plus rien de commun avec l'allure des personnages pieux en loques ou en peaux de bêtes qui figurent dans les images du XIII^{e} siècle. Loin donc de constituer une image de privation ou de pauvreté, elles apparaissent souvent dignes des plus resplendissantes célébrations aristocratiques. On note aussi que l'effet noble est renforcé par la fréquente présence de chevaux dans les images (voir pl. 85, 1-3).

Or, c'est justement la manière dont ces images mélangent les qualités de prestige et de piété qui corrobore particulièrement l'idée que les peintres s'inspirent de la politique de la circulation, voire visent consciemment à y contribuer. Le résultat, exactement comme on peut supposer que la Commune le souhaiterait, est que l'image du mouvement préserve ses connotations de piété tout en se débarrassant de ses connotations de pauvreté et de vulnérabilité. En effet, d'action rendue positive uniquement par le fait d'être revendiquée par les religieux au nom de l'humilité, de la charité ou de la pénitence, le déplacement devient une action qui, tout en restant dévote, exprime également le prestige et la puissance. A cet égard, on remarque que, si la piété des saints se communique aux foules, la force et la dignité des foules se communiquent, en sens inverse, aux saints. La mobilité des saints n'exprime en effet plus l'humilité, mais la puissance d'agir. Au lieu de partager la misère et les souffrances des pauvres, les saints interviennent avec force pour remédier à leurs maux. On note aussi que, le plus souvent, les saints ne partagent plus les lieux des pauvres de manière fixe : soit ils y apparaissent de manière transitoire, comme c'est le cas, par exemple, dans le *Retable du bienheureux Agostino* réalisé par Simone Martini (pl. 84, fig. 2) ; soit la pauvreté est refoulée à l'intérieur des bâtiments, comme on peut l'observer dans la scène de *Saint Nicolas donnant*

l'or aux trois filles pauvres que réalise Ambrogio Lorenzetti (pl. 84, fig. 3). Cette image offre un soutien particulier à la politique communale, puisque c'est depuis la rue et en se déplaçant que le protagoniste effectue son action, de surcroît bénéfique, et que ce sont les occupants du bâtiment qui en ressentent les effets – soit une inversion totale des conventions en vigueur dans les images du XIII^{e} siècle où, comme nous l'avons vu, les actions sont effectuées depuis les lieux, le plus souvent par de personnages assis, et sont subies dans les intervalles. Notons, comme pour souligner cette inversion, la présence des bancs dans cette rue – signe de la possibilité pour le saint de s'asseoir et donc d'assumer la position traditionnelle du pouvoir et, par extension, signe de son choix de circuler. Notons enfin que la nature aérienne de l'intervention de certains saints prête une qualité franchement divine – et non pas simplement pieuse – aux guérisons qu'ils opèrent et à la mobilité qui les caractérise. Or, cette association entre la sainteté et la mobilité, en s'ajoutant au fait que l'image de la mobilité est en train d'émerger comme l'image par excellence de la puissance communale, fait apparaître celle-ci comme une puissance en quelque sorte légitimée par Dieu.

L'image picturale du mouvement suit donc précisément les voies et atteint exactement les résultats que vise la politique de la circulation mise en place par la Commune. Dans les images où des saints ou des foules pénètrent dans les lieux, le mouvement apparaît non seulement comme porteur de secours et de joie, mais également comme le véhicule de l'omniprésence communale. Dans les images où des foules surgissent des portes étroites des villes, le mouvement apparaît également comme une action libératrice et quasi triomphale. L'image de la foule franchissant l'enceinte se présente en effet comme une sorte de manifeste condensé de la politique de la circulation : la mobilité de la population sert à la fois à unifier le territoire et à forger une identité collective. L'importance de cette image pour la Commune est d'ailleurs confirmée par le fait que l'enceinte et la circulation constituent les deux axes principaux de la composition de la fresque du *Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti (pl. 86, fig. 1). Comme nous l'avons déjà remarqué, l'unité du territoire est dans une large mesure assurée par l'image de la limite commune que forme l'enceinte – limite qui articule plutôt qu'elle ne sépare la ville et la campagne. L'image de la voie et du va-et-vient de la population siennoise à travers l'enceinte que sa présence implique, vient compléter l'action unificatrice de l'enceinte et achever l'image de l'imbrication entre une société harmonieuse et un pays uni.

Tout autant que l'image du franchissement de l'enceinte, la fresque du *Bon Gouvernement* met en image un deuxième aspect fondamental de la politique communale de

la circulation : l'image de la voirie en tant que réseau. Comme nous l'avons suggéré, cette image représente l'aboutissement de la politique communale : elle fait basculer le rapport entre espace public et lieux privés de celui de la contiguïté à celui existant entre contenant et contenu, et oriente ainsi la perception de l'espace public vers l'idée d'une sorte de substrat spatial, un fond continu *dans* lequel les lieux individuels prennent place. Avant d'en venir à la manière dont la fresque d'Ambrogio Lorenzetti témoigne de cette nouvelle image de la voirie, revenons brièvement sur la *Guérison de l'aveugle* de Duccio (pl. 86, fig. 2). Bien que cette peinture illustre avant tout l'idée d'équivalence entre les espaces publics et les bâtiments de la ville, elle contient déjà une indication de la finalité de cette équivalence, à savoir l'inversion du rapport hiérarchisé entre bâtiment et espace ou, autrement dit, l'affirmation de l'ensemble de l'espace public comme entité territoriale supérieure. En effet, si l'espace de cette image se lit comme un ensemble de volumes comparables aux volumes architecturés, il y est également suggéré comme une entité continue. Il passe, ininterrompu, autour des volumes bâtis, les englobant à la manière d'un filet. Ainsi, bien que la tridimensionnalité de ce « filet » résulte d'une forme d'imitation des volumes architecturés, cette image suggère déjà que c'est l'espace et non pas le bâtiment qui est le principe de cet environnement. En effet, grâce au creusement des lieux solides, cet espace semble non seulement englober les bâtiments, mais les envahir entièrement : les lieux bâtis sont ainsi réduits à des espèces d'enclaves dans la continuité tridimensionnelle de l'espace public.

C'est précisément cette image de l'espace public – une extension continue qui exprime l'unité fondamentale du territoire et qui se met en place par le biais de l'espèce de squelette que forme la voirie – que parachève la fresque du *Bon Gouvernement.* Dans la moitié gauche de la fresque, on retrouve en effet une présentation de la voirie urbaine très similaire à celle que nous avons observée dans la *Guérison de l'aveugle* : une voirie explicitement tridimensionnelle qui passe, ininterrompue, autour des bâtiments. Dans la moitié droite, ce « filet » s'étend de l'espace urbain au *contado.* Évidemment, ce n'est pas, strictement parlant, le réseau de la voirie qui s'étend à travers le *contado*, mais la voirie est directement prolongée par les creux des vallées, qui prennent en quelque sorte le relais. Comme nous l'avons déjà observé, les parties creuses de la campagne font en effet écho direct aux rues urbaines, tout comme les collines font écho aux bâtiments de la ville. Or, ce glissement des rues aux creux favorise particulièrement bien le glissement de l'image de l'espace public d'un filet qui entoure les lieux privés à une forme de substrat qui sous-tend l'ensemble des lieux composant le pays

siennois. Les creux et les collines sont très clairement deux parties d'une seule et même chose : s'ils forment un ensemble de volumes à l'instar des volumes de la ville, l'unité de cet ensemble est particulièrement rehaussée par le fait que les « limites » de ces volumes forment une surface continue. Grâce à la comparabilité des collines et des vallées avec les bâtiments et les rues, l'unité de la campagne renforce donc l'unité de la ville. Davantage encore que dans la *Guérison de l'aveugle*, donc, les bâtiments sont suggérés d'être des parties entièrement intégrées à la continuité spatiale du territoire.

Afin de souligner la nouveauté de l'image – et de l'idée – de cet espace continu que promeut la fresque du *Bon Gouvernement*, mais également afin de freiner la tentation de faire de l'environnement pictural de cette fresque un exemple parachevé de l'espace pictural moderne, insistons sur deux points : d'une part, malgré le fait que l'environnement de cette fresque produit une certaine impression de continuité, il s'agit toujours d'un environnement pictural essentiellement composé ; d'autre part, loin d'être une représentation naturaliste d'une perception acquise, l' « espace » que donne à voir la fresque du *Bon Gouvernement* est une construction artificielle qui vise à instaurer une perception nouvelle de l'unité territoriale. Cela étant, si l' « espace » du *Bon Gouvernement* n'est pas encore l'espace pictural moderne, l'environnement pictural de cette fresque s'inscrit bien en tête de l'émergence d'une conception de l'espace qui dépasse de loin le seul espace territorial. Dans les deux parties qui suivent, nous étudierons comment cette première modification de l'image picturale du lieu que stimule la politique territoriale de la Commune de Sienne se poursuit dans des nouvelles modifications qui amènent l'environnement pictural à assumer une forme qui présente effectivement des corrélations étroites avec la notion d'espace dans son sens le plus abstrait.

2. AUX LIMITES DU LIEU : FORMES ET FONCTIONS DE LA STRUCTURE RECTILIGNE AUX XIV^{e} ET XV^{e} SIÈCLES

Aux cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles, dans toute la peinture d'Italie centrale, le principe compositionnel de l'environnement pictural glisse lentement de l'assemblage de volumes à la structuration par des plans, puis par des lignes. Cette partie traitera du développement, au cours de cette période, de deux types de structures : d'une part, la structure architecturale, essentiellement planaire ; d'autre part, la structure immatérielle, purement linéaire. Bien que l'émergence de la structure architecturale précède de peu l'apparition des premiers indices de la structure immatérielle, cette dernière constitue clairement une forme dérivée de la structure architecturale. Nous verrons en effet que la fonction aussi bien que la forme de cette structure architecturale éclaire la conception de la structure immatérielle – raison pour laquelle nous étudierons d'abord la structure architecturale et ensuite la structure immatérielle. Nous identifierons l'agent principal du processus par lequel la structure immatérielle est dérivée de la structure architecturale au motif de l'escalier – motif dont nous espérons éclairer la grande importance dans les développements picturaux du XIV^{e} et du XV^{e} siècle. En effet, en tant que laboratoire et source de diffusion de la structure linéaire, ce motif joue un rôle central dans l'émergence d'une conception de l'image à deux niveaux. Cette conception implique à la fois l'éclatement et la limitation de la notion de lieu, ce qui, à son tour, implique l'introduction dans la conception picturale d'une nouvelle notion, encore sans désignation à l'époque, mais qui correspond à ce qu'on appellera plus tard l' « espace ». Le développement que nous tracerons dans cette partie nous mènera donc « aux limites du lieu » en deux sens. D'une part, physiquement : il s'agira d'étudier les éléments qui délimitent les volumes constituant originellement les lieux picturaux. D'autre part, figurativement : la manière dont le lieu se redéfinit au XV^{e} siècle finit par restreindre le rôle du lieu en tant que principale notion conceptuelle de l'environnement pictural pour faire place à la notion de l'espace.

I. LE GLISSEMENT DU VOLUME AU PLAN : L'ÉMERGENCE ET L'ESSOR DE LA STRUCTURE ARCHITECTURALE

Dès le début du XIV^e^ siècle, la limite architecturale plane – principalement le mur, mais également divers types de colonnades, clôtures, grilles, etc. – s'impose comme le composant principal de l'environnement pictural. En ce qui concerne la peinture non-siennoise, et notamment celle de Florence, la structure planaire que ces éléments forment dans leur ensemble vient rapidement incarner l'image par excellence du lieu pictural, ainsi que le principal outil d'unification de l'environnement pictural.

Nous exposerons l'émergence et l'essor de la structure architecturale à travers trois sections. Dans la première, nous considérerons comment le rapport entre la nouvelle importance des éléments plans et le phénomène du creusement des lieux et, plus précisément, comment les contextes différents dans lesquels ce phénomène a lieu à Sienne et dans les autres centres artistiques d'Italie centrale prédisposent ces derniers à accorder un rôle plus actif à la structure architecturale que ce n'est le cas à Sienne. Dans la deuxième, nous nous concentrerons sur le cas de Florence pour étudier la tendance des peintres florentines à rendre potentiellement « interactives » les structures des édifices. Nous verrons que cette tendance modifie le système des lieux équivalents, apparemment importé de Sienne, de telle façon qu'il cesse de se fonder sur l'image du volume architecturalement délimité et commence à se fonder sur la structure architecturale interne. Nous montrerons également que ce changement engendre un nouveau type de lieu architectural, spécifiquement florentin, qui se présente sous la forme d'une structure architecturale unique et qui remplit l'ensemble de l'environnement pictural. Enfin, dans la troisième section, nous exposerons les tentatives pour étendre ce nouvel outil d'unification de l'environnement pictural que constitue la structure architecturale au lieu non architectural, qui apparaît dans la peinture florentine vers la fin du XIV^e^ siècle.

A. CONDITIONS INITIALES : LE CONTEXTE DU CREUSEMENT DES LIEUX

De manière générale dans la peinture d'Italie centrale, la mise en valeur des limites architecturales planes résulte directement de la tendance à creuser les lieux bâtis. À force de présenter des bâtiments comme des volumes creux ou comme des ensembles de volumes creux, les plans qui délimitent ces volumes deviennent les principaux éléments matériels – ou, plus précisément, opaques – de l'environnement pictural. Par conséquent, ils constituent les seuls éléments environnementaux directement visibles, à la différence des volumes qu'on ne

voit qu'indirectement, par le biais de la présence des plans. Ainsi, dès lors qu'on creuse des volumes solides, les plans assument une nouvelle importance visuelle. On le constate facilement en comparant des images dans lesquelles les lieux se présentent comme des volumes solides avec des images dans lesquelles ils se présentent comme des volumes creux. Signalons, dans la première catégorie, l'*Annonciation* qui fait partie du retable consacré à la *Vie de la Vierge* conservé au Musée Mayer van den Bergh à Anvers (pl. 87, fig. 1) ou la *Résurrection de Lazare* de Guido da Siena, conservée à la Pinacothèque de Sienne (pl. 87, fig. 2) et, dans la deuxième catégorie, le *Rêve de Sobach* qui fait partie du *Polyptyque des Carmes* que Pietro Lorenzetti réalise en 1329 (pl. 87, fig. 3) ou l'*Annonciation* réalisée par un peintre florentin anonyme au début du XV^{e} siècle pour l'église de Santa Maria Novella à Florence (pl. 87, fig. 4).

Comme nous l'avons signalé dans la partie consacrée à Sienne, aussi générale que soit la tendance à creuser les lieux solides dès le début du XIV^{e} siècle, le contexte dans lequel cette tendance se manifeste n'est pas le même à Sienne que dans les autres centres de production artistiques de l'Italie centrale. Rappelons qu'à Sienne, le creusement des lieux s'effectue dans le contexte de la localisation du non-lieu : en même temps que les édifices se creusent, les zones avoisinantes assument elles aussi la forme d'un volume creux, architecturalement délimité. En dehors de Sienne, en revanche, le creusement des édifices s'effectue sans transformation parallèle du non-lieu : les édifices se creusent, mais le traitement du non-lieu reste inchangé. Le résultat immédiat est que, dans la peinture siennoise, les édifices creux prennent place dans une série continue de volumes creux – série qui, le plus souvent, donne l'impression de continuer au delà du champ de l'image. Ailleurs qu'à Sienne, les édifices restent isolés : au lieu de se composer d'une série continue de volumes creux, l'environnement pictural continue, selon le mode duecentesque, de se composer de lieux tridimensionnels, de fonds monochromes plats et de sols – ces derniers étant, le plus souvent, traités en plans horizontaux, sans toutefois constituer la base d'un volume, comme c'est le cas dans les images siennoises.

Ces différences contextuelles peuvent paraître anodines. Elles n'influent pas, après tout, sur la mise en valeur du plan : dans un cas comme dans l'autre, le plan devient le principal composant de l'environnement pictural. Cela se constate à nouveau facilement par comparaison : voir, parmi les images siennoises, l'*Annonciation* qui fait partie de la *Maestà* de Duccio (pl. 88, fig. 1) ou la scène de *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* qui fait partie du polyptyque de saint Nicolas réalisé par Ambrogio Lorenzetti (pl. 88, fig. 2) et, parmi les

images non siennoises, la fresque d'*Isaac bénissant Jacob* que le Maître des Histoires d'Isaac réalise à Assise vers 1290 (pl. 88, fig. 3) ou celle de la *Prière des Prétendants* que Giotto réalise vers 1305 dans la chapelle Scrovegni à Padoue (pl. 88, fig. 4). Les différences contextuelles du creusement des lieux n'empêchent pas non plus qu'à Sienne comme dans le reste de l'Italie centrale, cette mise en valeur des limites tend à faire ressortir la structure qu'elles forment dans leur ensemble. En effet, les critères dont dépend l'impression de structure – la multiplicité et la contiguïté des volumes creux – peuvent très bien être satisfaits à l'intérieur de l'édifice ; ils ne nécessitent pas que les volumes forment une série continue à travers tout le champ de l'image et encore moins que cette série donne l'impression de se poursuivre en dehors du champ de l'image. Ainsi, comme on peut le constater en comparant la *Nativité de la Vierge* de Pietro Lorenzetti (pl. 89, fig. 1) avec la version de *Saint Nicolas donne de l'or aux trois filles pauvres* réalisée par Palmerino de Guido dans la basilique de San Francesco à Assise (pl. 89, fig. 2), dès lors qu'un édifice se compose de plusieurs pièces, il importe peu qu'il remplisse tout le champ de l'image ou qu'il s'entoure d'un fond plat. En fait, en dehors des critères de base que constituent la multiplicité et la contiguïté des volumes creux, il est clair que la puissance de l'effet structurel augmente avec le nombre de limites données à voir – raison pour laquelle ce sont souvent les images dans lesquelles les limites externes des édifices sont visibles à l'intérieur du champ qui produisent le mieux un effet de structure. Une fois de plus, on peut constater ce point en comparant, par exemple, la *Vision du Chariot de Feu* qui figure parmi les fresques attribuées à Giotto à Assise (pl. 90, fig. 1) ou l*'Ascension de saint Jean l'Evangéliste* que Giotto réalise dans la chapelle Peruzzi de Santa Croce à Florence (pl. 90, fig. 2) avec le *Miracle du feu* que Simone Martini réalise également à Assise (pl. 90, fig. 3) ou la scène de *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon*, qu'Ambrogio Lorenzetti inclut dans le Polyptyque consacré à la vie de ce saint (pl. 90, fig. 4).

Notons au passage que si, dans la peinture siennoise, tout type de lieu composé – édifice, ville ou territoire – peut produire un effet de structure, c'est l'édifice qui est le plus prédisposé à le faire. Ceci parce que les limites d'un édifice sont presque toujours multipliés en trois sens – largeur, profondeur et hauteur –, tandis que, dans le cas des autres types de lieux – notamment la ville et le territoire –, la multiplication latérale des volumes tend à primer sur la multiplication verticale. Ainsi, à Sienne comme ailleurs, l'effet de structure est plus fort lorsque l'édifice occupe une partie importante de l'image.

On commence ici à toucher à la manière dont les différences entre le contexte dans

lequel le creusement des lieux s'effectue à Sienne et celui où il s'effectue dans les autres villes d'Italie centrale influent sur l'impact de l'effet de structure, ainsi que sur le rôle de la structure au sein de l'image. Sont en jeux, d'une part, le basculement de la conception de l'environnement pictural du principe d'assemblage (de volumes) à celui de la structuration (par des éléments plans) et, d'autre part, le rôle que la structure joue dans l'homogénéisation de l'environnement pictural.

Considérons d'abord le basculement de la conception de l'environnement pictural du principe d'assemblage au principe de structuration. En principe, la suggestion que la limite joue un rôle de structuration à l'intérieur de l'environnement pictural est plus fortement véhiculée par la peinture siennoise que par la peinture du reste de l'Italie centrale. En effet, c'est seulement à Sienne que la structure s'étend à tout l'environnement pictural. C'est donc seulement à Sienne qu'on peut l'identifier au principe compositionnel de cet environnement. En pratique, toutefois, l'importance accordée au volume dans la « localisation » des diverses parties de l'environnement pictural tend toujours à empêcher la conception de cet environnement de basculer pleinement de l'assemblage à la structuration : le plan reste toujours plus ou moins subordonné au volume.

Dans la peinture du reste de l'Italie centrale, la situation est comme inversée. Cantonnée à l'intérieur de l'édifice, la structure planaire est clairement la structure interne de l'édifice et non pas celle de l'environnement pictural. Rien ne permet donc d'identifier la structure au principe compositionnel de l'environnement pictural. Toujours à la différence de Sienne, et toujours parce qu'il est cantonné à l'intérieur de l'édifice, le plan dans la peinture non siennoise est peu subordonnée au volume. Puisque l'unité de l'édifice s'aperçoit d'emblée, les plans donnent moins l'impression de délimiter des volumes constituant des unités de construction de plus grands volumes que de diviser un volume préexistant. Du fait, l'image d'une entité structurée intérieurement prime sur l'image d'un assemblage de volumes individuels. Très rapidement, la structure interne s'impose comme la principale caractéristique du lieu, si bien que la structure devient l'image par excellence du lieu au détriment du volume creux. Le volume – individuel ou composé – est évidemment toujours présent, mais il n'est plus prioritaire ; il n'apparaît même pas, comme c'est le cas à Sienne, sur un pied d'égalité avec la structure. Par conséquent, cette dernière assume une nouvelle sorte d'indépendance vis-à-vis du volume : au lieu de la forme en négatif de l'assemblage des volumes, elle apparaît comme une forme autonome.

Cette autonomie du plan et de la structure prédispose le principe compositionnel de la peinture non siennoise à basculer pleinement de l'assemblage à la structuration. Toutefois, pour que la structuration puisse être identifiée au principe compositionnel de l'environnement pictural, il faut qu'elle soit étendue à l'ensemble de l'environnement pictural. Ce qui nous amène à la façon dont les différences contextuelles du creusement des lieux influent sur le rapport entre la structure et l'homogénéité de l'environnement pictural. La situation à Sienne et la situation ailleurs sont radicalement différentes. A Sienne, la structure émerge en même temps que l'environnement pictural s'homogénéise : structure et homogénéisation constituent l'une et l'autre des résultats de la localisation de toutes les zones de l'environnement pictural. L'homogénéité n'est en aucun cas redevable à la structure. Dans le reste de l'Italie centrale, en revanche, la structure émerge au sein d'un environnement pictural dont le traitement se caractérise toujours par la fragmentation. Cette situation d'antécédence offre donc à la structure l'occasion de jouer un rôle plus actif.

Pour voir ceci plus en détail, nous consacrerons la prochaine partie au cas particulier de la peinture florentine. Deux raisons font qu'il s'impose de se concentrer sur Florence plutôt que de continuer de parler généralement de la peinture non siennoise d'Italie centrale : d'une part, les Florentins développent une image particulièrement autonome de la limite architecturale plane ; d'autre part, ce sont eux qui instrumentalisent le plus systématiquement la structure comme outil d'unification.

B. L'ÉDIFICE « INTERACTIF » ET LE SYSTÈME DES LIEUX ÉQUIVALENTS « À LA FLORENTINE » : LA STRUCTURE ARCHITECTURALE COMME OUTIL D'UNIFICATION DE L'ENVIRONNEMENT PICTURAL

Pendant la première moitié du XIV^{e} siècle, l'environnement pictural florentin reste essentiellement fidèle à la conception duecentesque, c'est-à-dire à une conception fondée sur l'opposition entre lieux et « non-lieux ». Cependant, à partir du moment où les édifices commencent à être traités en structures plutôt qu'en masses solides, la nature discrète des lieux s'atténue. En effet, le traitement « structurel » des édifices témoigne d'un nouvel intérêt pour la façon dont les lieux s'articulent avec le non-lieu qui les entoure. Plus précisément, cet intérêt s'observe à travers le traitement des limites externes des édifices.

Parmi les premiers à poser la question de l'articulation du lieu et du non-lieu figure notamment Giotto. Il la pose à la fois en termes de volumes et en termes de plans. Dans le cas

des volumes, il s'agit de jouer sur des saillies et/ou des retraits de parties des édifices traités en cubes de façon à produire une impression d'imbrication entre cubes pleins et cubes creux et, par conséquent, entre l'édifice et le non-lieu. Dans la partie consacrée au développement de la structure linéaire, nous aurons l'occasion de revenir sur ce point. Signalons cependant à titre d'exemple deux fresques qui ornent la chapelle Scrovegni à Padoue : la *Présentation de la Vierge au Temple* et *Joachim chassé du Temple* (pl. 91, fig. 1 et 2). Ces fresques, et plus spécialement celle de *Joachim chassé du Temple,* illustrent également la manière dont Giotto se sert des plans comme s'il explorait à tâtons le non-lieu. Dans ce cas, il s'agit de projeter certains plans en dehors de l'édifice, si bien que l'édifice semble avancer des « antennes », semble chercher à interagir avec ce qui l'entoure. Un autre exemple est fourni par l'*Ascension de saint Jean l'Évangéliste*, qui fait partie du cycle de fresques que Giotto réalise dans la chapelle Peruzzi à Florence vers 1320 (pl. 90, fig. 2) : outre le mur qui se dresse « librement » à droite du toit, on note le plan qui avance vers le spectateur à gauche de l'édifice, ainsi que celui qui part, également dans la partie gauche de l'édifice, vers le bord gauche de l'image.

Dans ces exemples, et de manière générale chez Giotto, les deux démarches – volumes et plans – restent très imbriquées : la projection de plans engendre presque toujours une impression de volumes inachevés, de sorte que, comme dans la peinture siennoise, l'effet global tend à hésiter entre un effet de structure et un effet d'assemblage de volumes. Dans l'œuvre des successeurs de Giotto, en revanche, les plans, et donc l'effet de structure, tendent à primer sur les volumes, si bien que les plans apparaissent plus autonomes, moins dépendants des volumes que dans l'œuvre de Giotto. La *Mort de saint Grégoire* que Dalmasio di Jacopo degli Scannebecchi réalise vers le milieu du XIV^{e} siècle (pl. 92) illustre bien la manière dont le fait de former une structure l'emporte sur le rôle initial des plans qui était de délimiter les volumes. Bien entendu, la structure dégage toujours une impression de tridimensionnalité, mais cette impression se dégage justement de la structure, et non pas d'abord des unités cubiques qu'elle comprend. En effet, dans la *Mort de saint Grégoire,* l'irrégularité des volumes crée l'impression que ceux-ci n'existent que pas défaut : ce qui importe, c'est la structure planaire.

Or, suivant l'exemple de Giotto, la structure planaire qui s'impose comme image par excellence du lieu pictural est avant tout une structure inachevée, qui se caractérise par ce qui a tout l'air d'être une propension à interagir, à fusionner avec ce qui l'entoure. Parmi les nombreux exemple, signalons l'édifice qui figure dans l'*Annonciation* qui fait partie du *Retable*

de saint Sébastien que Giovanni del Biondo réalise vers 1370 (pl. 93, fig. 1). Notons que, dès les années 1330, même les édifices les plus traditionnels c'est-à-dire ceux où le volume, voire la masse solide, reste la principale caractéristique et où la structure interne est peu accentuée, sont souvent dotés de plans projectifs et donc de la propension à interagir que ces plans impliquent. Signalons à cet égard la *Scène de la vie de saint Laurent* attribuée à Ambrogio di Baldese et vraisemblablement réalisée vers la fin du siècle (pl. 93, fig. 2) : le mur qui prolonge la face cachée de l'édifice ne fait pas seulement de ce volume autrement clos une entité « interactive », mais il prend presque plus d'importance que l'édifice lui-même. Signalons également l'*Annonciation* que Bernardo Daddi réalise vers 1335 (pl. 93, fig. 3) : ici, c'est l'espèce de tapis sur lequel se trouve l'édifice qui, en débordant du plan qui sépare la Vierge de l'archange, semble prolonger le sol de l'édifice. Signalons enfin une deuxième image de Bernardo Daddi – le *Martyre de saint Étienne* (pl. 93, fig. 4) – où la démarche consiste moins à prolonger les plans de l'édifice, qu'à en dédoubler un : le résultat étant toutefois similaire dans la mesure où la structure de l'édifice apparaît toujours comme une entité presque organique, susceptible de croître.

Comme nous l'avons annoncé, cette propension de l'édifice à croître va grandement influer sur la façon dont s'effectue l'unification de l'environnement pictural florentin et, en fait, par le biais du modèle que constitue la peinture florentine, sur l'environnement pictural de toute la peinture d'Italie centrale. Le facteur décisif pour établir la structure architecturale comme outil d'unification est toutefois la convergence entre cette spécificité florentine qu'est la structure interactive et le système des lieux équivalents.

Le système des lieux équivalents – qui consiste, rappelons-le, à présenter divers types de lieux dans des compositions comparatives qui incitent le spectateur à constater l'équivalence formelle et, éventuellement, fonctionnelle de ces lieux –, apparaît à Florence vers le milieu du XIV^{e} siècle et se multiplie au cours du siècle suivant. Deux raisons incitent à penser que ce système est importé de Sienne : d'abord, le décalage chronologique – le système, rappelons-le, se développe à Sienne au cours de la première moitié du XIV^{e} siècle – ; ensuite, le fait que les premiers exemples florentins tendent à se fonder, comme les exemples siennois, sur le volume creux, tandis qu'une fois le système entré dans les habitudes florentines, le volume creux commence à être remplacé, en tant que facteur d'équivalence, par la structure interne.

Parmi les premiers exemples florentins, signalons le panneau central de la prédelle du

petit retable conservé à l'Accademia de Florence que Giovanni del Biondo réalise en 1364 (pl. 94, fig. 1) : on y voit alignés en frise un intérieur, une sorte de loggia, un édifice vu de l'extérieur et une zone extérieure à cet édifice. Cette dernière zone est toujours traitée comme une forme de non-lieu en ce sens qu'elle se compose uniquement d'un fond d'or et d'un sol horizontal. Toutefois, son inclusion dans un alignement de « lieux » tend immédiatement à suggérer qu'elle constitue une entité équivalente aux autres. L'effet est d'ailleurs renforcé par le fait que les quatre lieux forment deux paires, chacune composée d'un volume solide et d'un volume creux : à droite, l'édifice et le « non-lieu » ; à gauche, l'intérieur – presque entièrement rempli par un lit, de façon que le volume de celui-ci prime largement sur le volume, en principe creux, de la pièce – et la loggia – qui, elle, se présente explicitement comme un volume creux. En somme, cette image se fonde précisément sur les mêmes principes que les images siennoises.

Pendant les premières décennies du XV^e^ siècle, lorsque les compositions comparatives commencent à se multiplier à Florence, c'est toujours le volume – et particulièrement le volume creux – qui constitue le principe d'équivalence. C'est le cas, par exemple, de la *Présentation de l'Enfant au Temple* qui fait partie de la prédelle de la *Pala Strozzi* que Gentile da Fabriano réalise dans les années 1420 (pl. 94, fig. 2), ainsi qu'une autre célèbre image des années 1420, à savoir la *Guérison de l'estropié et la résurrection de Tabitha* que Masolino réalise dans la chapelle Brancacci de Santa Maria del Carmine à Florence (pl. 94, fig. 3). Notons au passage que le fait que ces images constituent deux des premiers exemples florentins dans lesquels les zones extérieures aux édifices apparaissent explicitement comme des rues renforce la suggestion d'une importation du modèle siennois. Parmi ces compositions comparatives « à la siennoises » figurent encore plusieurs œuvres que Fra Angelico réalise dans les années 1430. Voir, à titre d'exemple, deux panneaux de prédelles, l'un provenant du *Retable de San Marco,* conservé actuellement à Washington (pl. 95, fig. 1), l'autre du *Triptyque de Perugia,* conservé, lui, au Vatican (pl. 95, fig. 2).

A partir des années 1430, des compositions comparatives plus spécifiquement florentines commencent à apparaître. Dans ces images, le volume a une place secondaire par rapport à la structure. Non seulement l'aspect structurel des édifices est accentué, mais les espaces entre eux sont également dotés d'une structure planaire, de sorte que celle-ci apparaît clairement comme la nouvelle « norme » du lieu et, notamment, la norme sur laquelle se fonde le principe d'équivalence. Citons à titre d'exemple le *Cassone Adimari*[308] qu'un peintre

[308] Les *cassoni* sont des coffres peints – le plus souvent de scènes narratives – traditionnellement offerts comme

florentin anonyme réalise dans les années 1440 (pl. 96, fig. 1), dans lequel une espèce d'abri en forme de tunnel est installée dans l'espace entre les édifices situés à gauche et à droite. Un autre exemple éloquent est fourni par le *Martyre de saint Christophe et enlèvement de son corps* que Mantegna réalise une dizaine d'années plus tard à Padoue (pl. 96, fig. 2)[309] : ici, c'est à la fois la présence de la grille horizontale en bois, attachée aux étages supérieures de l'édifice central, les poteaux qui le soutiennent à gauche et les colonnes en pierre à droite et en avant-plan de l'image qui fonctionnent comme structure interne de l'espace extérieur aux édifices. Signalons encore l'image de la *Procession du Corpus Christi* attribuée à Attavante degli Attavanti et vraisemblablement réalisée vers la fin du siècle (pl. 96, fig. 3), dans laquelle c'est la structure portative de la procession qui sert à structurer l'espace entre les édifices.

Outre les images dans lesquelles l'espace entre les édifices est doté d'une structure interne semblable à celle des édifices, l'influence de l'édifice « interactif » ou « fusionnel » débouche sur des compositions dans lesquels l'effet de fusion entre les édifices est plus direct. Signalons à titre d'exemple un des nombreux panneaux de *cassone* que Giovanni di Ser Giovanni, dit Lo Scheggia, réalise dans les années 1460-1470 (pl. 97, fig. 1), ainsi qu'un autre que Guidoccio Cozzarelli réalise vers 1480-81 (pl. 97, fig. 2). Dans ces *cassoni*, la proximité des édifices les uns par rapport aux autres, combinée avec la forte accentuation de leur nature structurelle, crée l'impression qu'ils tendent à fusionner pour former une seule structure. Il s'ensuit que les espaces extérieurs, au lieu d'apparaître comme des entités équivalentes aux édifices entiers, sont comme assimilés à des « cases » individuelles, des « pièces » parmi d'autres, comprises dans la structure globale formée par tous les édifices. Ainsi, non seulement la spécificité florentine impose la structure comme principe d'équivalence, mais elle modifie le principe même d'équivalence : celui-ci devient plutôt un principe de continuité.

Au cours du XV^e^ siècle, l'environnement architectural florentin se présente de plus en plus fréquemment comme une structure unie. Comme on peut le constater dans la scène de *Joachim chassé du Temple* que Domenico Ghirlandaio réalise dans la chapelle Tornabuoni de Santa Maria Novella dans les années 1480 (pl. 98, fig. 1), il devient difficile de distinguer

---

cadeaux de mariage à Florence au XV^e^ siècle.

[309] Mantegna, évidemment, est un peintre non pas florentin, mais padouan. Toutefois, en raison de la manière particulièrement éloquente dont certaines de ses œuvres illustrent les tendances effectivement amorcées dans la peinture florentine, mais devenues à l'époque en question – à savoir le milieu du XV^e^ siècle – des tendances plus répandues, nous nous permettons de les inclure dans cette partie.

exactement où s'achève un édifice et où commence l'autre : a-t-on affaire ici à deux édifices, l'un placé devant l'autre, ou à un seul? Quoi qu'il en soit, l'effet qui prime est clairement celui d'une structure continue, et non plus celui d'une juxtaposition de volumes, ou même de structures. En somme, à la différence de l'homogénéité de l'environnement pictural siennois qui se fonde sur la consolidation des volumes, l'homogénéité – ou plutôt l'unité – de l'environnement pictural florentin se fonde sur la continuité de la structure planaire. Par conséquent, dans la peinture florentine, la disparition du non-lieux résulte non pas de sa conversion en lieu, mais simplement de son assimilation dans une structure qui croît.

L'absence d'équivalence entre les lieux architecturaux et les espaces qui les séparent se traduit d'ailleurs par la centralité de l'édifice dans de nombreuses images, comme les deux fresques que nous venons de considérer : *Joachim chassé du Temple* de Domenico Ghirlandaio et le *Martyre de saint Christophe et transport de son corps* de Mantegna. La primauté de l'édifice se traduit également par le fait que l'environnement architectural florentin est rarement clairement identifiable comme une ville. Il constitue plutôt un type de lieu hybride, quelque part entre l'édifice et la ville, mais, le plus souvent, c'est l'impression d'un vaste édifice qui l'emporte sur l'image d'une ville composée d'édifices et d'espaces ouverts (pl. 98, fig. 2 et 3). Par ailleurs, même lorsque l'impression de ville prime sur celle d'édifice, l'environnement architectural florentin reste marqué par le type de tridimensionnalité qui caractérise la structure de l'édifice. Signalons à titre d'exemples deux fresques de Benozzo Gozzoli : l'*École de Tagaste* qui figure dans le cycle consacré au bienheureux Agostino dans l'église homonyme à San Gimignano (pl. 99, fig. 1) et l'une des *Scènes de la vie de saint François* qui se situent également dans l'église homonyme, cette fois-ci à Montefalco (pl. 99, fig. 2). Dans l'une comme l'autre, on perçoit clairement qu'à la différence des images siennoises où, dès que le lieu dépasse l'échelle de l'édifice, c'est la multiplication horizontale des volumes qui prime, le lieu architectural florentin, aussi grand qu'il soit, tend à se caractériser par le même type d'équilibre entre la multiplication horizontale et la multiplication verticale des composants qu'on trouve dans l'édifice.

Or, si le développement de ce nouveau lieu architectural, par le fait qu'il remplit tout l'environnement pictural et même, dans la grande majorité des cas, qu'il semble s'étendre au delà des bords latéraux de l'image, marque un jalon important dans l'unification de l'environnement pictural florentin, un problème se pose : qu'en est-il de la campagne ou du « lieu non architectural »?

C. LE PROBLÈME DE LA CAMPAGNE : LES LIMITES DE LA STRUCTURE ARCHITECTURALE COMME OUTIL D'UNIFICATION

Pendant la plus grande partie du XIV^e^ siècle, la présence des éléments naturels – enrochements, arbres, etc – est relativement rare dans la peinture florentine. Lorsqu'ils y figurent, ils tendent à se conformer aux normes du lieu pictural duecentesque, à savoir la masse compacte et discrète qui fonctionne individuellement en tant que lieu. C'est ainsi que se présente la grotte dans le *Retable de saint Sébastien* que Giovanni del Biondo réalise dans les années 1360 (pl. 100, fig. 1), de même que les collines dans le cycle de fresques consacré à la *Vie de la Vierge* que Giovanni da Milano réalise vers le même époque dans la chapelle Rinuccini de Santa Croce à Florence (pl. 100, fig. 2) ou encore les collines dans le cycle consacré à la *Vie du Christ* que Taddeo Gaddi réalise dans la chapelle Baroncelli de la même église (pl. 100, fig. 3). Dans ces deux derniers exemples, les collines, toujours selon le mode duecentesque, apparaissent comme équivalents aux lieux architecturaux qui les côtoient.

Vers la fin du XIV^e^ siècle, on commence à voir apparaître des images florentines dans lesquelles les éléments naturels forment un ensemble comparable à ce que nous avons vu se développer à Sienne dès le début du siècle. Il semble en effet que la nouvelle tendance florentine à articuler les éléments naturels pour former un lieu non architectural composé prenne modèle sur la peinture siennoise. Il est notable, par exemple, que les premiers exemples de ce nouveau type de lieu non architectural à Florence font partie de compositions comparatives, qui, comme nous l'avons vu, sont elles-mêmes vraisemblablement importées de Sienne. Il ne s'agit pas pour autant d'une « importation » globale : comme nous l'avons signalé, les premiers exemples de compositions comparatives à Florence tendent à présenter exclusivement des lieux architecturaux. Toutefois, lorsque la campagne commence à y être intégrée, les compositions en question témoignent souvent d'une tendance à exploiter les principes d'équivalence favorisés par les Siennois – à savoir le volume et la parcourabilité –, plutôt que la structure.

La *Montée au Calvaire* que Spinello Aretino réalise à Santa Croce vers 1370 (pl. 101, fig. 1) en fournit un exemple éloquent. On peut rapprocher cette image de deux images siennoises, toutes deux emblématiques du système des lieux équivalents siennois. La première est la version du même thème iconographique que Pietro Lorenzetti réalise à Arezzo en 1317 (pl. 101, fig. 2) ; la deuxième est le *Retable du bienheureux Agostino* réalisé par Simone Martini,

notamment les deux scènes supérieures (pl. 101, fig. 3). Le rapprochement avec la fresque de Pietro Lorenzetti saute aux yeux : le thème, le choix des éléments environnementaux, leur distribution, la position du Christ et la foule qui l'entoure, suggèrent tous que Spinello Arentino s'en inspirait directement. En ce qui concerne le système des lieux équivalents, toutefois, la ressemblance est plus superficielle qu'elle ne peut sembler à première vue. En effet, tandis que Pietro Lorenzetti fonde l'équivalence entre la ville et la campagne sur l'image commune de l'espace architecturalement délimité et parcourable et qu'il consolide ces espaces par le biais de la limite commune. Spinello Arentino, tout en reprenant la parcourabilité comme un critère d'équivalence central, diminue considérablement l'image de la limite commune et met plutôt en valeur l'image du lieu comme composé de masses solides et d'espaces creux. Ainsi, on peut voit et la ville et la campagne comme comprenant une partie massive (les bâtiments dans le cas de la ville ; les collines dans le cas de la campagne) et une partie plutôt creuse (qui, côté ville, se déduit plus qu'elle ne se voit). Plutôt que deux espaces délimités, donc, ce qu'on est surtout incité à comparer ici, ce sont les deux motifs parallèles que forment, à gauche, le déplacement des personnages qui passent entre les murailles de la ville et, à droite, celui des personnages qui passent entre les collines. D'où la ressemblance avec le *Retable du bienheureux Agostino,* dans lequel on retrouve, répartis certes en deux panneaux plutôt qu'occupant une scène unique, mais néanmoins présentés de telle façon que leur équivalence s'impose, la rue qui passe sous la porte de la ville et le chemin qui passe entre deux collines.

Quoi qu'il en soit de l'identification d'un modèle précis pour l'image de Spinello Arentino, les deux principes fondamentaux qui fondent le système siennois des lieux équivalents – la mise en valeur du volume et la parcourabilité – sont clairement en jeu. Deux autres exemples où ces deux principes fondent l'équivalence entre le lieu architectural et la campagne sont fournis par deux des panneaux de la prédelle de la *Pala Strozzi* que Gentile da Fabriano réalise en 1423 (pl. 102, fig. 1) et par deux des fresques qui apparaissent côte à côte dans la chapelle Sixtine du Vatican : d'une part, le *Testament et la mort de Moïse* – réalisé par Signorelli – ; d'autre part, le *Châtiment de Coré, Datan et Abiram* – réalisé par Botticelli, l'une et l'autre datant de 1481-82 (pl. 102, fig. 2). Ces deux paires d'images fonctionnent très similairement : chaque paire comprend un lieu architectural et un lieu non architectural et, dans l'une et l'autre, la répartition des volumes et les espaces qui les séparent sont quasi identiques pour chacun des deux types de lieux.

Or, si cette manière de présenter le lieu architectural et le lieu non architectural

comme des lieux équivalents « à la siennoise » constitue une tendance plutôt générale à l'époque où Gentile Fabriano réalise le *Pala Strozzi,* elle est exceptionnelle à l'époque où se réalisent les fresque de la chapelle Sistine. La raison, semble-t-il, en est l'attachement au traitement structurel du lieu architectural – attachement dont témoignent d'ailleurs chacune de ces deux paires d'images : malgré l'usage du volume pour fonder l'effet d'équivalence, les éléments architecturaux tendent nettement vers un traitement structurel. En effet, au fur et à mesure que le XV^e^ siècle avance, on voit se multiplier dans la peinture florentine les tentatives pour concilier la présence de la campagne avec l'usage de la structure rectiligne comme outil d'unification de l'environnement pictural.

Avant de considérer comment ces tentatives de conciliation se manifestent, observons que le défi est paradoxalement accentué par la nature parcourable de la campagne, qui, en principe, favorise la suggestion de continuité entre celle-ci et le lieu architectural. Comme on peut le constater dans les exemples de Spinello Aretino et de Gentile Fabriano que nous venons de mentionner, la parcourabilité est un aspect de l'image siennoise de la campagne qui intéresse particulièrement les Florentins. Cet intérêt fait partie d'un phénomène de valorisation de la mobilité, vraisemblablement liée à la situation politique, qui touche aussi le lieu architectural[310]. En effet, dès le début du XV^e^ siècle, la parcourabilité devient également une caractéristique importante et valorisante de ce dernier[311]. Ainsi, la parcourabilité tend à promouvoir un certain effet d'équivalence ou de continuité entre le lieu architectural et la campagne. En même temps, toutefois, il semble que l'importance que prend l'expression du parcours engendre, dans le cas de la campagne, une accentuation des formes sur lesquelles elle s'appuie, à savoir la sinuosité des chemins et, liée à cela, la rondeur et/ou l'irrégularité des collines ou enrochements[312]. Des exemples de ce type d'accentuation sont fournis par le panneau central de la *Pala Strozzi* de Gentile Fabriano, figurant l'*Adoration des Mages* (pl. 103, fig. 1), et les fresques qui figurent le *Voyage des Mages* que Benozzo Gozzoli réalise en 1459

---

[310] Comme nous l'avons déjà signalé au passage dans la partie consacrée à Sienne, les Médicis notamment exploitent le mouvement pour consolider leur pouvoir de manière forte similaire à ce que l'a fait la Commune de Sienne.

[311] Signalons, entre autres exemples, les nobles qui se déplacent dans la rue dans le *Cassone Adamari* (pl. 96, fig. 1) et dans la *Guérison de l'Estropié et la Résurrection de Tabitha* de Masolino (pl. 94, fig. 3).

[312] Voir M. Brock , « Obstacles et transparence dans l'image de la Renaissance », dans *Transparences. Architecture, peinture, esthétique, histoire de l'art. Actes de la journée d'étude de CREART le 15 mai 1998 à Paris X Nanterre*, dir. P. Dubois, Paris, éditions de la Passion, 1999, p. 31-60.

dans la chapelle des Mages du Palazzo Medici Riccardi à Florence (pl. 103, fig. 2). L'intérêt pour la parcourabilité tend donc à creuser la divergence entre le traitement du lieu non architectural et celui du lieu architectural, si bien que, dans la grande majorité des cas où ces deux types de lieux apparaissent ensemble, tout effet de continuité que la parcourabilité produit se trouve contrecarré par la divergence entre le traitement formel qu'elle produit, ou contribue à produire.

Comme nous l'avons dit, cette divergence ne fait pas pour autant disparaître ce qui semble bien être une volonté d'établir une forme d'équivalence ou de continuité entre le lieu architectural et la campagne, mais, de toute évidence, la plupart des peintres florentins sont réticents à abandonner le traitement structurel du lieu architectural pour revenir à un traitement « volumique » à la siennoise. Deux tendances se dessinent, qui, l'une comme l'autre, permettent de préserver la structure planaire rectiligne en tant qu'instrument d'unification, tout en intégrant l'image de la campagne dans le répertoire pictural – ou qui, du moins, empêchent le lieu non-architectural de déranger l'effet d'unité produit par la structure architecturale. La première consiste à repousser la campagne au fond de l'image de façon à permettre à la structure de se déployer à travers la plus grande partie de l'environnement pictural. La seconde regroupe diverses tentatives pour doter la campagne d'une structure planaire au même titre que le lieu architectural.

Des exemples de la première tendance sont fournis par la fresque présentant la *Discussion avec Simon le Mage et la Crucifixion de saint Pierre* que Filippino Lippi réalise vers 1481-82 dans la chapelle Brancacci (pl. 104, fig. 1) et par l'*Annonciation* que Gherardo di Giovanni peint en 1474 dans un manuscrit actuellement conservé au musée du Bargello à Florence (pl. 104, fig. 2). Dans ces deux cas, le lieu non architectural s'aperçoit à travers une seule ouverture ménagée au fond du lieu architectural. Le traitement de ce dernier reste parfaitement distinct du celui du lieu non architectural ; aucune tentative n'est faite pour les rapprocher l'un de l'autre. Néanmoins, le fait que la campagne occupe une si petite part du champ de l'image et, en outre, une position en arrière, fait que son traitement spécifique, plutôt que d'introduire au sein de l'image un effet d'hétérogénéité et de disparité, se trouve comme subordonné et assimilée à la structure. En effet, réduit à une sorte de vignette ornant le lieu architectural, le lieu non architectural fonctionne ici comme une sorte d'attribut du premier : la suggestion de grande étendue, d'étendue sans limites apparentes, que véhiculent les chemins sinueux de la campagne est donc en quelque sorte appropriée par la structure

comme une propriété d'elle-même.

L'idée qu'il s'agit de réduire la campagne à une partie de la structure architecturale est confirmée par l'affinité entre le traitement de la campagne et et celui du jardin – motif qui constitue, au XV[e] siècle, un composant quasi systématique du thème iconographique de l'*Annonciation.* Dans ce thème, le jardin est toujours un lieu clos, ceint de murs, et de dimensions intimes. Il constitue donc un lieu hybride, ni entièrement « naturel », ni entièrement architectural. Or, comme c'est le cas dans l'*Annonciation* peinte par Domenico Venziano dans les années 1440, actuellement au Fitzwilliam Museum à Cambridge (pl. 104, fig. 3), le jardin s'aperçoit presque toujours à travers une ouverture au fond du lieu architectural. Grâce à ses dimensions et sa nature murée, il apparaît ainsi presque comme une « pièce en plus » du lieu architectural – effet qui, dans de nombreuses *Annonciations*, est renforcé par le fait que la chambre de la Vierge s'aperçoit de manière explicitement comparable : voir, à titre d'exemple, l'*Annonciation* que Bartolomeo Caporali réalise un peu plus tard, conservée au musée du Petit Palais à Avignon (pl. 104, fig. 4).

Une seconde modalité de cette première tendance consiste à faire apercevoir le lieu non architectural à travers un lieu architectural réduit dans une large mesure à ses seuls linéaments structurels, de sorte qu'il présente plusieurs ouvertures. Des exemples de ce dispositif sont fournis par les panneaux que Filippino Lippi consacre à l'*Histoire de Virginie,* conservés au Louvre (pl. 105, fig. 1), par les fresques que Domenico Ghirlandaio consacre à la *Vie de saint Jean-Baptiste* dans la chapelle Tornabuoni de Santa Maria Novella (pl. 105, fig. 2) et par les *Scènes de l'histoire de Lucrèce* que Botticelli peint vers 1496-1504 et qui sont actuellement à Boston (pl. 105, fig. 3). Dans toutes ces images, bien que le lieu non architectural occupe une part plus importante du champ de l'image, la structure architecturale conserve tout son empire. En effet, le lieu non-architectural, du fait qu'il est perçu à travers cette structure, se trouve en quelque sorte marqué par son empreinte.

La seconde tendance – qui consiste à doter le lieu non architectural d'une structure semblable à celle du lieu architectural –, bien que fondée sur le principe d'équivalence plutôt que sur celui de subordination, témoigne également de l'emprise de la structure architecturale. Cette tendance regroupe plusieurs dispositifs. Le premier consiste à imposer carrément sur le lieu non architectural une structure architecturale. Un panneau de prédelle du *Polyptyque de Prato* que Giovanni da Milano réalise pour la cathédrale de cette ville vers 1353 (pl. 106, fig. 1) fournit une indication de la façon dont ce dispositif se développe. Le modèle de base de cette

image semble être la traditionnelle composition comparative bipartite siennoise : on y voit cote à cote, chacun remplissant une moitié de l'image, un édifice et un lieu non architectural. Toujours conformément à l'exemple siennois, l'un et l'autre apparaissent comme des espaces délimités – équivalence qui s'établit grâce à l'implantation oblique du mur rose (apparemment, une sorte d'enceinte) qui se situe à gauche du lieu non architectural et qui fait écho à l'implantation oblique du plan qui ferme le côté gauche de l'édifice. À la différence des compositions bipartites siennoises, toutefois, ces deux lieux ne partagent pas une limite commune : les murs de l'édifice ne servent qu'à le délimiter lui seul ; le parallélisme entre son mur gauche et l'enceinte tend donc à confirmer que l'enceinte « appartient » similairement au seul lieu non architectural. En même temps, la nature incomplète de l' « enceinte » qui, après tout, ne ceinture rien, produit l'impression que cette limite architecturale s'est comme détachée de l'édifice pour avancer dans le lieu non architectural. Ainsi, à la première impression de deux espace délimités équivalents « à la siennoise », s'ajoute celle de l'édifice qui croît en avançant des plans. De cette manière, la limite externe du lieu se mue presque imperceptiblement en limite interne : le rôle de la limite passe de la délimitation du volume à la structuration interne.

La tendance à imposer une structure architecturale sur le lieu non architectural s'affirme au XV^{e} siècle. La fresque de la *Lapidation de Etienne* que Paolo Uccello peint vers 1435 également à Prato (pl. 106, fig. 2) présente un environnement pictural similaire à celui du panneau de Giovanni da Milano en ce sens qu'on retrouve, à gauche, un lieu architectural et, à droite, un lieu non architectural dans lequel est comme lancée une espèce d' « enceinte » incomplète. L'impression qu'il s'agit de doter la campagne d'une structure interne est renforcée ici par l'implantation plus centrale de cette « enceinte » au sein du lieu non architectural. Un deuxième exemple est fourni par l'une des *Scènes de la Vie de saint Etienne* que Fra Angelico réalise au Vatican vers 1447-49 (pl. 106, fig. 3). Ici, la limite qui vient structurer le lieu non architectural semble plus clairement identifiable comme une enceinte que les murs dans les deux exemples précédents, mais, puisque les bâtiments de la ville qu'on devrait logiquement trouver à gauche de cette enceinte sont absents, celle-ci produit toujours l'impression de surgir en plein milieu du lieu non architectural. L'effet de structuration interne est d'ailleurs d'autant plus fort que cette enceinte se situe également en plein milieu de l'image. Un effet comparable est produit par le mur qui occupe lui aussi une position centrale dans la *Visitation* qui fait partie du cycle de fresques que Domenico Ghirlandaio consacre à la

Vie de saint Jean-Baptiste dans la chapelle Tornabuoni de Santa Maria Novella vers 1486-90 (pl. 107, fig. 1). Ici, évidemment, l'environnement est plus mixte que dans la fresque de Fra Angelico. Toutefois, la visibilité de l'herbe, des arbres, des collines et des roches met en valeur l'impression d'un lieu non architectural dans lequel vient s'implanter le mur central. Celui-ci est par ailleurs accompagnés par plusieurs autres plans architecturaux : le parapet et le pont dans la partie droite de l'image et, dans la partie gauche, la succession des plans que constituent la porte de la ville, puis l'espèce de tour qui s'élève au milieux de la ville, puis l'édifice qui lui fait écho sur la colline de la rive lointaine. La présence de ces divers plans, soigneusement placés de manière perpendiculaire les uns aux autres, dote donc le lieu non architectural d'une structure interne tridimensionnelle fort semblable à celle du lieu architectural et, à l'origine, à celle de l'édifice.

Bien entendu, hérisser de murs le lieu non architectural implique de compromettre son identité. En effet, dans les cas extrêmes, le lieu non architectural se trouve presque entièrement converti en lieu, sinon architectural, au moins architecturé. Un exemple en est fourni par la *Mort de la Vierge* que Mantegna peint vers 1460 (pl. 107, fig. 2) : le lieu qui s'entrevoit à travers une ouverture pratiquée au fond d'un lieu architectural est un lieu composé majoritairement d'éléments naturels – eau, arbres, champs, ciel –, mais c'est également un lieu où les formes curvilignes ou irrégulières ont été réduites au strict minimum au profit des éléments plans et rectilignes ; la surface plane de l'eau et les murs rectilignes qui l'encadrent priment nettement sur les quelques arbres ou collines à peine perceptibles dans le lointain et même les nuages viennent renforcer l'impression de structuration rectiligne.

Or, si une telle « architecturisation » du lieu non architectural permet de créer un effet de continuité entre le lieu architectural et la campagne, le fait que la démarche constitue une forme de « colonisation » du lieu non architectural semble provoquer une certaine gêne. On trouve en tous cas, en même temps que ces tentatives pour imposer sur le lieu non architectural une structure architecturale, des tentatives pour révéler dans le lieu non architectural une structure inhérente, que faut de mieux on pourrait qualifier de « naturelle ».

A mi-chemin entre ces deux dispositifs se situent les images des ruines. Depuis les années 1440 jusqu'à la fin du siècle, les images de ruines se multiplient. Or, si ce succès s'explique en partie par le goût général pour les antiquités à l'époque, le fait que les ruines apparaissent très majoritairement dans les environnements champêtres plutôt qu'urbains suggèrent que ce succès est également motivé par leur propension à concilier la structure

architecturale et l'aspect curviligne et/ou irrégulier des éléments naturels. En effet, comme on peut le voir dans de nombreuses images, les murs en ruine font écho aux contours arrondis et irréguliers des enrochements, des collines et mêmes à la forme serpentine des chemins, si bien que s'opère une sorte de fusion entre la structure architecturale et les éléments « naturels ». Signalons l'*Adoration des Mages* que Filippo Lippi peint vers 1440 (pl. 108, fig. 1) ou la *Nativité* que Fra Diamante réalise une trentaine d'années plus tard (pl. 108, fig. 2), ou encore l'*Adoration des Mages* de Botticelli conservée aux Offices (pl. 108, fig. 3). Dans certaines images, cette fusion est tellement poussée qu'elle vient à suggérer un « retour à la terre » de la structure architecturale : voir, par exemple, l'*Adoration des Mages* que Filippino Lippi peint en 1496 (pl. 109, fig. 1). Dans d'autres, elle prend une tournure ludique : dans la *Nativité et Adoration des Mages* que Giovanni di Francesco réalise vers 1455-59 (pl. 109, fig. 2), par exemple, le rapprochement formel entre le mur qui se trouve derrière les Mages et les collines qui se situent derrière ce mur, rapprochement amorcé par l'état ruiné de celui-ci, est comme tourné gentiment en dérision par le fait que ce mur est présenté comme étant planté d'arbres!

Anticipons brièvement notre propos pour signaler que les ruines, en même temps qu'elles témoignent d'une réticence à oblitérer l'identité du lieu non architectural, annoncent l'émergence de la structure immatérielle. Comme nous l'avons suggéré, la structure immatérielle va prendre une forme tout aussi rectiligne et même plus régulière que la structure architecturale, mais, grâce à son immatérialité, et donc son invisibilité, elle sera capable de sous-tendre l'ensemble des corps figurés, aussi variées, curvilignes ou irréguliers qu'ils soient. Or, les ruines, par le fait qu'elles donnent à voir une structure incomplète, et même vouée à disparaître, indiquent la nature superflue de la matérialité de la structure. En même temps, la fait que cette structure incomplète soit néanmoins suffisamment manifeste pour que le spectateur puisse la compléter mentalement anticipe la manière dont la structure immatérielle va se manifester dans l'image. Ces deux points s'observent avec une clarté particulière dans diverses *Adorations des Mages* et *Adorations des Bergers* de Botticelli et Ghirlandaio (voir notamment, pl. 110, fig. 1-4).

Pour le moment, revenons à la démarche qui consiste à révéler au sein du lieu non architectural une structure inhérente. Cette structure consiste essentiellement à traiter certains de ses composants comme des plans, si bien qu'ils assument le même rôle que les murs. Les premiers composants concernés sont les enrochements. Signalons parmi les exemples les plus précoces la fresque du *Triomphe de la croix* qui fait partie du cycle consacré à

la légende de la Vraie Croix qu'Agnolo Gaddi réalise vers 1380 dans l'église de Santa Croce à Florence (pl. 111, fig. 1). On note que l'aspect particulièrement mêlé des deux types d'éléments met en valeur non seulement leur équivalence, mais également l'idée qu'ils font partie d'une structure unique. L'impression de structure est en outre rehaussée par l'aspect inhabituellement droit des creux qui servent de chemins – rectilinéarité qui évidemment se répercute sur les enrochements qui délimitent ces creux ; plutôt donc de former des masses arrondies entre lesquelles serpentent les chemins, ces enrochements prennent la forme de long plans continus et parallèles. Une telle organisation des enrochements et des éléments architecturaux en plans parallèles était manifestement appréciée à l'époque. Elle se retrouve en effet non seulement dans la *Restitution de la Croix à Jérusalem* que Cenni di Francesco di Ser Cenni réalise vers 1410 (pl. 111, fig. 2) – œuvre clairement inspirée par la *Triomphe de la croix* d'Agnolo Gaddi – , mais également dans l'*Exécution de quatre martyrs couronnés* que Niccolò di Pietro Gerini peint dans les mêmes années que la fresque de Gaddi (pl. 111, fig. 3), ainsi que dans les *Scènes de la vie de saint Benoit* que Lorenzo Monaco réalise vers 1407-09 (pl. 111, fig. 4). Notons dans cette image l'écho ostensible entre la roche qui s'intercale entre les deux édifices et le mur derrière le moine agenouillé.

Après les enrochements, un autre composant particulièrement affecté par la démarche consistant à révéler dans le lieu non architectural une structure inhérente est l'arbre. Dès la fin du XIV^{e} et tout au long du XV^{e} siècle, de nombreuses images présentent des arbres, soit alignés de sorte qu'ils forment des plans semi transparents à l'instar des colonnades, soit distribués de façon à faire écho aux édifices à multiples colonnes. Une deuxième fresque du cycle de la *Légende de la Vraie Croix* d'Agnolo Gaddi en fournit à nouveau un des exemples les plus précoces. Il s'agit d'une fresque où s'alignent trois épisodes : l'*Adoration de Chosroès,* le *Rêve d'Héraclius* et le *Combat d'Héraclius et le fils de Chosroès*. L'épisode de gauche se déroule dans un édifice, celui du centre dans une tente et le celui de droite dans un lieu non architectural (pl. 112, fig. 1). Le lieu non architectural comprend deux parties : une partie plus proche, dominée par des enrochements aplanis, et une partie plus petite, située au fond, consistant en un bosquet serré. Or, les troncs minces et lisses des arbres – troncs qui constituent la partie la plus visible du bosquet – font clairement écho aux minces colonnes de l'édifice. Leur présence apporte ainsi une confirmation de la similitude structurelle entre lieu architectural et lieu non architectural déjà véhiculée par les enrochements dont la distribution en plans parallèles fait écho aux plans formés par les colonnes de l'édifice.

Un deuxième exemple, dans lequel les arbres assument à eux seuls la structuration du lieu non architectural est fourni par le *Paiement du tribut* que Masaccio réalise dans la chapelle Brancacci de Santa Maria del Carmine à Florence vers 1425 (pl. 112, fig. 2). Ici, la figure presque carrée que forment les quelques arbres sur la berge à gauche font écho aux colonnes du portique et, plus généralement, aux arêtes de l'édifice à droite. On notera qu'il s'agit d'arbres qui semblent avoir poussé spontanément plutôt que d'avoir été plantés – suggestion qui convient évidemment à l'idée que la structure du lieu non architectural est une structure « naturelle » et qui est, d'ailleurs, mise en valeur par de nombreuses autres images. Parmi elles, signalons l'*Annonciation* que Zanobi Strozzi réalise vers 1453 (pl. 112, fig. 3). Ici, bien que les arbres qui s'aperçoivent au fond de l'image ne reprennent pas la configuration exacte des colonnes du lieu architectural, leur présence en tant qu'éléments verticaux alignés pour former des plans à l'instar d'une colonnade, suffit pour suggérer une équivalence entre le lieu architectural et le lieu non-architectural et le fait que ces arbres donnent l'impression d'avoir poussé spontanément rend cette équivalence d'autant plus inhérente.

Encore plus fréquentes, toutefois, que ces images où les arbres sont employés pour suggérer que la structure de la campagne est une structure « naturelle » sont les images où la régularité sévère de leur alignement ne cache en rien l'artifice de cette démarche de planification. En effet, dans de très nombreuses images, les arbres apparaissent tout aussi placés que les colonnes – signalons à titre d'exemple, l'*Annonciation* que Neri di Bicci peint en 1455 (pl. 113, fig. 1), ainsi que celle attribuée à Fra Carnevale qui date de la même époque et est conservée à Munich (pl. 113, fig. 2). Signalons également l'une des *Scènes de la vie de saint Laurent* que Fra Angelico réalise vers 1447-50 au Vatican (pl. 113, fig. 3), ou encore l'un des panneaux consacrés aux *Miracles de saint Zénobe* que Botticelli réalise au tournant du siècle (pl. 113, fig. 4) : ici, les plans formés par les alignements des arbres apparaissent non seulement tout aussi « construits » que les plans architecturaux, mais ils apparaissent également assimilé à ces derniers par le fait qu'ils les prolongent. En fait, ces derniers exemples permettent tous de constater que, si le fait de traiter les composants du lieu non architectural comme des plans consiste, en principe, en une démarche plus respectueuse du lieu non architectural que la démarche qui consiste à lui imposer carrément une structure architecturale, en fin de compte, les deux démarches témoignent l'une et l'autre de la primauté du lieu architectural. Avec la suggestion que les alignements des arbres prolongent les plans des édifices, on retombe pleinement sur l'image de la structure architecturale qui

croît et qui unifie, en assimilant à elle-même, tout ce qu'elle rencontre au cours de sa croissance. L'effet d'expansionnisme est d'ailleurs renforcé par le fait que le motif des arbres alignés figure souvent dans les images où le lieu non architectural apparaît à travers une ouverture relativement réduite au fond du lieu architectural – dispositif qui, comme nous l'avons vu, subordonne la campagne au lieu architectural.

En somme, toutes les tentatives pour intégrer la campagne dans le système des lieux équivalents – système qui, modifié selon l'inclination florentine pour la structure architecturale, est devenu plutôt un système d'unification structurelle – aboutissent au même paradoxe : une telle intégration implique de réduire l'identité de ce qui devrait être un lieu non architectural à une partie du lieu architectural. Cela étant, l'expérience n'est pas sans issue. On peut en effet considérer qu'elle contribue à assurer une place centrale à la structuration rectiligne dans la conception picturale. Dans la partie suivante, nous verrons que la structuration rectiligne interne constitue également le rôle de la structure immatérielle.

II. LE MOTIF DE L'ESCALIER : PRINCIPE DE LA STRUCTURE IMMATÉRIELLE COMME SUBSTRAT DE L'IMAGE PICTURALE

La présente partie traite de l'émergence, au sein de l'image picturale, d'un substrat consistant en une structure rectiligne immatérielle et fonctionnant comme une sorte de règle vis-à-vis de l'ensemble des corps figurés. Tout comme la transformation de l'environnement pictural à Sienne au début du XIV^e^ siècle, cette nouvelle étape de transformation de l'environnement pictural est étroitement liée à un motif pictural particulier, en l'occurrence l'escalier[313]. On peut d'ailleurs considérer que l'escalier prend le relais de la voirie : bien que les deux motifs commencent à figurer régulièrement et ostensiblement dans la peinture italienne au même moment – à savoir au tout début du XIV^e^ siècle[314] –, c'est surtout au XV^e^ siècle que

---

[313] Nous envisageons l' « escalier » comme une forme : outre les « vrais » escaliers, nous considérons ici divers types de gradins, allant des marchepieds des trônes aux lits, qui, comme nous allons le voir, prennent très souvent la forme d'un escalier dans les images.

[314] L'escalier est presque absent de la peinture italienne du XIII^e^ siècle. Parmi les rares exemples qui existent, signalons les discrets gradins qui figurent au niveau du sol dans l'une des *Scènes de la vie de saint François* que Giunta di Capitano peint vers le milieu du XIII^e^ siècle, actuellement conservée au Museo Nazionale di San Matteo (pl. 114, fig. 1), ou dans l'une des compartiments du retable que Coppo di Marcovaldo consacre vers 1260 à l'*Archange Michel et scènes de sa légende* (pl. 114, fig. 2). Signalons également, parmi les fresques attribuées à Giotto à Assise, *Saint François prêche devant Honorius III* (pl. 114, fig. 3) et *la Confirmation de la règle de saint*

l'escalier assume un rôle moteur au sein de l'environnement pictural. Au cours du XIV^e^ siècle, au contraire, son rôle tend à se limiter à un rôle d'appui vis-à-vis de la voirie et des changements que celle-ci engendre dans l'environnement pictural. Ce rôle d'appui consiste à expliciter les principes à l'œuvre dans l'environnement pictural en mimant en miniature les rapports entre les principaux composants, à savoir les volumes architecturaux et spatiaux. L'escalier fonctionne ainsi comme une sorte de clé de lecture du système des lieux équivalents. En même temps, le XIV^e^ siècle constitue une période au cours de laquelle se prépare l'implication plus active de l'escalier dans la transformation de l'environnement pictural. Cette préparation consiste en l'intégration de l'escalier dans le système des lieux équivalents si bien que, d'un détail à part – une sorte d'écho du lieu pictural –, l'escalier devient lui-même un lieu. C'est à partir de cette position intégrée que l'escalier devient l'élément clé du processus qui aboutira, au XV^e^ siècle, à l'émergence du substrat rectiligne régulateur. Comme on peut s'y attendre, l'importance croissante de l'escalier dans la conception picturale va de pair avec une augmentation de sa fréquence et de sa visibilité dans les images, si bien qu'au XV^e^ siècle, il constitue un élément quasi incontournable de l'environnement pictural[315].

Notre analyse s'organisera en trois sections. Dans la première, nous traiterons du rapport entre le motif de l'escalier et le système des lieux équivalents. Dans la deuxième, nous

---

François par Honorius III, dans lesquelles les marchepieds sont présentés en forme d'escalier, ainsi que l'*Institution de la crèche de Greccio* (pl. 114, fig. 4) dans laquelle, près du bord gauche, on s'aperçoit les marches supérieures d'un « vrai » escalier.

[315] Malgré sa proéminence au XV^e^ siècle, le motif de l'escalier a attiré très peu l'attention des spécialistes : à notre connaissance, aucune étude ne lui a été consacrée. Parmi les rares spécialistes qui en parlent, Ronald Kecks, dans sa monographie sur Ghirlandaio, évoque l'habileté de celui-ci à exploiter ce motif « décoratif » pour mettre en valeur certains personnages dans la *Confirmation de la Règle de saint François par Honorius III* que Ghirlandaio réalise dans la chapelle Sassetti de Santa Trinita à Florence et signale, au passage, que des escaliers figurent fréquemment dans l'œuvre du peintre et de ses contemporains, notamment Donatello, Filippo Lippi et Mantegna (R. Kecks, *Ghirlandaio : l'œuvre peint*, Félin, Paris, 1996, p. 17) ; David Wilkins, dans sa monographie sur Maso di Banco, dans l'objectif d'illustrer l'influence de la peinture siennoise sur Maso, signale l'escalier dans une des fresques de la légende de San Sylvestre (*Constantin renonce à se baigner dans le sang des enfants innocents*) que Maso di Banco réalise dans la basilique de Santa Croce à Florence comme étant vraisemblablement inspiré de celui qui figure dans les *Scènes de la vie de saint Nicolas* d'Ambrogio Lorenzetti. Toutefois, Wilkins observe au passage que, dans le deux cas, l'escalier contribue à la spatialité de l'image par le fait qu'il « repousse dans l'espace le bâtiment auquel il débouche » : il reconnaît donc implicitement le rôle structurel de l'escalier (D. Wilkins, *Maso di Banco: A Florentine Artist of the Early Trecento*, New York, Garland, 1985, p. 48).

exposerons le rôle de laboratoire que l'escalier joue dans l'émergence de la structure immatérielle. Dans la troisième, nous verrons que cette structure est diffusée à partir du motif de l'escalier à travers l'ensemble de l'image et comment sa présence généralisée implique une conception de l'image à deux niveaux : l'un consistant en une extension tridimensionnelle qui se caractérise par sa structure rectiligne et par sa mesurabilité ; l'autre comprenant l'ensemble des corps figurés.

A. L'ESCALIER ET LE SYSTÈME DES LIEUX ÉQUIVALENTS

Cette première section vise à préciser le rapport entre le motif de l'escalier et l'image picturale du lieu telle que nous l'avons considérée jusqu'à présent. Dans un premier temps, nous exposerons le fonctionnement de l'escalier en tant que clé de lecture ou détail commentateur vis-à-vis de l'organisation globale de l'environnement pictural et, notamment, du système des lieux équivalents. A cet égard, on peut comparer l'escalier à certains autres éléments picturaux dont Hubert Damisch identifie le rôle comme étant analogue à celui de l'enseigne : selon Damisch, l'enseigne picturale est « un élément iconique qui, sans jouer aucun rôle syntaxique, ni remplir de fonction constructive, en affiche, en la mimant, l'opération »[316]. Précisons toutefois que, si un tel rôle consistant à expliciter une opération par le fait de la mimer caractérise effectivement le fonctionnement de l'escalier tout au long du XIV^e^ et du XV^e^ siècles, ce motif ne constitue pas longtemps un élément « sans aucun rôle syntaxique, ni fonction constructive ». En effet, comme nous l'avons annoncé, il passe très rapidement d'une forme qui fait écho aux lieux architecturaux à une forme intégrée dans le système des lieux équivalents. Nous verrons donc, dans un deuxième temps, comment s'effectue cette intégration.

1. L'escalier comme enseigne

Il n'est surement pas anodin que l'une des toutes premières images siennoises dans laquelle figure un escalier soit la *Guérison de l'aveugle* de Duccio (pl. 115) – image phare, rappelons-le, du système des lieux équivalents[317] En effet, cette image illustre éloquemment la manière dont le motif de l'escalier sert à expliciter ou à « enseigner » ce système au début du XIV^e^ siècle. L'analogie avec l'enseigne est d'ailleurs particulièrement probante dans la *Guérison*

---

316 H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p.331.

317 Voir la 2^e^ partie, 1, II, B : « La mise en équivalence des volumes pleins et vides dans la peinture ».

de l'aveugle parce que l'escalier qui y figure apparaît exactement là où on s'attendrait à trouver une enseigne – à savoir attaché à l'extérieur d'une maison, juste au dessus d'une porte. Cela, sans doute, n'est qu'un hasard heureux. Ce n'est cependant pas le seul facteur qui rend significatif l'emplacement de l'escalier dans cette image. En effet, sa situation en surplomb de la rue le rattache immédiatement au jeu d'équivalence entre volumes solides et volumes vides qui caractérise cette image. En premier lieu, il contribue ici à fermer ou à délimiter l'espace de la rue par le haut. On note que ce rôle de délimitation est renforcé par l'écho formel et coloré entre les marches de l'escalier et les poutres du plafond de l'espace du renfoncement de l'édifice à gauche. En même temps, le fait que l'escalier constitue un plan qui n'est pas complètement horizontal – autrement dit, le fait qu'il introduise un plan oblique dans cette série de cubes – incite le spectateur à distinguer ce motif des autres éléments délimitants et à se rendre compte de la spécificité qui permet à l'escalier d'expliciter le système des lieux équivalents. Cette spécificité réside dans la symétrie implicite de la forme de l'escalier, la suggestion que sa partie solide, de même que chaque marche prise individuellement, est doublée par une contrepartie vide, inversée, mais par ailleurs identique. La séquence des plans horizontaux et verticaux qui composent les marches peuvent effectivement être lue à la fois comme la face externe d'une succession de cubes solides et comme la face interne d'une succession similaire de cubes vides. En imposant donc systématiquement sur l' « espace » adjacent la forme en négatif de sa masse solide, l'escalier résume, en condensé et de manière quasi-schématique, le principe d'équivalence qui fonde le système des lieux équivalents à Sienne.

Étant donné que la nature volumique de l'escalier est très peu poussée dans la *Guérison de l'aveugle,* ces explications concernant la spécificité formelle de l'escalier peuvent sembler peu probantes. On pourrait en effet facilement ne pas s'apercevoir qu'il s'agit d'un escalier : seule la conjonction entre l'effet rayé et l'oblicité du plan en question sert d'indice. Cette spécificité est toutefois bien en jeu ici et, en fait, sa médiocre visibilité fait partie de la manière dont elle est exploitée. En effet, l'escalier fonctionne ici comme un rappel du fait que les apparences peuvent être trompeuses : parce qu'il est vu d'en dessous et, en même temps contenu à l'intérieur du bâtiment, on voit comme creux ce qui constitue normalement la partie solide de l'escalier ; inversement, on voit comme solide la partie au dessus des marches, qu'on sait être en réalité creuse. Ce jeu d'inversion ramène l'impression d'équivalence entre volumes pleins et volumes vides à un constat intellectuel qui, tout en étant d'ordre abstrait, est

directement raccordé aux enjeux politiques par l'emplacement de l'escalier et son implication dans la délimitation de la rue. En somme, tout en incitant le spectateur à *comprendre* aussi bien qu'à *voir* l'équivalence entre la rue et la masse bâtie, l'escalier lui rappelle que les choses ne sont pas toujours ce qu'elles peuvent sembler : les édifices, après tout, aussi solides qu'ils apparaissent, constituent en réalité des volumes aussi creux que celui de la rue – fait qui renforce évidemment la similitude entre les bâtiments et la rue.

Si la *Guérison de l'aveugle* fournit un exemple particulièrement probant de la manière dont l'escalier étaye l'image de la voirie en explicitant l'équivalence entre volumes pleins et volumes creux, elle en constitue également un exemple particulièrement discret. Cette image n'est toutefois pas le seul panneau de la *Maestà* dans lequel figure un escalier et l'ensemble du retable met le motif bien en évidence. Dans le panneau qui présente le *Christ devant Caïphe et le Reniement de Pierre* (pl. 116, fig. 1), par exemple, l'escalier s'impose visuellement *et* par l'importance de ses dimensions *et* par son emplacement dans l'image. Il est également mis en valeur ici par le fait que ce panneau est le seul, parmi les quatorze panneaux qui composent le verso de l'œuvre, dans lequel deux scènes se déroulent dans un environnement unitaire, et non dans deux environnements « étanches » – unité qui est justement instaurée par l'escalier. A la différence des autres panneaux, dans lesquels les deux scènes sont séparées l'une de l'autre par une simple ligne d'encadrement, dans le *Christ devant Caïphe et le Reniement de Pierre,* la présence de l'escalier implique la possibilité que les personnages passent d'une scène à l'autre – possibilité rendue parfaitement explicite, d'une part, par le fait que, dans la scène inférieure, une femme s'apprête à monter l'escalier et, d'autre part, par la petite fenêtre qui encadre, et met en évidence, le débouché de l'escalier dans la pièce/scène supérieure.

Le fait que l'escalier constitue un élément parcourable qui contribue à instaurer une impression d'unité spatiale est l'un de facteurs qui permet de l'identifier comme prenant en quelque sorte le relais de la voirie. Nous reviendrons plus loin sur le rapport entre l'escalier et le mouvement. Remarquons pour l'instant que, dans le *Christ devant Caïphe et le Reniement de Pierre,* l'escalier est présenté en parallèle avec la voie qui figure dans l'*Entrée de Jérusalem* – panneau qui, comme nous l'avons signalé, se distingue lui-aussi parmi les panneaux du verso de la *Maestà,* cette fois parce qu'il constitue le seul panneau de format rectangulaire étiré en hauteur qui ne présente pas deux scènes mais une seule (voir pl. 116, fig. 2). Au sein de ces deux panneaux, la voie et l'escalier occupent exactement le même emplacement, l'une et l'autre étant situés sur la diagonale de la moitié inférieur du panneau. Ils apparaissent ainsi

comme l'écho l'un de l'autre et cet effet d'écho annonce en quelque sorte le passage de l'escalier d'un rôle d'étai à un rôle aussi actif que celui qu'assume la voirie.

Comme la *Guérison de l'aveugle*, le *Christ devant Caïphe et le Reniement de Pierre* constitue un exemple extrême : tout comme la discrétion qui caractérise l'escalier dans le premier cas, l'importance de l'escalier dans le second est plutôt exceptionnelle. Dans la plupart des images siennoises, l'escalier tend à constituer un motif relativement petit. Cela étant, il est presque toujours mis en valeur. Par exemple, dans la scène figurant *Umiltà accueillant un moine malade* qui fait partie du *Retable de la bienheureuse Umiltà* que Pietro Lorenzetti réalise pour le couvent San Giovanni à Faenza (pl. 117, fig. 1)[318], l'escalier attire l'attention par le fait qu'il introduit un léger effet de rupture dans le rythme des arches de la terrasse. Dans la fresque du *Massacre des Innocents* qu'un peintre siennois connu sous le nom du Maître du Massacre des Innocents réalise au cours de la seconde moitié du XIV^e^ siècle dans l'église de San Clemente dei Servi (pl. 117, fig. 2), c'est le contraste de ton avec le reste de l'image qui met l'escalier en valeur. On note ici que cette mise en valeur semble d'autant plus redevable au rôle d' « enseigne » de l'escalier que ce motif n'a aucun lien avec l'histoire. Ce que résume l'enseigne est toujours la même équivalence entre volumes pleins et volumes vides que celle qui est en jeu dans la *Guérison de l'aveugle* de Duccio, et il est notable que la scène d'*Umiltà accueillant un moine malade* et le *Massacre des Innocents* partagent avec l'image de Duccio le fait que les volumes en question correspondent aux édifices et aux espaces publics – ou du moins extérieurs – et, donc, aux enjeux de la politique territoriale siennoise. Cette utilisation est en effet typiquement siennoise : nous verrons plus loin comment l'escalier est employé ailleurs pour « commenter » des volumes de types différents.

La tendance siennoise de relier directement l'usage de l'escalier à la politique territoriale de la Commune se poursuit au XV^e^ siècle. Dans le *Saint Bernardin prêchant sur le Campo* (pl. 118, fig. 1) que Sano di Pietro réalise dans les années 1460, l'escalier figurant devant le Palazzo Pubblico mime en miniature le rapport entre le palais et la place[319]. A cette

---

[318] La datation de cette œuvre varie des années 1314 aux années 1341.

[319] Il est par ailleurs notable que la politique territoriale siennoise du XIV^e^ siècle – et notamment l'idée d'équivalence et de solidarité entre les lieux bâtis et les espaces extérieurs de la ville – est sciemment poursuivie par le gouvernement siennois au XV^e^ siècle. Parmi les facteurs indicatifs à cet égard, signalons qu'en 1447, le gouvernement passe commande pour des copies des fresques du *Bon Gouvernement* sous forme de tapisseries destinées à être suspendues à l'extérieur du Palazzo Pubblico. Une telle exposition offraient pas seulement ces images à la vue de tous, mais accentuaient également l'idée d'équivalence entre le palais et le

époque, comme nous le verrons plus loin, d'autres considérations plus abstraites s'ajoutent aux enjeux politiques et le rôle de l'escalier devient plus actif. Cette activation n'implique pas pour autant la fin de son usage en tant qu'enseigne. En fait, la manière dont les peintres siennois du Quattrocento perpétuent et généralisent l'usage mimétique de l'escalier tel qu'il a été développé par leurs prédécesseurs semble contribuer directement aux développement de nouveaux enjeux. Nous espérons que la suite de cette partie aidera à dissiper l'idée reçue selon laquelle les peintres siennois du Quattrocento pratiquent un art anachronique par rapport à leur contemporains florentins et, fera au contraire apparaître leur tendance à se référer à la peinture du XIV^e^ siècle comme un facteur déterminant de la conception picturale XV^e^ siècle. Pour l'instant, remarquons que cette façon de faire référence aux images du Trecento s'accompagne d'une sorte d'explicitation du rôle d'explicitation joué par l'escalier. Par exemple, le *Bienheureux Ranieri délivrant les pauvres d'une prison de Florence* qui fait partie de la prédelle du *Retable de Borgo Sansepolcro* que Sassetta réalise vers 1437-44 (pl. 118, fig. 2) se fonde sur exactement les mêmes principes que le *Massacre des Innocents* que nous venons de mentionner : le petit escalier – toutefois bien visible – en bas à droite de l'image de Sassetta fonctionne comme un rappel du rapport entre les édifices et les espaces ouverts de l'environnement dans son ensemble. En même temps, l'aspect « cubique » de cet environnement facilite la reconnaissance de l'escalier comme un modèle en miniature de cet environnement. Similairement, dans le *Saint Jérôme apparaissant à saint Augustin aux côtes de saint Jean-Baptiste, puis à Sulpice Sévère* que Sano di Pietro peint en 1444 (pl. 118, fig. 3), la composition bipartite, partagée entre l'espace de la rue et un intérieur, fait évidemment référence aux compositions comparatives du XIV^e^ siècle (notamment la scène de *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* d'Ambrogio Lorenzetti, que nous avons mentionné à plusieurs reprises, voir pl. 90, fig. 4). En même temps, l'aspect dépouillé et cubique de la rue et de l'intérieur souligne la similarité entre ces volumes et ceux de l'escalier. Nous allons voir que cette manière d'expliciter le rapport d'écho entre l'escalier et l'environnement dans son ensemble signifie en fait un subtil changement dans le rôle de l'escalier : de modèle parallèle, il devient modèle intégré. Nous y reviendrons.

Revenons pour l'instant sur un dernier exemple siennois du début du XIV^e^ siècle : l'escalier dans l'*Entrée à Jérusalem* de Pietro Lorenzetti (pl. 119). Cette image illustre le fait que,

---

Campo – celui-ci devenait ainsi une sorte de double de l'intérieur du palais (F. J. D. Nevola, *op. cit.*, 1999, p.111.)

si l'escalier s'emploie principalement pour expliciter l'équivalence entre volumes solides et volumes creux, il s'emploie également pour expliciter l'image de la limite commune – image, qui nous l'avons vu, est dérivée de celle des volumes équivalents. Dans l'*Entrée à Jérusalem* de Pietro Lorenzetti donc, l'escalier sert à souligner l'idée que l'enceinte, en s'interposant entre la ville et la campagne, consolide ces deux lieux en une entité territoriale unie. Parallèle à l'enceinte, vu de profil et coupant en deux parties un espace uni, l'escalier mime bien le rôle de l'enceinte. Comme celle-ci, l'escalier a une couleur brune et l'effet rayé de son garde-corps ajouré reprend l'effet des minces ouvertures verticales pratiquées dans l'enceinte. De plus, celle-ci décrit une forme en zig-zag qui fait écho au profil typique de l'escalier. En somme, la façon dont l'escalier résume l'action de la limite commune, combinée avec son emplacement juste au-dessus de celle-ci, rend son identification comme « enseigne » tout aussi probante que dans la *Guérison de l'aveugle*.

Si la peinture siennoise offre des exemples particulièrement éloquents de l'usage de l'escalier comme enseigne, les Siennois ne sont pas les seuls à s'intéresser à ce motif au début du XIV^e^ siècle. Dans la partie précédente, nous avons signalé que Giotto, en s'intéressant à l'articulation des bords des édifices avec le non-lieu, expérimentait sur des retraits et des saillies des volumes, avec pour résultat une certaine mise en cause de la nature non-dimensionnelle du non-lieu. Or, les édifices en question comprennent très souvent des escaliers et leur présence contribue à renforcer cette mise en cause. Reconsidérons les deux fresques qui nous ont servi d'exemples de l'édifice « interactif » : la *Présentation de la Vierge au Temple* (pl. 120, fig. 1) et *Joachim chassé du Temple* (pl. 120, fig. 2). Dans les deux cas, l'image-miroir inhérente dans la forme de l'escalier incite le spectateur à percevoir le non-lieu comme l'image en négatif des volumes qui constituent l'édifice : les parois de l'édifice, tout comme les plans qui composent les marches, délimiteraient non seulement le volume creux correspondant à intérieur de l'édifice, mais également – ne serait-ce que partiellement – les volumes situés à l'extérieur de l'édifice[320]. Signalons également deux autres fresques de Giotto, elles-aussi à Padoue, qui illustrent cette même l'utilisation de l'escalier pour renforcer l'effet de l'édifice interactif : l'*Annonce à sainte Anne* (pl. 121, fig. 1) et la *Nativité de la Vierge* (pl. 121, fig. 2). Les environnements de ces deux images sont très similaires : dans l'un et l'autre, on

[320] Signalons, au passage, qu'en même temps qu'il sert d'enseigne, l'escalier joue, dans ces deux images, un rôle plus actif qui consiste à libérer le volume de la nécessité d'être matériellement délimité. Nous reviendrons sur cette action plus loin.

trouve, cadré de relativement près, un édifice consistant principalement en un intérieur, auquel s'attache à gauche une sorte de portique dont le toit, plus bas que celui de l'intérieur, forme une terrasse. Dans les deux cas, un escalier, situé au fond de l'image et vu d'en bas, fournit un accès à la terrasse depuis le niveau du sol à l'extérieur de l'édifice. Grâce aux balustrades qui entourent ces terrasses (délimitant ainsi un certain volume au-dessus du plan horizontal qui en forme le sol), ainsi qu'au cadrage (qui complète en quelque sorte l'action délimitante des balustrades), les zones situées dans l'angle supérieur gauche de ces deux images tendent à apparaître comme des volumes comparables à ceux que constituent les portiques et les intérieurs. La présence des escaliers évidemment sert à renforcer cette perception. Exactement comme dans les images siennoises, la manière dont ce motif est présenté lui permet d'expliciter les principes dictant l'organisation de l'environnement pictural dans son ensemble. On note particulièrement que, comme dans la *Guérison de l'aveugle*, le fait que l'escalier est vu d'en dessus souligne l'inversion de l'action délimitante des murs. A la différence de Duccio, toutefois, Giotto ne renferme pas ces escaliers à l'intérieur de l'édifice. Il en résulte que la structure planaire du motif ressort autant – voire plus – que l'image des volumes jumeaux vides et pleins. Ainsi, en même temps que l'angle de vue frontal des escaliers accentue l'impression de volumes, le fait que ces escaliers sont installés entre deux espaces « vides » fait ressortir leur nature planaire. On se rapproche d'un usage similaire à ce que nous avons vu dans l'*Entrée à Jérusalem* de Pietro Lorenzetti : de même que, chez Lorenzetti, les échos entre l'escalier et l'enceinte permet à l'escalier de renforcer l'image de la limite commune, de même chez Giotto, le parallélisme entre escalier et édifice – souligné notamment par l'effet d'inversion qui, à l'échelle de l'édifice, se joue entre la balustrade qui entoure la terrasse et la tringle à rideaux au dessus du lit – permet au spectateur de reconnaître la réversibilité qui caractérise le plan de l'escalier comme propriété des plans architecturaux.

L'intérêt de ces similarités dans l'usage de l'escalier chez les Siennois et chez Giotto réside dans le fait qu'elles établissent une parenté entre les lieux qui figurent dans les images siennoises et les parties des édifices giottesques qui, parce qu'elles sont nettement plus petites que les personnages, ne sont pas immédiatement identifiables comme lieux[321]. Or, cette

[321] Outre les exemples de Giotto déjà mentionnés, la scène de *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles pauvres* que Palmerino di Guido réalise vers 1300-01 à Assise (pl. 89, fig. 2) illustre bien ce point : seulement les parties inférieures de l'édifice peuvent être identifiées comme des pièces ; celles qui forment le registre supérieur

parenté, en ouvrant la possibilité d'identifier les éléments architecturaux de petites dimensions comme des lieux, implique la possibilité d'identifier l'escalier lui-même comme une forme de lieu. Une telle identification semble confirmée par le fait que, dès le début du XIV^{e} siècle, l'une des principales qualités du lieu pictural est d'être composable et, inversement, divisible. Ainsi, comme nous allons le voir maintenant, bien que les éléments architecturaux de petites dimensions – parmi lesquels l'escalier – ne remplissent pas le rôle traditionnel du lieu pictural qui est d'encadrer les personnages, ils s'inscrivent néanmoins dans un procès de division continue qui les intègre directement au système des lieux équivalents.

2. La divisibilité du lieu comme principe de l'identification de l'escalier comme lieu

Dans la partie consacrée à Sienne, nous avons vu comment la notion de lieu se libère de l'échelle unique imposée par l'édifice pour embrasser d'autres échelles – notamment celles représentées par la ville et par l'ensemble du territoire siennois. Rappelons que cette libération implique un second élargissement qui permet à la notion de lieu d'embrasser aussi bien des entité composées que des entités individuelles. La « composabilité » devient ainsi une qualité du lieu pictural et, de ce fait, la divisibilité – action inversée de la composabilité – en devient forcément une autre. Dans la présente section, nous essayerons de montrer qu'en même temps que les peintres siennois poursuivent l'élargissement du système des lieux équivalents vers des entités plus grandes que l'édifice, ils le poursuivent également vers des entités de plus en plus petites.

Bien que nous ayons déjà montré comment le système des lieux équivalents développé par les Siennois au Trecento met en valeur la nature pluri-scalaire du lieu, nous avons jusqu'ici surtout insisté sur les compositions qui, prolongeant le principe d'équivalence employé au XIII^{e} siècle pour définir le lieu pictural, présentent les lieux les uns à côté des autres, chacun occupant une portion égale du champ de l'image. De ce fait, nous avons quelque peu minimisé l'importance d'un autre aspect du système des lieux équivalents mis en œuvre dans les images siennoises, à savoir les « lieux emboités » dans lesquels les diverses échelles se composent les unes les autres ou, inversement, se divisent les unes dans les autres.

Ces deux types de compositions – juxtaposition et emboitement – peuvent cohabiter, comme l'atteste la fresque des *Effets du Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti (pl. 86, fig.

apparaissent trop petites.

1). Nous avons vu comment la composition bipartite de cette fresque met en valeur l'équivalence entre ville et campagne et comment cette impression est renforcée par le fait que leurs composants respectifs (édifices et rues pour la ville ; collines et vallées pour la campagne) apparaissent comme directement comparables. Observons maintenant qu'en raison du fait que la majeure partie de la campagne apparaît plus éloignée que la ville et que la colline sur laquelle se situe la ville est parfaitement similaire à celles qui s'aperçoivent au fond de la campagne, on comprend que les collines, tout en étant équivalentes aux bâtiments, sont également équivalentes à l'ensemble de la ville. Il s'ensuit que les parcelles marquées sur les collines, tout en étant perceptibles comme des lieux équivalents aux pièces intérieures des bâtiments, correspondent également aux bâtiments entiers et/ou aux espaces urbains. Ainsi émerge l'image du lieu qui, tout en insistant sur l'équivalence entre des échelles différentes, montre les rapports entre ces échelles en fonction du nombre de lieux plus petits qui composent un grand ou, inversement, de la fraction d'un lieu plus grand qui correspond à un petit.

Avant de regarder des exemples siennois dans lesquelles cet aspect du système des lieux équivalents s'élargit jusqu'à intégrer l'escalier, observons que, s'il est tout à fait possible que les Siennois aient pris seuls l'initiative de poursuivre la division du lieu vers des échelles « sub-édifices », la possibilité que la motivation leur ait été fournie par les Florentins n'est pas à exclure. Ce sont en effet les Florentins qui produisent les premières images – et également les plus explicites – dans lesquelles l'escalier apparaît comme l'une des subdivisions de l'édifice.

Les deux fresques de la chapelle Scrovegni que nous avons déjà mentionnées à deux reprises – la *Présentation de la Vierge au Temple* et *Joachim chassé du Temple* (pl. 120, fig. 1 et 2) – fournissent des exemples de la manière dont Giotto inaugure la tendance à présenter les marches d'escalier comme les plus petits composants d'un ensemble architectural composé de volumes emboités. Dans *Joachim chassé du Temple,* les volumes s'emboitent un peu comme des poupées russes : le volume délimité par les parois de l'édifice contient le volume plus petit que forme le ciborium de l'autel ; celui-ci contient, à son tour, celui de la table d'autel, ainsi que celui, encore plus petit, du tabernacle qui se trouve sur l'autel. L'escalier reste certes extérieur à cette image d'emboitement, mais son intégration est comme annoncée par le fait que les dimensions des marches correspondent à celles du tabernacle. Dans la *Présentation de la Vierge au Temple,* le statut extérieur de l'escalier disparaît. La construction de l'édifice en poupée russe aussi : au lieu d'une série de volumes emboités, l'édifice apparaît composé d'une

gamme de composants cubiques, aux dimensions variées, parmi lesquels les marches de l'escalier figurent au même titre que l'estrade, la chaire, etc. Cette intégration de l'escalier dans un système de volumes composables et divisibles entre eux est d'ailleurs soulignés ici par le fait que l'ensemble des marches de l'escalier – et leur contreparties creuses – équivalent au volume unique de l'estrade.

Si Giotto amorce la tendance, l'exemple florentin le plus explicite de cette image de l'escalier comme étant la plus petite unité de l'édifice est fourni par un de ses disciples, Taddeo Gaddi. Il s'agit à nouveau d'une *Présentation de la Vierge,* cette fois sur panneau, que Gaddi réalise vers 1320 (pl. 122, fig. 1). L'escalier qui y figure se présente sous la forme d'un grand perron intégré dans l'imposant socle sur lequel s'élève le Temple[322]. La suggestion de volumes emboités vient ici de la construction du socle en trois paliers : dans la partie gauche de l'image, ces paliers sont articulés par l'escalier ; dans la partie droite, en revanche, dépourvue de cette articulation, ils prennent eux-mêmes la forme d'un énorme escalier ; juxtaposées ainsi, les parties gauche et droite du socle produisent l'impression que les palier se décomposent en (ou se composent d')une certain nombre de gradins plus petits. On note que l'angle de vue oblique sous lequel se présentent les paliers du socle et les marches d'escalier accentue l'allure cubique et l'impression d'équivalence entre ces deux entités. Un tel angle de vue est également celui sous lequel le Temple se présente, ce qui a pour résultat que ce bâtiment s'associe à la suggestion d'emboitement. Ainsi, suivant le mouvement ascendant ou descendant de l'escalier, les trois principales échelles des volumes qui composent l'édifice dans son ensemble – le Temple, les paliers du socle et les marches de l'escalier – apparaissent chacune soit composer la suivante, soit se diviser en elle.

Pour en revenir à la peinture siennoise, dès les années 1330, on trouve ce processus de division à l'échelle « sub-édifice » – donc, en principe, « sub-lieu » – raccordée directement à la division des lieux. Un exemple éloquent est fourni par le *Moine malade* qui fait partie du *Retable de la bienheureuse Umilità* peint par Pietro Lorenzetti, probablement dans les années

---

[322] Cet escalier est l'un des plus plus visibles de tous les exemples du XIV[e] siècle. La seule autre image florentine figurant un escalier comparable est la *Présentation de la Vierge* que Giovanni da Milano réalise vers 1360 (pl. 124, fig. 1), mais celle-ci est en fait une copie presque littérale de la *Présentation* de Taddeo Gaddi ; les deux autres exemples d'escaliers très visibles sont siennois : d'une part, la double scène du *Christ devant Caïphe et le Reniement de Pierre* de Duccio, que nous avons citée plus haut (pl. 116, fig. 1) ; d'autre part, l'un des *Quatre panneaux de la vie de saint Nicolas* peints par Pietro Lorenzetti dans les années 1330 (pl. 123).

1340 (pl. 122, fig. 2). Il ne s'agit pas ici d'un escalier à proprement parler, mais d'un lit en forme d'escalier. Nous reviendrons plus loin sur la signification de cette tendance, très fréquente tout au long du XIV^e^ et du XV^e^ siècle, à rapprocher la forme du lit de celle de l'escalier. Contentons-nous pour l'instant d'observer comment ses gradins sont intégrés dans le système des lieux équivalents. La manière dont cette image fonctionne est directement comparable à celle du *Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti : il s'agit à la fois d'une image « emboitée » du lieu et d'une composition comparative bipartite de deux lieux équivalents. Bien entendu, l'organisation bipartite a pivoté de quatre-vingt-dix degrés, si bien que les deux moitiés « à comparer » sont superposées plutôt que juxtaposées. Le registre inférieur consiste en une chambre, ouverte vers le spectateur ; le registre supérieur est occupé par le toit de cette chambre et par les toits de deux autres bâtiments, situés parallèlement au premier et apparaissant décalés dans la profondeur de l'image. À l'intérieur de la chambre, une large partie de l'espace est occupée par le lit, vu de côté. Comme nous l'avons dit, ce lit, dont le matelas est d'une hauteur similaire à la base, mais moins large que celle-ci, prend une forme semblable à celle d'un escalier. Les trois toits, plastiquement séparés par de petits pans de murs des deux bâtiments, assument également une forme de gradins. Suivant le principe des compositions comparatives, ces deux séries de gradins occupent chacune une portion égale du champ de l'image : presque toute la largeur et approximativement un tiers de la hauteur. En somme, les gradins du lit sont donnés à voir comme des entités directement comparables aux édifices de la ville. Toutefois, en même temps que le lit et les bâtiments sont présentés comme des formes équivalentes, il est évident qu'ils appartiennent à des échelles différentes : le lit est clairement contenu par un seul bâtiment ; un seul « gradin » de la ville égale donc l'ensemble des gradins du lit. Ainsi, exactement comme dans le *Bon Gouvernement,* où la ville apparaît à la fois comme égale à la campagne et comme égale à chacune des collines qui composent cette campagne, dans le *Moine Malade* le lit-escalier apparaît comme équivalent à la ville et, en même temps, comme une sous-sous-division de celle-ci : la ville se subdivise en édifices, les édifices se subdivisent en intérieurs et les intérieurs en ces volumes plus petits encore que représentent les gradins du lit-escalier.

Notons qu'un facteur qui contribue vraisemblablement à cette intégration de l'escalier dans le système des lieux équivalents est que l'escalier fait partie d'une gamme restreinte de motifs qui servent comme *loci* mnémoniques dans un certain type d'image schématique courant en Italie centrale depuis au moins le XIII^e^ siècle[323]. Ces images sont le plus souvent

[323] L'usage de l'escalier dans les images schématico-mnémoniques est signalé par L. Bolzoni, *op. cit.*, 1990, et par J.

destinées à faciliter la transmission d'informations denses, comme les généalogies bibliques, ou hiérarchisées, comme les étapes du salut. Outre l'escalier, les motifs qu'elles exploitent comprennent l'arbre, la roue, l'échelle, etc. Il est facile d'apprécier que les branches des arbres se prêtent avec une aptitude particulière aux généalogies, tandis que les échelons des échelles et les marches d'escaliers se prêtent naturellement à la présentation d'informations hiérarchisées. Or, cet usage des marches d'escalier comme de *loci* ne rend pas seulement vraisemblable l'idée que les peintres siennois reconnaissaient l'escalier comme un lieu et que les peintres florentins percevaient les composants des édifices comme des lieux, mais suggère également qu'au moins certains spectateurs reconnaissaient comme telle l'intégration de l'escalier dans le système des lieux équivalents.

L'usage mnémonique de l'escalier nous intéresse aussi pour une seconde raison. Dans ces images schématiques, les éléments qui servent de *loci* sont choisis, non pas en fonction de leur capacité d'encadrer, mais uniquement à cause du fait qu'ils représentent une partie déterminée d'un ensemble. Or, comme nous allons le voir plus loin, l'escalier va contribuer de manière décisive à orienter le lieu pictural vers la notion d'emplacement relatif. Pour comprendre comment cela s'effectue, il faut prendre en compte l'implication de l'escalier dans un autre phénomène – phénomène qui est, d'une certaine manière, dérivée de la division du lieu et que nous désignerons par le terme « décomposition ».

B. LE LIEU DÉCOMPOSÉ ; LA STRUCTURE DÉMATÉRIALISÉE

Par « décomposition », nous désignons la tendance, attestée par de très nombreuses images tout au long des XIV^{e} et XV^{e} siècles, qui consiste à suggérer que les volumes se divisent non seulement en volumes de plus en plus petits, mais également en plans, lignes et, éventuellement, points. Il semble que cette tendance résulte d'une sorte de fusion entre le système des lieux équivalents et le glissement du volume au plan : d'une part, l'intérêt pour la composition et la division du lieu qui sont inhérentes à l'image du lieu emboité et, d'autre part, le principe d'équivalence entre volumes pleins et volumes creux qui fonde les compositions comparatives, s'étendent tous deux au rapport entre le volume et le plan.

L'escalier joue un rôle central dans cette tendance à décomposer le lieu. Nous en exposerons trois aspects : l'implication de l'escalier dans la décomposition de l'environnement

---

B. Friedman, *op. cit.*, p.171.

architectural – implication qui voit l'escalier prendre un rôle central dans l'organisation de l'environnement pictural ; la poursuite de la décomposition à l'intérieur du motif de l'escalier – action qui révèle la structure rectiligne comme propriété fondamentale du lieu pictural et, par implication, de toute extension tridimensionnelle ; l'association entre l'escalier et l'invisible – association qui tend à confirmer la perception de la structure élaborée au sein de l'escalier comme une structure immatérielle.

1. L'implication de l'escalier dans la décomposition du lieu architectural

Les images où l'escalier est impliqué dans la décomposition du lieu architectural sont très nombreuses. L'un des exemples les plus précoces et les plus éloquents est fourni par la scène de *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* qu'Ambrogio Lorenzetti réalise dans les années 1330 (pl. 123). Cette image, rappelons-le, figure parmi les quelques images du XIV^{e} siècle dans lesquelles l'escalier constitue un élément visuellement imposant. En l'occurrence, la forme distincte et le ton clair du motif attirent immédiatement le regard et, de ce fait, le spectateur tend à découvrir l'image à partir de lui. Un tel accès semble parfaitement délibéré : l'escalier amène le regard directement au premier des trois épisodes de l'histoire – la rencontre entre l'enfant et le démon. L'escalier est également actif dans la découverte des épisodes successifs. Bien que le fait que l'enfant semble être sorti de la salle en haut incite le regard à passer à droite pour explorer cette pièce, il se trouve immédiatement renvoyé vers l'enfant, d'abord parce que la salle constitue un cul-de-sac, ensuite parce que le personnage qui accroche le plus le regard – la femme qui s'inscrit devant la porte noire – se retourne vers la gauche et regarde dans la direction de l'enfant. Une fois retourné à l'enfant, donc, le regard se met naturellement à parcourir l'escalier en sens inverse, ce qui l'amène à trouver l'issue de leur rencontre, à savoir la mort de l'enfant, étouffé par le démon. Poursuivant le mouvement circulatoire ébauché par l'escalier, le spectateur retrouve encore deux fois l'enfant : d'abord mort, allongé sur le lit ; ensuite miraculeusement ressuscité par saint Nicolas, dont l'intervention depuis l'angle supérieur gauche de l'image renforce à la fois le mouvement circulatoire de l'image et le rôle de l'escalier dans ce mouvement, en ramenant le regard presque à son point de départ.

Ce parcours en boucle est intéressant parce que l'escalier constitue en fait l'entrée en matière non seulement de l'histoire mais également de l'action de décomposition – action plus discrète que celle de l'histoire, que l'on découvre dans un deuxième temps, une fois revenu au

point de départ. La décomposition, nous l'avons dit, est ce processus par lequel on réduit les volumes aux plans qui les délimitent, les plans aux lignes qui les entourent et, éventuellement, les lignes aux points qui les composent. Cette dernière étape constitue un cas un peu particulier sur lequel nous reviendrons : comme de nombreuses autres images où le processus de décomposition s'observe, la scène de *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* se borne à démontrer les rapports entre volumes, plans et lignes. Tout comme l'histoire, cette démonstration s'appuie sur le mouvement circulatoire qu'engendre l'organisation de l'environnement de cette image – et, au premier chef, la présence de l'escalier.

Entrant – ou rentrant – dans l'image par le bas de l'escalier, le regard se trouve d'abord confronté à un environnement composé majoritairement de volumes. D'une part, la frontalité de l'escalier accentue la solidité de ses marches. D'autre part, les plans solides constituant les garde-corps de la volée de marches inférieure facilitent la perception de l'espace qui se situe immédiatement au-dessus des marches comme un volume au même titre que la partie solide de l'escalier. En outre, l'équivalence entre la largeur de l'espace entre les garde-corps et la largeur des espaces situés de part et d'autre de l'escalier facilite, à son tour, la perception de ces espaces latéraux comme des volumes.

Lorsque le regard monte à la volée supérieure, toutefois, cet environnement volumique commence à se décomposer. D'abord, l'escalier change de direction, de sorte qu'il se présente maintenant presque de profil, ce qui met en valeur la ligne en zig-zag que forment les extrémités des plans verticaux et horizontaux qui composent les marches. Ceci modifie la perception de l'ensemble de l'escalier, qui apparaît désormais comme une construction essentiellement planaire. Notons que cette planarité modifie rétrospectivement le rôle des garde-corps de la volée inférieure : au lieu de simplement renforcer l'aspect volumique de l'espace au-dessus des marches, ces plans apparaissent maintenant comme une manifestation de la structure essentiellement planaire de l'escalier. Cette modification rétrospective est intéressante parce que, comme nous aurons l'occasion de l'observer dans d'autres exemples, la décomposition est un processus qui permet non seulement de passer du volume à la ligne, mais aussi de comprendre, dans tous les sens, les rapports entre volumes, plans et lignes.

Concentrons nous pour l'instant sur la manière dont le passage du volume au plan qui accompagne la montée de l'escalier se poursuit par le passage du plan à la ligne. Le passage du plan à la ligne implique la réduction du plan solide au plan transparent, qui n'est perceptible qu'en raison de sa délimitation par des éléments linéaires. Dans cette image, ce passage

comprend plusieurs étapes. En effet, le plan solide et le plan transparent, au lieu de se présenter comme directement comparables et équivalents, se trouvent articulés l'un à l'autre par deux plans intermédiaires. Le plan transparent auquel aboutit ce processus consiste en la partie droite de la grande ouverture à l'avant de la salle en haut à droite de l'image – nous y reviendrons. Le premier des deux plans intermédiaires correspond à la balustrade qui remplace, à la volée supérieure de l'escalier, les garde-corps pleins de la volée inférieure : la comparabilité et, par extension, la suggestion d'équivalence entre ce plan semi-transparent et le plan plein du garde-corps, proviennent de leur fonction commune vis-à-vis de l'escalier, ainsi que de la manière dont l'un prolonge l'autre lorsque le regard monte l'escalier. Le second des deux plans intermédiaires consiste en le plan qui se situe immédiatement au-dessus de cette balustrade et qui est délimité par la rampe de celle-ci, par les colonnettes qui s'élèvent aux extrémités de cette rampe et par le bord de l'auvent qui abrite l'escalier. Or, le fait que le second plan n'est manifesté que par son contour peut donner l'impression qu'il représente déjà l'aboutissement du processus. Cependant, force est de constater que l'impression de transparence est mitigée par la présence de la fenêtre qu'on perçoit à travers ce plan : quoique spatialement dissociés du plan, les jambages et la colonnette de cette fenêtre fonctionnent, avec les colonnettes qui s'élèvent des extrémités de la rampe, exactement comme les balustres ; la façon dont ils scandent régulièrement ce plan produit un effet de semi-matérialisation. Il en résulte que ce plan se positionne entre le plan réellement scandé de la balustrade et le plan transparent de l'ouverture à droite.

Avant d'en venir aux facteurs qui incitent à voir l'ouverture carrée de la salle à droite comme l'aboutissement de ce processus de dématérialisation progressive, notons que les petits plans transparents qui figurent entre les balustres de la balustrade, tout en annonçant l'aboutissement du processus, soulignent l'équivalence entre les plans qui composent l'escalier et ceux qui composent l'édifice. D'abord, l'effet d'annonce vient du fait que les petits plans transparents de la balustrade sont déjà présentés comme parfaitement équivalents aux plans solides qui composent les marches de l'escalier : puisque les balustres s'élèvent à partir de l'intersection entre les plans horizontaux et les plans verticaux des marches, les dimensions des petits plans transparents correspondent exactement aux dimensions des plans solides qui forment ces marches. Ensuite, ces petits plans transparents entre les balustres constituent, d'une part, des subdivisions du plan que constitue la balustrade dans son ensemble et font écho, d'autre part, par leur forme arrondie en haut, aux diverses fenêtres et portes (toutes

approximativement de la même taille) et à la grande ouverture cintrée de la chambre en bas à droite. Le résultat global est que sont mis en valeur et l'effet de composition par paliers d'échelles et l'équivalence entre ces échelles. Notons enfin que cette mise en relation des petits plans entre les balustres avec les plans de l'escalier et les plans de l'édifice souligne également le fait que la décomposition démontre les rapports entre lignes, plans et volumes dans tous les sens. En effet, puisque les plans de l'escalier et le plan que constitue l'ouverture de la chambre en bas sont tous intimement liés au volume des marches et de l'édifice, les lignes qui contournent les petits plans de la balustrade apparaissent non seulement comme des composants des plans, mais aussi comme des composants des volumes – effet d'ailleurs renforcé par leur emplacement perpendiculaire aux plans de l'escalier.

Or, si ces échos entre les divers composants de l'escalier et de l'édifice brouillent un peu la progression linéaire pour mieux mettre en évidence les rapports imbriqués entre lignes, plans et volumes, on peut remarquer que le mouvement incontestablement dominant dans cette image, à savoir le mouvement circulatoire, tout en favorisant la progression linéaire du volume au plan et du plan à la ligne, insiste également sur le rapport entre volume et ligne en ramenant le processus de décomposition à son point de départ. Nous aurons l'occasion plus loin de revenir sur l'inclusion de la chambre en bas dans le processus de décomposition. Pour l'instant, considérons les facteurs qui rattachent les deux grandes ouvertures de la salle en haut à droite au processus de décomposition qui accompagne la montée de l'escalier. Bien évidemment, le premier parmi ces facteurs est la présence d'une balustrade à l'avant de la salle – balustrade qui, en s'inscrivant plastiquement dans le prolongement direct de la balustrade de l'escalier, tend à conduire le regard, d'un mouvement continu, de l'escalier à la salle et, plus précisément, des plans qui délimitent l'escalier au plan largement ouvert à l'avant de la salle. Au premier regard, cet effet de continuité semble plutôt nier l'idée que le plan transparent au-dessus de la balustrade de l'escalier constitue une étape intermédiaire dans le passage du plan à la ligne. Toutefois, il est bien clair que les quatre ouvertures noires du registre supérieur renforcent l'effet de continuité par le fait que la série rythmique qu'elles forment prolonge également de l'extérieur à l'intérieur le mouvement amorcé par l'escalier. En se faisant ainsi remarquer, ces ouvertures contribuent également à élever le regard du niveau des balustrades vers les plans qui les surmontent. A ce point, la façon dont la femme qui s'inscrit sur la porte noire au fond de la salle du haut se retourne vers la gauche devient à nouveau intéressante. En effet, ainsi retournée, cette femme incite le spectateur à se rendre compte de la comparabilité

entre la section de l'image qui l'entoure immédiatement – à savoir la porte noire, perçue à travers un plan transparent surmontant une balustrade – et la section correspondante à gauche – comprenant également une ouverture perçue à travers un plan transparent surmontant une balustrade. Si donc la continuité des deux balustrades précipite, pour ainsi dire, le regard de l'escalier vers la salle, sans passer par le plan qui surmonte la balustrade de l'escalier, ce personnage réintègre ce plan dans le processus de dématérialisation, tout en soulignant le fait que ce rôle est intimement lié à la présence des ouvertures. En effet, si les deux plans en question ont en commun de surmonter une balustrade et d'apparaître devant une ouverture noire, ils présentent certaines différences intéressantes en ce qui concerne la façon dont ils s'articulent avec les ouvertures. Par exemple, alors que la fenêtre au-dessus de l'escalier est dotée d'une colonnette centrale et occupe un emplacement centré entre les colonnettes qui s'élèvent des extrémités de la balustrade, la porte au fond de la salle est dépourvue de colonnette centrale et occupe une position décentrée par rapport au plan à travers lequel elle s'aperçoit. De même, tandis qu'à gauche, la profondeur entre le plan transparent et la fenêtre est très peu accentuée, à droite, la profondeur entre le plan transparent et la porte est rendue très apparente par la présence des personnages et d'une longue table vue en raccourci. Il en résulte qu'à la différence de la fenêtre, la porte au fond de la salle ne fournit aucun effet de scansion vis-à-vis du plan transparent : plutôt que de s'associer au plan pour faciliter sa perception, sa dissociation ostensible souligne le fait que le seul indice qui soit absolument nécessaire pour percevoir ce plan – et, par extension, tout plan – est le fait qu'il soit circonscrit – ce que vient confirmer la partie droite de la grande ouverture à l'avant de la salle. En somme, étant donné que le plan est l'indice du volume, et que les volumes dont il s'agit ici sont clairement des lieux, le constat auquel aboutit la démonstration en œuvre dans cette image est que le lieu est en dernier ressort une structure rectiligne tridimensionnelle.

Comme nous l'avons dit, le panneau de *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* fournit l'un des exemples les plus précoces et les plus éloquents de la décomposition. Il est toutefois loin d'être isolé. Parmi les autres exemples possibles, le meilleur exemple florentin de la même époque est sans doute fourni par la *Présentation de la Vierge au Temple* de Taddeo Gaddi (pl. 122, fig. 1) que nous avons déjà considérée à propos de l'intégration de l'escalier dans le processus de division du lieu. En effet, cette image illustre bien la coexistence de la division et de la décomposition : en même temps que les marches de l'escalier se

présentent ici comme les plus petits composants volumiques de l'édifice, l'escalier s'inscrit dans une démonstration de décomposition allant de bas en haut. Bien que le processus soit moins gradué que chez Ambrogio Lorenzetti, l'escalier conduit similairement le regard d'un environnement dominé par des volumes à un environnement tout en colonnettes et linéaments et, une fois arrivé au Temple, le spectateur s'aperçoit que l'aspect structurel de celui-ci est en fait déjà apparent dans l'escalier, dont les linéaments sont effectivement mis en valeur par l'éclairage, et par le relief des moulures en zig-zag aux extrémités des marches. L'effet est encore plus explicite dans la copie de cette image que Giovanni da Milano réalise dans les années 1360 (pl. 124, fig. 1). Bien que la lumière éclaire les surfaces horizontales des marches, l'angle de vue sous lequel ces surfaces se présentent les réduit à de minces bandes qui contrastent avec les ombres. Ainsi, les linéaments du Temple semblent en quelque sorte surgir d'un socle dans lequel la structure squelettique est déjà en train de se dégager de la forme volumique.

Le rôle central que l'escalier joue dans la décomposition ne se borne pas au XIV^{e} siècle. L'une des *Histoires de la vie de saint Antoine de Padoue* que le Siennois Benevenuto di Giovanni réalise vers 1460 dans le Baptistère de Sienne (pl. 124, fig. 2) permet de constater la continuité qui marque à cet égard les images du XIV^{e} siècle et du XV^{e} siècle. Bien que l'escalier soit visuellement moins important ici que dans les trois images du XIV^{e} siècle que nous venons d'étudier, il apparaît clairement comme le pivot de la décomposition : aperçu à travers une travée de portique, il prend place en plein milieu d'un édifice composé de nombreux volumes et plans tantôt solides, tantôt creux ou transparents, et dont tous les linéaments sont peints dans le même bleu que la balustrade de l'escalier et que la ligne en zig-zag qui marque les extrémités des surfaces des marches. Sans entrer en détail dans l'analyse des rapports individuels entre ces volumes, plans et lignes, notons que cette image associe à l'escalier un nouvel élément, à savoir le sol : le dessin quadrillé du dallage se fond avec les linéaments du bâtiment et complète l'espèce d'alvéole que la structure bleue forme autour de l'escalier.

Or, nous allons voir que l'articulation entre l'escalier et le sol représente en fait bien plus que l'intégration d'un élément additionnel à la démonstration de la décomposition. Cette articulation constitue un des principaux facteurs d'une nouvelle étape de la décomposition – étape qui consiste à instaurer au sein de l'image un substrat immatériel manifesté par une structure régulière purement linéaire. L'action conjointe de l'escalier et du sol à cet égard concerne principalement la diffusion, à l'ensemble de l'image, de la structure linéaire sous-

jacente. Avant d'aborder cette action, il convient toutefois de considérer l'étape préalable : celle de l'émergence de la structure linéaire – émergence qui, comme nous l'avons suggéré, a lieu à l'intérieur de l'escalier.

2. L'escalier comme laboratoire de la structure immatérielle

Le développement d'une structure immatérielle au sein de l'image picturale résulte de la poursuite de la décomposition au sein même du motif de l'escalier. La plupart des exemples concernent non pas de véritable escaliers, mais des lits en forme d'escalier. Comme nous l'avons signalé, à partir des années 1320 et jusqu'à la fin du XV^{e} siècle, cette forme s'impose comme la forme par excellence du lit. Elle s'accompagne très souvent d'un traitement superficiel en quadrillage : les matelas sont quasi-systématiquement recouverts de tissus à carreaux ; les bases des lits sont le plus souvent traités en caissons. C'est de cette combinaison de la forme en escalier et du quadrillage de la surface que résulte, nous allons le voir, l'impression que la décomposition se poursuivit à l'intérieur de l'escalier, ainsi que la suggestion que la structure linéaire à laquelle aboutit ce processus est une structure immatérielle.

L'un des premiers peintres qui introduisent des lits en forme d'escalier à la surface quadrillée est Pietro Lorenzetti. Des lits de ce type figurent dans plusieurs des ces réalisations les plus importantes, notamment les tableaux d'autel qu'il réalise pour la cathédrale de Sienne et pour le couvent des Carmes. La *Nativité de la Vierge* (pl. 125, fig. 1) que présente le premier et le *Rêve de Sobach* (pl. 125, fig. 2) qui fait partie de la prédelle du second fournissent des exemples éloquents de l'intériorisation de la décomposition et de ses conséquences. Le processus d'intériorisation commence avec la division des marches en volumes plus petits. Cette division comporte en fait plusieurs paliers. Considérons d'abord le gradin inférieur des lits-escaliers qui figurent dans ces deux images. Dans les deux cas, la scansion des deux surfaces qui forment ce gradin par des lignes, dont les intervalles correspondent à la hauteur et à la profondeur du gradin, produit l'impression que celui-ci a été divisé dans la largeur pour en créer des cubes. Comparons maintenant le gradin inférieur au gradin supérieur. Ici, on retrouve la suggestion de grands cubes correspondant à la hauteur et à la profondeur du gradin, mais également la suggestion que ces cubes se divisent à leur tour en cubes plus petits. En réalité, évidemment, ce ne sont que les carreaux qui marquent les surfaces qui sont subdivisés, mais, grâce au fait que les grands carreaux, du fait qu'ils épousent la forme du gradin, se perçoivent

immédiatement comme des cubes, les petits carreaux qui en constituent les subdivisions tendent également à être perçus en termes de cubes. Enfin, le fait que l'effet de subdivision est multiple – les grands carreaux se divisent en petits carreaux colorés et ceux-ci sont à leur tour divisé en quatre par des lignes – suggère que la division est un processus qui peut potentiellement se poursuivre encore plus loin. Ainsi, à la démonstration de division qu'offrent ces lits-escaliers, s'ajoute une question : jusqu'où ce processus peut-il aller ?[324]

Notons que cette première étape dans la décomposition interne de l'escalier, en prolongeant directement la tendance à diviser le lieu, rattache cette nouvelle série de volumes sub-édifice directement au système des lieux équivalents. En effet, (suivant l'exemple florentin ?), Pietro Lorenzetti insiste, dans la *Nativité de la Vierge* et le *Rêve de Sobach, s*ur le statut des gradins de l'escalier en tant que composants de l'édifice en les faisant apparaître sur un pied d'égalité avec des volumes architecturaux dont le statut de composant est évident. Signalons à cet égard la similarité de forme et de dimensions (quoique retournées quatre-vingt-dix degrés) entre les gradins du lit et le pilastre qui figure dans la partie droite de la chambre de sainte Anne. Par ailleurs, le simple fait que ces images comprennent toute une gamme de divisions aux dimensions intermédiaires entre celles de l'édifice et celles des gradins des lits-escaliers facilite l'impression que les lits-escaliers – et par extension leur divisions internes – s'inscrivent dans un processus de division progressive et, par conséquent, incitent le spectateur à identifier comme des lieux ces sous-divisions des gradins. Ainsi, la démonstration et l'interrogation à l'œuvre dans ces images se rattache directement à la notion de lieu.

La deuxième étape de la décomposition interne du motif de l'escalier concerne la mise en valeur des plans qui délimitent les petits volumes dont les lits se composent, ainsi que les lignes qui délimitent ces plans. Cette mise en valeur dépend pour une large part de la décomposition qui est à l'œuvre dans l'environnement pictural autour du lit-escalier. Comme dans les images que nous avons étudiées dans la partie précédente, les lits-escaliers dans la *Nativité de la Vierge* et le *Rêve de Sobach* constituent le pivot ou le principe d'un processus de décomposition qui paraît émaner d'eux. En l'occurrence, cette action apparaît à première vue essentiellement centrifuge : les lits-escaliers apparaissent comme des noyaux solides, autour

[324] L'usage de l'escalier en rapport avec la question d'échelles aurait vraisemblablement plu à la société italienne de l'époque, friande de calembours – visuels comme littéraires. Outre le fait que l'utilité pratique est de permettre monter et de descendre, rappelons que la seconde acception des termes italiens et latins (*scala* et *scalae*) est justement « échelle ».

desquels les édifices constituent certes des volumes, mais des volumes dont les éléments plans et linéaires – pans de murs, colonnes, colonnettes, poutres, etc. – prennent une importance croissante au fur et à mesure qu'ils s'éloignent des lits-escaliers et s'approchent des bords de l'image. Dans un deuxième temps, toutefois, la nature non-linéaire de la décomposition se révèle et, comme nous l'avons observé dans *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* d'Ambrogio Lorenzetti et dans les *Présentations de la Vierge* de Taddeo Gaddi et de Giovanni da Milano, le passage du volumes au plan et du plan à la ligne exerce une influence rétrospective sur le point de départ du processus, si bien qu'une fois arrivé à la ligne, le volume apparaît comme étant en fait déjà sous-tendu par une structure linéaire. Ainsi, dans la *Nativité de la Vierge* et le *Rêve de Sobach,* les échos ostensibles entre les minces éléments architecturaux qui figurent à la périphérie de l'image et les lignes des lits-escaliers incitent à réévaluer la nature des volumes des lits-escaliers et à en apprécier la structure linéaire interne. Signalons à cet égard, à gauche de la *Nativité de la Vierge,* la très mince colonnette qui se détache sur le rectangle sombre de la porte au fond de ce qui semble être un cloître fait écho aux fines lignes claires qui se détachent similairement au milieu des carreaux noirs du couvre-lit. De même, dans le *Rêve de Sobach*, les arcades qui entourent le faîte de l'édifice et qui, grâce à l'angle de vue sous lequel elles sont vues, se présentent comme un motif de croix bleue sur fond d'or, fait écho au motif similaire – croix bleue sur fond jaune – du couvre-lit.

Or, si cet appel à la comparaison entre les lignes structurelles des lits et celles des architectures contribue à inciter à percevoir la décomposition des lit-escaliers comme le prolongement direct de la décomposition de l'environnement architectural, il contribue également à faire ressortir la rupture qu'introduit ce prolongement intériorisé du processus. En effet, bien que, dans la *Nativité de la Vierge* et dans le *Rêve de Sobach,* certaines parties des édifices apparaissent très éphémères et que la structure interne des gradins soit indiquée par des lignes à peine plus minces que certaines colonnettes (surtout dans le *Rêve de Sobach*), la surface du lit-escalier se présente comme une sorte de seuil entre deux types de structure : l'une matérielle, qui l'entoure ; l'autre immatérielle, qu'il couve. Observons que les lignes des couvre-lits sont justement de deux types : d'une part, des lignes plutôt épaisses, vraisemblablement tracées avec un pinceau ; d'autre part, des lignes constituées uniquement par la juxtaposition de blocs de couleur différentes – des lignes donc dépourvues d'épaisseur. Or, ce sont les lignes épaisses qui sont mises en relation avec les éléments architecturaux. Les lignes sans épaisseur, en revanche, sont celles qui coïncident avec les angles des gradins –

coïncidence qui, dans la *Nativité de la Vierge*, est notamment soulignée par la façon dont le couvre-lit est replié en bas du gradin supérieur, de sorte que la ligne qui sépare le dernier rang de petits carreaux de l'avant-dernier épouse l'intersection entre le plan vertical de ce gradin et le plan horizontal du gradin inférieur.

Une telle identification de la surface externe de l'escalier comme une sorte de seuil ou d'interface entre la structure matérielle et la structure immatérielle est évidemment probante sur le rôle de l'escalier comme laboratoire où s'élabore la structure immatérielle. Cette identification demande toutefois à être nuancée. Si le motif de l'escalier fonctionne en effet comme laboratoire, il fonctionne également comme source de diffusion. Dans les images du XV^{e} siècle, nous allons le voir, cette action de diffusion amène la structure immatérielle à s'étendre à l'ensemble de l'image, si bien que toute impression de seuil disparaît. Or, si le seuil subsiste au XIV^{e} siècle, il n'est pas rare de le trouver déjà situé à une certaine distance de la surface de l'escalier. Sans entrer en détail dans l'action de diffusion, que nous étudierions plus loin, observons que l'un des instruments de prédilection est le sol et que, dans le *Rêve de Sobach,* le seuil entre la structure immatérielle et la structure matérielle est effectivement repoussé aux limites de la salle au sol quadrillé. Le seuil se manifeste ici à travers la manière dont le sol s'articule, d'une part, avec le lit-escalier et, d'autre part, avec les autres éléments avec lesquels il est contigu. Dans le premier cas, l'articulation est parfaite : les lignes du sol prolongent directement celles du lit. Dans le second, c'est plutôt une impression de désarticulation qui règne : ni le mur à droite du lit, ni les colonnes à l'avant de la salle ne s'alignent avec le dessin du sol ; au contraire, l'épaisseur du mur occulte les lignes du sol et les colonnes, du fait de leur épaisseur, marquent ostensiblement la différence entre l'élément architectural linéaire et la ligne pure – et, par conséquent, la rupture entre la structure matérielle et la structure immatérielle.

Quoi qu'il en soit de leur emplacement exact, ces indications d'un seuil entre deux types de structure étayent l'idée que la décomposition, en étant poursuivie à l'intérieur de l'escalier, aboutit au domaine de l'immatériel. Cette idée est par ailleurs corroborée par le fait que, tout au long du XIV^{e} et du XV^{e} siècle, le motif de l'escalier se trouve fréquemment associé à l'invisible.

3. L'escalier et l'invisible

Parmi les images qui suggèrent que le processus de décomposition aboutit dans le

domaine de l'invisible, on peut distinguer trois types : le premier consiste en images dans lesquelles la décomposition reste extérieure à l'escalier, mais mène à la dématérialisation complète de l'édifice ; le deuxième regroupe des images dans lesquelles l'escalier – principal instrument de la décomposition – est associé à des portes ouvrant sur le noir ; le troisième comprend des images dans lesquelles les extrémités de l'escalier sont cachées au regard.

Un exemple précoce et très explicite du premier type est fourni par l'une des fresques de Giotto que nous avons considérée précédemment : *Joachim expulsé du Temple* (pl. 126, fig. 1). A l'évidence, cette image illustre tout autant l'implication de l'escalier dans le processus de décomposition que son intégration dans le système des lieux équivalents. L'escalier débouche ici sur une chaire à chaque angle de laquelle est placé un candélabre. Bien qu'elle soit parfaitement complète, cette chaire donne l'impression de ne pas l'être : elle semble en fait être en train de se désintégrer ou, pour suivre la suggestion implicite des candélabres, de partir en fumée. Surmontant un édifice dont le registre supérieur est nettement moins solide que le registre inférieur, cette chaire achève l'image d'un édifice qui, de bas en haut, se débarrasse progressivement de sa substance matérielle.

Une quinzaine d'année plus tard, lorsqu'il peint la chapelle Peruzzi à Florence, Giotto revient sur la même suggestion, quoique de manière moins succincte. La fresque en question représente le *Banquet d'Hérode* (pl. 126, fig. 2). On y retrouve l'escalier, placé en haut à droite de l'image, au bord de l'édifice, en conjonction avec des éléments linéaires – en l'occurrence, des acrotères – qui s'élèvent du toit vers un « espace » dont la nature reste incertaine, mais dont le ton sombre suggère à nouveau l'invisibilité. La suggestion que cet édifice est en train de se désintégrer est moins forte que dans la fresque de *Joachim chassé du Temple*, mais l'idée ne semble pas avoir passée inaperçue. En effet, au XV^{e} siècle, Lorenzo Monaco en réalise une copie (pl. 126, fig. 3) qui la renforce : les acrotères sont plus droits, la balustrade est affinée et l'aspect structurel de l'escalier accentué. S'y trouve également un deuxième escalier, solide cette fois, en bas à gauche de l'image – addition qui a pour résultat que le motif de l'escalier, en commençant et en achevant l'image, instaure comme un axe diagonale caché à travers l'édifice et qui, par conséquent, suggère une conscience du rôle central de l'escalier dans la décomposition. Enfin, Lorenzo Monaco renforce l'association entre l'escalier et l'invisible en accentuant la présence de la porte dans l'angle supérieur droit de l'image et en rendant l'intérieur sur lequel elle donne nettement plus noir que chez Giotto.

A l'époque où Lorenzo Monaco réalise le *Banquet d'Hérode,* les trois types de

dispositifs associant le motif de l'escalier à l'invisible se trouvent souvent combinés. Celui qui consiste à associer l'escalier à une porte ouvrant sur le noir se combine souvent avec celui qui consiste à cacher au regard les extrémités de l'escalier. Comme l'image de l'édifice en décomposition, les premiers exemples remontent au début du XIV^{e} siècle. Un des plus précoces est fourni par le *Rêve de Sobach* de Pietro Lorenzetti. Cette fois, ce n'est plus le lit-escalier qui est principalement en question, mais le vrai escalier qui figure à droite de l'image – escalier qui conduit à une porte véhiculant une impression d'invisibilité non seulement par le noir de l'intérieur auquel elle donne accès, mais également par le fait que l'ouverture qu'elle forme est elle-même largement cachée au regard, de même que toute la partie supérieure de l'escalier. Que cet escalier soit présenté en parallèle avec le lit-escalier rattache évidemment cette association entre l'escalier et l'invisible au processus de décomposition qui s'opère dans la partie gauche de l'édifice, soulignant ainsi la nature immatérielle de la structure à laquelle aboutit ce processus.

L'idée que la décomposition aboutit à l'invisible et, qui plus est, à une structure invisible, est également présente dans le panneau de *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* d'Ambrogio Lorenzetti (pl. 123) que nous avons étudié en détail dans la partie consacrée à l'implication de l'escalier dans la décomposition du lieu architectural. Si l'escalier débouche ici sur une porte noire, la salle à laquelle cette porte donne accès est loin d'être occultée. Comme nous l'avons vu, cette salle est précisément l'endroit de l'image où s'achève la décomposition du volume en lignes et, par extension, l'endroit qui permet de constater que la forme essentielle du lieu pictural est la structure tridimensionnelle rectiligne. On note par ailleurs que si, dans cette image, la couleur noir est essentiellement réservée aux ouvertures et que, dans leur majorité, ces ouvertures véhiculent effectivement la suggestion d'un intérieur occulté, le noir est également la couleur du plan au fond de la chambre en bas. Or, ce plan se perçoit de deux manières : d'une part, directement à travers la grande ouverture à l'avant de la chambre ; d'autre part, à travers une ouverture percée dans le mur gauche – ouverture qui présente donc, par son emplacement dans ce mur en raccourci, par sa forme et par sa couleur noire, des parallèles évidents avec la porte qui permet de passer de l'escalier à la salle en haut. En somme, combiné avec l'idée d'occultation véhiculée par les autres ouvertures, ce parallélisme suggère que ce que révèle la décomposition à l'égard des volumes matériels est un fondement structurel qui appartient au domaine de l'invisible.

Parmi les autres exemples où l'escalier est associé aux portes qui ouvrent sur le noir,

signalons la *Nativité de la Vierge* qu'Andrea di Bartolo réalise vers 1400 (pl. 127, fig. 1) et le petit tableau de *Saint Cosme et saint Damien susbtituant à la jambe malade du Diacre Justinien celle d'un maure défunt* que Sano di Pietro réalise vers 1450 (pl. 127, fig. 2). Dans l'une et l'autre, comme dans le *Rêve de Sobach*, ce dispositif se combine avec l'occultation de l'une ou des deux extrémités de l'escalier. Ces images font en outre état d'une association additionnelle, également fréquente à l'époque, qui consiste à évoquer un lien entre la paire escalier/invisible et le divin. On note en effet la présence importante du fond d'or dans la *Nativité de la Vierge* et, dans l'image de Sano Pietro, la rampe illuminée par une lumière dorée. Une autre image qui semble également associer l'escalier, l'invisible et le divin est la *Flagellation* que Piero della Francesco réalise également vers 1450 (pl. 127, fig. 3). Il n'est certes plus question ici d'une porte donnant sur le noir, mais, si l'escalier est loin de disparaître dans l'obscurité, sa visibilité est bel et bien mise en cause. En effet, outre le fait que ses extrémités sont cachées, l'escalier semble sur le point d'être occulté par un excès de lumière – manifestation par excellence du divin.

Sans prétendre dégager des significations précises, il semble qu'on touche ici à une forme d'interrogation concernant la portée de la connaissance humaine. Nous verrons en effet que le processus de décomposition ne concerne pas uniquement l'environnement pictural, mais amène aussi à une forme d'interrogation sur le monde naturel et, plus précisément, sur les propriétés de ce monde qui ne sont pas données à voir, mais qui peuvent être appréhendées par la pensée – interrogation qui, en dernier ressort, met en question le rapport entre l'homme et Dieu. Rappelons que la question du lieu est intimement liée à celle de la limitation/illimitation et, par là, à la définition de la nature humaine et du divin. Le fait que la conception du lieu change implique donc forcément une certaine mise en cause de ces définitions. Ainsi, si le lien entre l'escalier et l'invisible qu'établissent les images que nous avons considérées dans cette section conforte l'idée que la structure à laquelle aboutit le processus de décomposition est conçue comme une structure strictement immatérielle, ces images suggèrent également que les transformations de l'environnement pictural qu'opère l'escalier se rattachent à des interrogations d'ordre physique et philosophique – ces deux domaines étant évidemment étroitement imbriqués à l'époque. Cette suggestion sous-tend également les développements que nous allons aborder dans la partie qui suit, à savoir l'émergence d'une conception de l'image à deux niveaux : l'un composé entièrement des corps matériels, l'autre formant un substrat, invisible en soi, mais saisissable à travers les propriétés de sa structure –

structure qui est évidemment fondée sur celle de l'escalier.

C. L'ESCALIER ET L'IMAGE À DEUX NIVEAUX

Dans cette section, nous tâcherons de montrer comment l'escalier engendre une conception de l'image à deux niveaux : l'un composé de l'ensemble des corps figurés – animés comme inanimés – ; l'autre consistant en une structure immatérielle, rectiligne et parfaitement régulière. A cette fin, nous étudierons deux séries d'images : la première illustre la manière dont l'escalier fonctionne comme une source de diffusion de sa propre structure – justement cette structure immatérielle, rectiligne et parfaitement régulière, qui prend place dans l'image en tant que substrat – ; la seconde illustre la manière dont ce substrat assume le rôle d'une règle vis-à-vis du niveau des corps.

1. La diffusion de la structure linéaire

La diffusion de la structure linéaire est à certains égards comparable à l'expansionnisme de la structure architecturale. Comme pour cette dernière, on peut identifier deux étapes. La première consiste en la diffusion de la structure linéaire dans les volumes creux. Cette étape s'effectue sans entraves, comme pour l'extension de la structure architecturale de l'édifice à la ville. La seconde étape concerne la diffusion de la structure linéaire dans les volumes solides. Comme les tentatives pour étendre la structure architecturale à la campagne, elle constitue une étape moins facile : de même que l'expansion de la structure architecturale rencontre une forme d'obstacle dans les formes curvilignes du lieu non-architectural, de même la structure parfaitement régulière de l'escalier rencontre une forme d'obstacle dans la structure relativement irrégulière des bâtiments – facteur qui, nous le verrons, contribue à donner l'impression que cette structure occupe une position sous-jacente aux corps matériels.

La diffusion de la structure linéaire dans les volumes creux s'appuie toujours sur cette caractéristique fondamentale de l'escalier qui est de constituer une forme double – autrement dit, la suggestion implicite que l'escalier impose ou empreint la forme de sa masse solide en négatif sur l' « espace » qui lui est contigu. Or, lorsque nous avons évoqué cette caractéristique dans la section consacrée au rôle d' « enseigne » joué par l'escalier vis-à-vis du système des lieux équivalents, nous l'avons justement considérée en termes de volumes. On peut cependant également la considérer en termes de plans et de lignes. C'est en effet la suggestion

qui se dégage des images dans lesquelles sont mis en valeur les linéaments de l'escalier.

Une fois de plus, le *Rêve de Sobach* de Pietro Lorenzetti fournit un exemple éloquent (pl. 128, fig. 1). Cette image permet en effet de comparer directement l'impression d' « empreinte » produite par un escalier dont le volume est privilégié avec l'impression produite par un escalier dont la structure est mise en évidence. Comme nous l'avons remarqué, le motif de l'escalier apparaît à deux reprises dans cette image : à gauche, le lit-escalier ; à droite, le petit escalier bleu. Tandis que l'escalier bleu, traité en bloc, communique directement à l'« espace » au-dessus de lui une impression de volume uni, le lit-escalier, dont le volume global se décompose en plusieurs échelles de petits cubes, formés de plans et de lignes, communique à l' « espace » non seulement son volume global, mais également la structure interne de ce volume. Cette différence modifie en fait l'effet même d'empreinte : plutôt qu'une simple action d'impression, l'effet produit est comparable à l'effet de projection que, nous l'avons vu, caractérise les édifices « interactifs » : comme les plans et les lignes de ces derniers, ceux de l'escalier semblent s'avancer en dehors de sa masse. Cet effet est amorcé par la combinaison entre la forme décalée de l'escalier et l'impression qu'il se compose de cubes. En effet, étant donné l'impression que l'escalier se compose de cubes correspondant à la hauteur et à la profondeur des gradins, la surface horizontale du gradin inférieur semble prolonger le plan virtuel interne qui constitue en principe la base de tous les cubes solides qui composent le gradin supérieur ; de même, la surface verticale du gradin supérieur semble prolonger le plan arrière des cubes solides qui composent le gradin inférieur. Ces surfaces fonctionnent donc en deux sens : d'une part, elles suggèrent la présence de la structure interne de l'escalier ; d'autre part, elles suggèrent que cette structure est susceptible de s'étendre au-delà de la masse solide. Le sol contribue également à cette impression de structure projective. Exactement comme la surface horizontale du gradin inférieur, il se présente comme le prolongement d'un plan partiellement caché par la masse de l'escalier – à savoir celui correspondant à la base des cubes composant la base du lit. Évidemment, le fait que le sol constitue une surface qui correspond à de nombreux rangs de cubes – à la différence plans horizontaux des gradins, qui, eux, ne correspondent qu'à un prolongement d'un seul cube – augmente considérablement l'impression de projection aux dépens de celle d'empreinte. En effet, grâce au sol, la portée potentielle de la structure se trouve libérée d'une extension limitée, équivalente à celle de l'escalier, pour devenir théoriquement illimitée.

Insistons sur l'idée que le sol quadrillé constitue une forme d'extension du motif de

l'escalier plutôt qu'un élément indépendant qui fonctionne de pair avec lui. Il est vrai qu'au XV^e^ siècle, le sol est souvent seul à fonctionner comme indice d'un substrat rectiligne tridimensionnel, mais ce rôle semble avoir été déterminé au XIV^e^ siècle, où il est quasi indissociable de l'escalier. En effet, lorsque le sol quadrillé fait son apparition en peinture au XIV^e^ siècle, il se présente presque toujours en conjonction directe avec l'escalier et, notamment, avec le lit-escalier décomposé. Il fonctionne ainsi, non pas comme un indice indépendant du substrat rectiligne, mais comme un instrument de diffusion de la structure interne de l'escalier. Désormais, c'est avant tout vers l'explicitation du rôle de cet instrument que se consacre le fonctionnement d' « enseigne » de l'escalier : c'est la structure tridimensionnelle de l'escalier qui explicite la structure tridimensionnelle implicite dans les lignes du sol. On perçoit clairement cette action d'explicitation dans le *Rêve de Sobach.* D'abord, le plans verticaux des gradins indiquent la manière dont les lignes s'élèvent en plans. Ensuite, la composition des cubes du lit-escalier, à la fois juxtaposés et superposés, indique la manière dont l'élévation de plans verticaux à partir du sol se complète de plans horizontaux de façon à former une espèce de grille tridimensionnelle. Enfin, la forme décalée de l'escalier, tout en démontrant « étape par étape » la manière dont chaque niveaux de cette structure se compose, explicite, à travers le reculement progressif de la masse solide, la manière dont chaque volume solide, ainsi que chaque plan matériel, peut être remplacé par un élément équivalent transparent.

Si l'appariement quasi systématique de l'escalier et du sol quadrillé caractérise particulièrement le XIV^e^ siècle, il est loin de disparaître au XV^e^. A titre d'exemple, signalons le panneau de *Saint Jérôme apparaissant à saint Augustin aux côtes de saint Jean-Baptiste, puis à Sulpice Sévère* que Sano di Pietro réalise en 1444 (pl. 128, fig. 2), ainsi que l'une des fresques du cycle consacré à la *Vie de saint François* que Benozzo Gozzoli réalise à Montefalco une dizaine d'années plus tard (pl. 129, fig. 1). On remarque d'emblée que, dans ces images, les escaliers ne bénéficient pas d'un traitement de surface faisant ressortir la suggestion d'une structure interne. Néanmoins, la manière dont les divers plans qui composent la surface de leur volumes s'articulent avec les lignes du sol fait que le fonctionnement de ces deux éléments – escalier et sol – est analogue au fonctionnement qu'ils ont dans le *Rêve de Sobach*. Chez Benozzo Gozzoli, la manière dont l'escalier explicite l'élévation virtuelle des lignes du sol semble suffisamment évidente pour qu'il ne soit nécessaire de l'expliquer. L'image de Sano di Pietro mérite en revanche quelques mots. Ici, le dessin très contrasté du sol – un quadrillage de

bandes blanches épaisses sur rose – tend à occulter le quadrillage constitué par la juxtaposition de petites dalles. Or, ce sont de ces lignes quasi invisibles que l'escalier indique l'élévation. On peut donc comparer les deux types de marquage de ce sol aux deux types de lignes que nous avons identifiés dans le tissu des lits-escaliers dans la *Nativité de la Vierge* et le *Rêve de Sobach.* Exactement comme chez Pietro Lorenzetti, la mise en opposition des deux types de lignes a pour résultat de souligner la nature invisible des lignes dont il convient d'envisager l'élévation au dessus du sol.

Abordons maintenant la diffusion de la structure linéaire à travers les volumes solides. Reprenons comme exemple la *Scène du début de la vie de saint François* de Benozzo Gozzoli que nous venons de citer. Il est en fait utile, pour comprendre cette deuxième étape de la diffusion, de évoquer à nouveau l'image d'un seuil telle qu'elle se présente dans le *Rêve de Sobach.* Nous avons observé que, dans cette image, l'escalier fonctionne déjà comme une source de diffusion, mais que cette diffusion se borne à l' « espace » de la pièce qui contient l'escalier-lit et que le seuil correspondant aux limites du sol quadrillé est marqué par la désarticulation ostensible du sol avec les autres éléments qui lui sont contigus. Dans la *Scène du début de la vie de saint François,* ce seuil n'existe plus : la structure linéaire se diffuse dans les volumes opaques aussi bien que les volumes transparents. Or, cette diffusion s'observe justement à travers un ajustement dans la manière dont l'escalier et le sol s'articulent avec les éléments architecturaux. Il n'est plus question ici d'assimiler les lignes structurelles de l'escalier aux éléments architecturaux linéaires, aussi minces soient-ils ; il ne s'agit plus de suggérer que le processus de décomposition à l'œuvre dans l'environnement architectural se poursuit au sein de l'escalier. Ici, les lignes structurelles de l'escalier sont assimilées aux lignes qui marquent le conjonction entre deux surfaces. C'est donc désormais la structure de l'escalier qui indique comment lire la structure de l'environnement dans son ensemble, et non plus l’inverse. L'exemple le plus évident de cette nouvelle articulation est fourni par le mur blanc en raccourci, situé ostensiblement sur l'axe médian vertical, dont les arêtes s'alignent, exactement comme celles de l'escalier, avec le dessin du sol.

L'insistance sur la ligne qui marque la conjonction des deux surfaces comme facteur d'articulation entre l'escalier et les édifices architecturaux devient très commune au XV^{e} siècle. Parmi les nombreux exemples possibles, signalons le tondo figurant la *Résurrection de Drusiana* que Donatello réalise vers 1428-43 (pl. 129, fig. 2), ainsi que la fresque figurant *Saint Sixte ordonnant saint Laurent* que Fra Angelico réalise vers 1447-49 (pl. 129, fig. 3). Dans le

tondo comme dans la fresque, l'impression que l'ensemble de l'image est sous-tendue par une structure purement linéaire dont l'escalier constitue le modèle ou principe, résulte des effets de contraste tonal qui mettent en évidence les arêtes des éléments architecturaux linéaires bien plus que les éléments eux-mêmes. Dans le tondo, ce traitement tonal contrasté s'applique à tous les éléments. Dans la fresque, le traitement tonal concerne avant tout les murs du jardin à droite de l'image – murs dont la couleur contribue à renforcer le lien avec les marches qui servent de socle au bâtiment et à l'autel à gauche.

La nouveauté – mais aussi les origines – de cette façon de mettre en valeur les arêtes de volumes architecturaux ressortent clairement lorsqu'on compare ces images avec certaines images du XIV^e^ siècle qui emploient des effets de contraste tonal similaires, mais à des fins différentes. Nous songeons notamment aux *Présentations de la Vierge au Temple* de Taddeo Gaddi (pl. 122, fig. 1) et de Giovanni da Milano (pl. 124, fig. 1) qui nous ont servi d'exemples de l'intégration de l'escalier dans le système des lieux équivalents et de son implication dans la décomposition de l'environnement architectural. Or, bien que dans ces deux images le contraste tonal fasse ressortir l'impression d'une structure linéaire, la référence est toujours la structure architecturale, matérielle. Ainsi, les effets de contraste servent à rapprocher la structure des escaliers de celle des Temples : ce sont les colonnes de l'édifice qui indiquent la structure des marches, ce n'est pas la structure des marches qui indique la structure inhérente à l'architecture. Rappelons d'ailleurs que l'impression que les escaliers constituent des structures linéaires relève ici de l'éclaircissement des plans horizontaux plutôt que de la mise en valeur des arêtes et observons que le type de colonne présentes dans ces images – très minces et de section circulaire – disparaît presque complètement au XV^e^ siècle au profit des piliers massifs, de section très souvent carrée.

Si l'insistance sur la ligne en tant que conjonction de deux surfaces caractérise bien plus la peinture du Quattrocento que celle du Trecento, elle n'est toutefois pas entièrement absente de ce dernier. Un exemple précoce, voire pionnier, de son usage pour articuler l'escalier et les architectures est fourni par la *Consécration épiscopale de saint Nicolas* qui fait partie du *Polyptyque de saint Nicolas* qu'Ambrogio Lorenzetti réalise en 1332 (pl. 130). Cette articulation est subtile : ce qui frappe d'abord dans cette image, c'est l'impression de continuité entre le sol et les deux escaliers à gauche et à droite. Les escaliers, dont les deux tons reprennent très exactement ceux du sol, apparaissent en effet très clairement comme des élévations tridimensionnelles du sol, presque comme s'ils avaient été poussés d'en-dessus. On

note d'ailleurs que les lignes que les escaliers traduisent ainsi en structure tridimensionnelle sont les lignes « pures » qui résultent de la juxtaposition des surfaces colorées – fait qui, comme dans le panneau de *Saint Jérôme apparaissant à saint Augustin aux côtes de saint Jean-Baptiste, puis à Sulpice Sévère* de Sano du Pietro, que nous avons comparé au couvre-lit dans le *Rêve de Sobach* de Pietro Lorenzetti, tend à souligner la différence entre ces lignes sans épaisseur et les lignes-bandes qui constituent le dessin quadrillé du sol. En ce qui concerne la diffusion de cette structure linéaire, la *Consécration épiscopale de saint Nicolas* se positionne en fait en quelque sorte entre le *Rêve de Sobach,* qui, comme nous l'avons vu, insiste sur le seuil entre la structure linéaire et la structure architecturale, et les images du XV^{e} siècle, dans lesquelles la structure se diffuse à travers les éléments architecturaux. De même que nous l'avons observé dans le *Rêve de Sobach*, les socles des minces colonnettes brunes dont les parties inférieures sont intégrées dans le garde-corps, ainsi que les socles des colonnes blanches à l'avant plan, sont posées avec emphase sur les bandes claires, avec pour résultat qu'aucun effet de continuité ne se dégage de la structure linéaire que véhiculent, d'une part, les escaliers et le sol et, d'autre part, la structure architecturale dont font partie les colonnes et les colonnettes. A la différence du *Rêve de Sobach,* toutefois, cette suggestion de rupture entre la structure linéaire et la structure architecturale est nuancée : les colonnes blanches à l'avant plan, puisqu'elles présentent des surfaces plates, perpendiculaires et, qui plus est, décalées les uns par rapport aux autres, renouent forcement avec la structure de l'escalier. Ainsi, cette image, tout en démontrant la différence entre les deux types de structure, suggère que la structure linéaire immatérielle s'insinue dans les corps architecturaux.

Une fois généralisée, cette tendance à articuler les lignes structurelles de l'escalier avec les arêtes des éléments architecturaux a pour première conséquence que la ligne succède au plan en tant que composant élémentaire de l'image picturale. Entre cette substitution de la ligne au plan et l'indication que l'image commence à être conçue en termes de deux niveaux, il y a toutefois une certaine distance. En effet, le fait que les lignes « pures » des architectures commencent à être mises en valeur et qu'elles soient souvent mises en relation directe avec les lignes structurelles de l'escalier ne suffit pas pour affirmer que l'ensemble de l'image est conçu comme étant sous-tendu par une structure régulière à l'instar de celle de l'escalier. Nous admettons volontiers que la manière dont nous avons présenté la diffusion de la structure linéaire – à savoir une structure qui, après s'être déployée librement à travers l'espace autour de l'escalier, se trouve obligée de se foncer sous les volumes architecturaux, d'assumer une

position de substrat et de se contenter des coïncidences entre sa propre structure et celles des bâtiments pour se faire voir un peu – est une manière de voir les choses et qu'à ce stade, rien ne permet réellement d'affirmer que les corps architecturaux – et a fortiori les corps non-architecturaux – cachent une structure régulière complète fondée sur celle de l'escalier. Cela étant, l'image de diffusion telle que nous l'avons présentée, ainsi que le résultat de cette diffusion – à savoir la présence, au sein de l'image, d'un substrat continu conçu comme une structure immatérielle, rectiligne et régulière – sont fortement corroborés par le rôle de règle que l'escalier assume progressivement à partir du début du XIV^{e} siècle.

2. L'escalier comme règle

La possibilité d'identifier un substrat consistant en une structure rectiligne, régulière et continue comme fondement de l'image picturale relève en grande partie de l'usage de l'escalier comme règle. L'aptitude de ce motif à assumer un tel rôle relève, à son tour, précisément de la régularité de ses « composants ». Nous avons vu qu'il est possible d'identifier plusieurs niveaux de composants – les gradins, les cubes qui sont suggérés de composer ces gradins, les plans qui délimitent ces cubes, etc. Cela étant, ce qui caractérise tous ces composants, c'est leur répétition régulière. A cet égard, l'escalier introduit au sein de l'image picturale deux facteurs fondamentaux pour la conception picturale moderne : premièrement, l'image d'une unité générique constante – sous la forme du cube – ; deuxièmement, l'image de plans et de lignes parallèles, espacés les uns aux autres par un intervalle régulier. Ces deux facteurs forment la base de l'usage de l'escalier en tant que règle – usage qui s'applique à deux objets distincts, que nous considérerons l'un après l'autre : l'extension tridimensionnelle et le mouvement.

a. Saisir l'extension tridimensionnelle

L'usage de l'escalier pour mesurer l'extension des divers corps qui composent l'image et pour mesurer l'extension qu'ils forment dans leur ensemble, se rattache directement à l'un des principaux rôles du lieu au XIV^{e} siècle – rôle qui, à son tour, dérive de l'un des critères fondamentaux du lieu pictural duecentesque, à savoir le fait d'être visuellement saisissable. Rappelons qu'au XIII^{e} siècle, la « saisibilité » d'un lieu dépend du fait qu'il soit visible dans son entièreté. D'où l'exigence, pour qu'un élément pictural puisse faire partie de l' « espèce » du lieu, de présenter un contour complet – autrement dit, de ne pas déborder du champ de

l'image. Rappelons aussi que la diversification scalaire du lieu au cours du XIV^e^ perturbe ce critère : certains lieux (notamment la ville et la campagne) cessent d'être visibles dans leur entièreté. Par conséquent, le moyen pour saisir le lieu se modifie : l'extension des grands lieux commence à se jauger à partir du nombre de petit lieux qui les composent (rappelons à cet égard la manière dont se jauge la différence entre l'échelle de la ville et celle du territoire dans la fresque du *Bon Gouvernement*[325]). La « saisibilité » repose donc toujours sur le lieu visible dans son entièreté, mais à cela s'ajoute un facteur de multiplicité. Ainsi, bien qu'il faille se contenter de se faire une idée de l'ordre de grandeur des lieux les plus grands, plutôt que d'appréhender leur extension totale – l'emplacement de sa limite externe reste toujours inconnu –, la relativité s'impose comme mode de mesure. Il s'ensuit que la « saisibilité », cessant d'être uniquement une caractéristique *formelle* du lieu, commence à définir la *fonction* du lieu. Le petit lieu, visible dans son intégralité, devient une forme d'unité générique – approximative, certes, parce que ses dimensions ne sont pas parfaitement constantes –, mais qui néanmoins sert comme unité de référence et, à ce titre, constitue un précurseur des cubes de l'escalier.

Au cours de la première moitié du XIV^e^ siècle, l'unité de mesure référentielle reste principalement le bâtiment entier. Néanmoins, comme nous l'avons vu, la tendance à diviser le lieu crée d'autres prétendants à ce rôle : les pièces des édifices creux, notamment, mais aussi des volumes architecturaux plus petits que des pièces. On peut donc percevoir les cubes de l'escalier comme prenant place dans un mouvement de diminution progressive de l'unité de mesure référentielle. On peut également considérer le critère de « saisibilité » comme un facteur qui explique le fait que ce mouvement de diminution tend à s'arrêter à l'échelle des gradins de l'escalier, plutôt que de se poursuivre vers des entités plus petites. Notons à cet égard que la quête du composant élémentaire de l'environnement pictural qui est implicite dans les actions de diviser et de décomposer le lieu devrait logiquement aboutir au point. Or, bien que cet aboutissement logique soit indiquée par le fait que les gradins de l'escalier apparaissent souvent comme étant divisibles en cubes de plus en plus petits, et que certaines images associent le point au processus de décomposition, en général, les deux processus tendent à s'arrêter au cube et à la ligne, et l'échelle qui est le plus fréquemment mise en valeur comme unité générique est celle des cubes correspondant à la hauteur et à la profondeur des

[325] Voir la section plus haut, consacrée à la « divisibilité du lieu comme principe de l'identification de l'escalier comme lieu » (2^e^ partie, 2, II, A, 2).

marches. Cette distinction entre un aboutissement théorique et un aboutissement pratique s'éclaire donc à la lumière du critère de « saisabilité » : l'espace d'une pièce, par exemple, se saisit bien plus facilement comme multiple d'une cube correspondant aux dimensions d'une marche d'escalier que comme multiple d'une cube plus petite ; les unités trop petites remplissent mal la fonction d'unité de mesure ; le point, bien évidemment, est quasi inutile. Les marches de l'escalier apparaissent ainsi comme le plus petit type de composant apte à servir d'unité générique. Ajoutons que, par rapport aux autres candidats éventuels au rôle d'unité générique, l'escalier possède un avantage particulier : il se présente non pas comme une seule unité, mais comme une série toujours parfaitement constante d'unités.

Précisons encore que, si l'usage de l'escalier comme règle ne dépend nullement de la nature immatérielle de sa structure – à preuve, le fait que cet usage prolonge une fonction initialement dévolue aux lieux architecturaux –, de nombreuses images suggèrent cependant que la propension de l'escalier à diffuser sa propre image autour de lui – et donc à fournir à l'ensemble de l'image une règle virtuelle omniprésente – doit être identifiée comme l'une des raisons pour lesquelles l'escalier s'impose dans la conception picturale comme élément régulateur par excellence.

Parmi les images qui associent l'usage de l'escalier comme règle à l'image de l'escalier comme source de diffusion de sa propre structure, mentionnons la *Confirmation de la règle de saint François par Honorius III* que Domenico Ghirlandaio réalise vers 1480 dans la chapelle Sassetti de Santa Trinita à Florence (pl. 131). D'abord, la forte visibilité de l'escalier qui rehausse le siège pontifical fait que ses marches s'imposent immédiatement comme l'unité de mesure de l'image. Ensuite, un subtil jeu sur la symétrie implicite de la forme de l'escalier promeut l'idée que tous les volumes qui composent cette image peuvent être quantifié à partir de cette unité. Ce jeu, qui se voit d'un seul coup d'œil, repose sur une sorte de brouillage entre l'escalier qui rehausse le siège pontifical et un second escalier qui figure au premier plan, creusé dans le sol. Or, si l'escalier du siège pontifical attire immédiatement l'attention à cause des bandes rouges et gris clair très contrastées qui l'ornent, mais également à cause de la ligne oblique qu'il introduit dans la composition, le regard glisse rapidement vers l'escalier souterrain, d'abord justement parce qu'il s'inscrit dans la continuité de la ligne oblique du premier, ensuite parce qu'il constitue un motif quelque peu insolite qui fait surgir des personnages d'une provenance inattendue. Le fait que cet escalier soit souterrain met particulièrement en valeur sa partie creuse et, par le fait d'imposer des parois autour des

marches, souligne sa nature volumique. La partie solide de l'escalier, qui, comme nous l'avons vu, constitue normalement l'indice de la nature volumique de sa partie creuse est très largement cachée au regard. Cette invisibilité partielle, combinée avec la continuité plastique entre les deux escaliers, crée un effet de brouillage entre la forme double des deux escaliers, avec pour résultat que l'escalier du siège pontifical se substitue à la partie solide cachée de l'escalier souterrain en tant que contrepartie de la partie creuse de celui-ci. Ce brouillage crée donc un jeu à quatre parties : en même temps que le volume solide de l'escalier du siège pontifical devient la contrepartie du volume creux de l'escalier souterrain, l'espace à peine délimité qui constitue le véritable contrepartie de l'escalier du siège pontifical, et le volume non déterminé qui constitue la partie solide de l'escalier souterrain s'attachent l'un et l'autre à l'image-miroir rendue ostensible par l'appariement entre le volume solide de l'escalier du siège pontifical et le volume creux de l'escalier souterrain. De ce fait, les unités qui composent l'escalier du siège pontifical se communiquent non seulement au volume creux délimité de l'escalier souterrain, mais aussi à tout l'espace « vide », ainsi qu'à toute la matière solide du sol. On note enfin, au fond de l'image, aux bases des édifices, la présence de plusieurs autres escaliers, qui viennent confirmer l'omniprésence de cette mesure et la suggestion que les volumes solides et creux s'ancrent dans une continuité tridimensionnelle saisissable, mesurable par l'unité générique.

En ce qui concerne l'emplacement des escaliers à la base des édifices, la *Confirmation de la règle* fait preuve d'une tendance extrêmement courante à partir du milieu du XV^{e} siècle. En effet, les peintres sont nombreux à élever systématiquement toute forme d'édifice ou de lieu architectural à partir du motif de l'escalier – ou du moins à partir de sols dénivelés. Comme exemples, signalons la *Nativité de saint Jean-Baptiste* que Filippo Lippi réalise à Prato vers 1450 (pl. 132, fig. 1) ; l'un des panneaux consacrés à l'*Histoire d'Esther* que Filippino Lippi réalise dans les années 1470, actuellement au Louvre (pl. 132, fig. 2) ; le *Joachim chassé du Temple* qui, figure dans le cycle de fresques que Ghirlandaio réalise dans la chapelle Tornabuoni de Santa Maria Novella en 1486-90 (pl. 132, fig. 3) ; le *Dernier miracle et la mort de saint Zénobe* que Botticelli réalise sur panneau vers 1500-05 (pl. 132, fig. 4). Dans toutes ces images, l'escalier apparaît comme le socle ou le fondement des édifices et, en fait – puisqu'il rend les volumes solides et les volumes creux solidaires les uns avec les autres –, de l'ensemble de l'environnement pictural. Évidemment, le fondement qui, selon notre postulat, se met en place dans les images à travers le motif de l'escalier est bien plus abstrait que le fondement

architectural donné à voir ici. Toutefois, le fait précisément que ce fondement abstrait auquel nous nous intéressons n'est pas visible constitue une motivation pour l'évoquer métaphoriquement. L'idée que le fondement architectural sert de métaphore picturale pour le fondement abstrait est d'ailleurs corroborée, dans la *Confirmation de la Règle,* par l'association entre l'image du fondement architectural et l'escalier souterrain, qui, comme nous l'avons remarqué, est très largement occulté. Par ailleurs, on note que, de manière générale, les escaliers à la base des édifices ont souvent une forme aplatie et étirée horizontalement, de sorte qu'ils fusionnent les uns avec les autres et que l'escalier s'approprie en quelque sorte tout le plan horizontal du sol. Ainsi, en même temps que l'emplacement de l'escalier en bas de l'environnement pictural fonctionne métaphoriquement, cet emplacement donne lieu à la suggestion que l'élévation de ce sol – autrement dit, l'extension tridimensionnelle de l'environnement pictural – se compose de (et, inversement, se divise en) deux types de composants simultanément : d'une part, des corps de formes et de dimensions variées ; d'autre part, des unités génériques de forme et de dimensions constantes.

Cette suggestion que l'image se compose à deux niveaux est évidemment renforcée par le fait que l'unité générique que fournit l'escalier sert aussi bien à mesurer les personnages que les volumes solides et creux qui composent l'environnement pictural. En effet, de très nombreuses images mettent en évidence l'inscription plastique des personnages sur les escaliers et incitent ainsi le spectateur à évaluer la taille des personnages en fonction du nombre de marches auquel elle correspond. C'est le cas pour la *Présentation de la Vierge au Temple* que Ghirlandaio réalise dans la chapelle Tornabuoni de Santa Maria Novella dans les années 1480 (pl. 133). Cette fresque est en effet intéressante pour la manière dont elle exploite l'image-miroir de l'escalier afin de suggérer la statut commun des corps animés et des corps inanimés par rapport à la règle commune dont l'escalier constitue le principe. D'abord, l'escalier occupe ici presque la moitié du champ de l'image, de sorte que la ligne oblique formée par ses marches correspond approximativement à la diagonale – emplacement qui favorise sa perception comme une forme double, mi-solide, mi-creuse. Ensuite, tandis que la partie solide de l'escalier sert quasi exclusivement à mesurer les personnages – qui sont presque les seuls composants de l'image à être présentés en contact direct avec lui –, les corps correspondant à sa partie creuse se répartissent presque également entre corps animés et corps inanimés.

Comme on peut s'en douter, l'escalier de la *Présentation de la Vierge au Temple* est

d'une importance plutôt exceptionnelle ; en revanche, sa mise en évidence comme règle du corps humain est commune à de nombreuses images au XV^e^ siècle. On retrouve, par exemple, l'emplacement de cette paire en avant-plan dans la *Nativité de saint Jean-Baptiste* de Filippo Lippi mentionnée plus haut, dans la *Nativité de la Vierge* que Fra Carnevale réalise en 1467 (pl. 134, fig. 1) et – exemple précoce – dans le *Festin d'Hérode* que Donatello réalise vers 1427 pour le baptistère de Sienne (pl. 134, fig. 2). Ce dernier exemple est également intéressant en raison de l'aspect massé des personnages qui jouxtent de l'escalier – aspect qui semble s'accorder délibérément à la mise en valeur du volume de celui-ci, ce qui souligne l'idée que l'escalier constitue une règle de l'extension tridimensionnelle des corps aussi bien que de leur taille. Un autre exemple remarquable de la mise en valeur de l'inscription plastique des personnages sur l'escalier est fourni par la *Scène de l'Antéchrist* réalisée par Signorelli au tournant du siècle (pl. 134, fig. 3). Ici, ce n'est pas l'emplacement en avant plan qui accentue la visibilité de cette paire – personnages et escalier –, mais le fait que les personnages devant l'escalier du Temple au fond sont peints en noir, à la différence de tous les autres, fort colorés. Il en résulte non seulement que les personnages associés à l'escalier se distinguent des autres, mais aussi que l'action apparaît comme momentanément immobilisée dans cette zone de l'image, au profit d'un effet de silhouette qui explicite clairement l'usage de l'escalier comme règle.

L'usage d'une règle commune pour les personnages et pour les volumes environnementaux établit, entre ces deux types de composants de l'image, une équivalence jusqu'alors inexistante à cause de la conception du lieu qui prévalait. Si, en tant que corps matériels, les personnages et les éléments environnementaux coexistaient effectivement dans l'image comme entités contiguës, le rôle de lieux qu'assumaient les éléments environnementaux faisait que leur rapport avec les personnages était un rapport de contenant/contenu. Avec la suggestion que tous les corps – animés comme inanimés – occupent similairement un lieu collectif formé d'un ensemble d'unité génériques, ce rapport de contenant/contenu s'efface. Bien que le lieu continue de constituer une forme de contenant, les éléments environnementaux cessent de constituer des lieux. Comme pour confirmer ce fait, les diverses modalités d'encadrement précédemment employées pour articuler les personnages et les éléments environnementaux deviennent de plus en plus rares au cours du XV^e^ siècle et si, bien évidemment, les édifices peuvent toujours contenir des personnages, l'identification des bâtiments ou de parties des bâtiments comme lieux particuliers des personnages semble être souvent délibérément évitée. Ainsi, de nombreuses images

présentent des architectures aux dimensions totalement disproportionnées par rapport aux personnages. Le célèbre *Ville idéale* de Baltimore, dont l'attribution reste indéterminée (pl. 135, fig. 1), ainsi que la *Mariage de la Vierge* réalisée par le Pérugin vers 1500 (pl. 135, fig. 2) en fournissent des exemples parmi tant d'autres. Or, ce qui, pour notre propos, est particulièrement intéressant dans ces images, c'est que, si elles jouent sur la disproportion entre personnages et architectures, ces deux types de corps ne sont nullement « sans commune mesure » : bien au contraire, leur dés-appariement ostensible permet de mieux mettre en valeur l'unité de mesure commune qui est présente sous la forme de l'escalier et, ainsi, d'affirmer, en dépit des apparences différentes, le statut commun des personnages et des éléments architecturaux en tant que corps ancrés dans une extension tridimensionnelle mesurable.

Le déplacement de la notion de lieu des éléments architecturaux au substrat et la conséquente émergence au sein de l'image de deux niveaux introduisent un changement radical dans la manière dont corps et lieux se définissent. Non seulement le lieu pictural cesse d'être exclusivement occupé par les personnages et devient indifféremment occupé par des corps animés et des corps inanimés, mais, en plus, ce sont désormais les corps qui se définissent en fonction du lieu ou des lieux, alors qu'initialement les lieux se définissaient en fonction des corps. Observons également qu'au moment où émerge l'impression de deux niveaux au sein de l'image, la notion de lieu est devenue si complexe qu'elle semble mettre à l'épreuve les limites d'une seule et unique notion. Bien que les éléments architecturaux, en cédant leur droit au titre de lieux, ont en principe simplifié l'affaire, il existe au moins trois entités qui peuvent être identifiés comme lieux. En effet, en plus du « lieu générique individuel » que, comme nous l'avons vu, représentent habituellement les unités de mesure cubiques aux dimensions des marches de l'escalier, et du « lieu générique composé » que représentent l'ensemble continu formé par ces unités, il faut prendre en compte ce que nous pourrions appeler le « lieu spécifique ». Jusqu'à un certain point, ce dernier se définit toujours en fonction des corps individuels puisqu'il constitue cette partie du lieu composé qui correspond à l'extension tridimensionnelle d'un corps donné. Que l'extension délimitée par les contours externes des corps corresponde aussi bien à un lieu qu'à un corps résulte du fait qu'au même titre que le lieu générique composé, cette extension correspond à un certain nombre de lieux génériques individuels et qu'au même titre que le lieu générique individuel, elle correspond à une partie du lieu composé. Les « lieux spécifiques » diffèrent toutefois dans

leur majorité du lieu générique individuel dans la mesure où ils correspondent à un certain nombre de lieux génériques individuels et non pas à un seul. Ils diffèrent également des lieux génériques composés dans la mesure où, sauf exception, elles correspondent à un nombre incomplet de lieux génériques individuels. Pour prendre l'exemple du corps humain, il est parfaitement clair que, placé dans une grille tridimensionnelle, sa limite extérieure ne coïnciderait jamais avec les limites des cubes de cette grille ; de ce fait, sauf miracle, sa somme totale en termes de cubes sera toujours un nombre inexact : tant de cubes plus un peu ou moins un peu. Or, si le lieu spécifique se définit en fonction du corps qui l'occupe, il convient néanmoins de le distinguer du lieu propre aristotélicien : le lieu propre se définit exclusivement en tant que contenant du corps contenu ; le lieu spécifique se définit comme un nombre déterminé de lieux génériques individuels au sein de l'ensemble continu et mesurable que ceux-ci forment.

Le fait que le lieu cesse de se définir en fonction des corps pour devenir essentiellement auto-définissant implique nécessairement la perte d'une définition unique. Si le lieu spécifique partage avec le lieu générique composé le fait de constituer un ensemble de lieux génériques individuels, une telle définition exclut le lieu générique individuel. Inversement, si le lieu générique individuel et le lieu spécifique se définissent comme des parties déterminées du lieu générique composé, celui-ci – du moins dans sa manifestation la plus vaste – ne peut pas être ainsi défini. Bien entendu, ce problème de définition verbale n'en devient véritablement un que lorsqu'on commence à parler de peinture et surtout, lorsqu'on souhaite parler de la peinture en rapport avec le monde naturel. Si nous le signalons, c'est justement parce que, comme nous le verrons plus loin, l'éclatement du lieu semble en effet entraîner une limitation de la notion de lieu. Ainsi, la théorie de la peinture qui émerge au XV^{e} siècle, tout en attestant l'évolution du lieu pictural et la pluralité à laquelle elle mène, tend à réserver le terme « lieu » au lieu spécifique, laissant notamment sans détermination précise, l'extension tridimensionnelle dont elle constitue une partie.

Avant d'aborder le rapport entre l'évolution formelle du lieu et la théorie de la peinture qui se développe au XV^{e} siècle, tournons notre attention vers la manière dont le rôle que l'escalier joue dans la mesure du mouvement conforte l'idée que l'image se conçoit à deux niveaux.

b. Mesurer le mouvement

L'usage de l'escalier – et de la structure qu'il diffuse – pour mesurer le mouvement se rattache, comme son usage pour jauger l'extension tridimensionnelle, à certaines des fonctions traditionnelles du lieu pictural. A la différence de l'extension tridimensionnelle, toutefois, la suggestion que le mouvement constitue quelque chose de mesurable – ou de saisissable quantitativement – ne précède pas l'émergence de la structure immatérielle. Ainsi, tandis que l'usage du lieu pour mesurer l'extension tridimensionnelle est *régularisé* lorsque l'escalier prend le relais du lieu architectural en tant qu'unité générique, l'usage du lieu pour mesurer le mouvement est véritablement *amorcé* lorsque l'escalier s'infiltre dans l'expression du mouvement.

Rappelons qu'au XIII^{e} siècle, le mouvement s'exprime par le franchissement d'un intervalle « vide » entre deux lieux solides et que, dès le début du XIV^{e} siècle, l'intervalle cède la place à une limite architecturale plane – mur, colonnade, etc[326]. Au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles, une nouvelle modification se produit : la limite architecturale plane cède la place à la limite virtuelle en tant que principal outil pictural de l'expression du mouvement. L'agent de cette modification est bien évidemment l'escalier. Celui-ci opère en outre une multiplication du nombre de limites, ainsi qu'une réduction et une régularisation de l'intervalle entre elles. L'expression de mouvement passe donc du franchissement d'une limite architecturale au franchissement d'une succession de limites virtuelles, régulièrement espacées. Ce passage en implique un second : la limite passe de *condition préalable* du mouvement au statut d'*outil pour mesurer* le mouvement.

Ces développements commencent avec l'assimilation de l'escalier à la limite architecturale plane en tant qu'élément principal de l'expression du mouvement. Au début du processus, cette assimilation est notamment aidée par les compositions comparatives qui promeuvent le système des lieux équivalents. Un exemple éloquent est fourni par la prédelle du *Retable de saint Pancrazio* que Bernado Daddi réalise dans les années 1330-40 (pl. 136, fig. 1). L'escalier figure ici dans le panneau consacré à la *Présentation de la Vierge au Temple* : il apparaît sous la forme d'une ample volée de marches surmontée par le porche du Temple. L'organisation de ce panneau est directement comparable à celle de la *Rencontre à la Porte Dorée.* Ici, la limite architecturale plane qui est l'enceinte marque très clairement la limite entre

[326] Voir respectivement les deux sections plus haut : « Le déplacement entre lieux » (1^{e} partie, 1, II, A, 2, e) et « La politique de la circulation en images » (2^{e} partie, 1, IV, B).

deux lieux, et le déplacement des personnages qui précède la rencontre s'exprime par le franchissement de cette limite. Observons que cette enceinte et le plan transparent entre les deux colonnes du porche du Temple dans la *Présentation* sont présentés l'une et l'autre sous un angle de vue oblique, ce qui établit un parallélisme évident entre eux : le plan transparent est ainsi confirmé comme l'élément central dans l'expression du mouvement dans la *Présentation*.

La présence de l'escalier dans cette image étaye l'importance de ce plan dans l'expression du mouvement : sa fonction pratique, qui est d'être parcouru, et le fait qu'il débouche sur le plan en question destinent la petite Vierge qui se trouve sur l'escalier à franchir cette limite. Toutefois, le rôle de l'escalier n'apparaît plus se limiter à celui d'un simple étai lorsqu'on prend en compte un troisième panneau de la prédelle : celui qui figure l'*Annonciation*. A première vue, ce panneau reprend la même organisation que la *Rencontre* : deux lieux séparé par une limite plane centrale. Une telle organisation est d'ailleurs très répandue pour ce thème iconographique : de nombreuses *Annonciations* signalent l'arrivée de Gabriel après de Marie au moyen du franchissement partiel par l'Archange de la limite que constitue le lieu de la Vierge. En l'occurrence, ce n'est pas cette limite intermédiaire aux deux protagonistes que travers une partie du corps ou du vêtement de Gabriel, mais une seconde limite, située derrière celui-ci. Toutefois, le franchissement très fréquente de la limite entre l'Archange et la Vierge fait que la présence de ces deux limites – d'ailleurs fort similaires – produit l'impression que le mouvement de Gabriel consiste non pas dans l'acte de franchir une seule limite, mais dans celui de franchir une succession de limites. Par conséquent, dans la *Présentation*, la petite Marie, dont le corps s'inscrit plastiquement contre plusieurs marches de l'escalier, peut être vue comme étant pareillement engagée dans une succession de plans transparents dont les marches servent d'indices. Ainsi, l'escalier apparaît moins comme un simple étai de la limite plane architecturale, que comme un élément capable de se substituer à elle.

Au cours du XV^{e} siècle, ce potentiel s'actualise. Il est intéressant à cet égard de comparer la prédelle du *Retable de saint Pancrazio* avec une des *Histoires de la vie de saint Zénobe* que Botticelli peint vers 1500-05 (pl. 136, fig. 2). Bien que réalisée trois quarts de siècle après la prédelle de Bernardo Daddi, le panneau de Botticelli se présente presque comme une synthèse de la *Présentation de la Vierge* et de l'*Annonciation* que nous venons de considérer. A gauche figure deux escaliers, vus plus ou moins de profil et peu séparés l'un de l'autre, de sorte

que leurs marches forment une série presque continue de limites ; à droite, le double rangée de piliers d'un portique forment une deuxième série de limites – cette fois plus explicitement des plans transparents. L'équivalence entre ces deux séries de limites s'exprime donc déjà par la continuité latérale qu'elles forment – continuité d'ailleurs soulignée par le tapis qui se déroule sur l'escalier du portique et se prolonge sous celui-ci. Cette équivalence est renforcée par la distribution des personnages et par l'enchaînement des épisodes de l'histoire. L'histoire que ce tableau présente se déroule en plusieurs épisodes qui se succèdent de gauche à droite. Ce mouvement transversal est rendu manifeste par les personnages à gauche, qui sont en train de marcher vers la droite, ainsi que par les postures, également tournées vers la droite, de plusieurs personnages dans la partie droite. L'ensemble des personnages forment en fait une frise presque continue qui relie les épisodes entre eux presque sans intervalles. L'impression globale est donc presque celle d'une procession qui passerait à travers une succession de limites planes – d'abord celles, virtuelles, suggérées par les lignes des escaliers ; ensuite celles marquées par les piliers de la portique. On remarque à propos des piliers, que le contour des plans qu'ils indiquent est complété par de simples bandes dessinés sur le sol – bandes qui font notamment écho aux plans de l'escalier et qui renforcent donc l'idée que les arêtes de l'escalier indiquent également des plans verticaux.

Une autre image qui met en évidence l'aptitude de l'escalier à se substituer à la structure architecturale dans l'expression du mouvement, ainsi que l'implication de cette substitution – à savoir que le mouvement ne dépend pas du franchissement d'une limite matérielle –, est l'*Annonciation* de Bartolomeo Caporali conservée à Avignon (pl. 137, fig. 1). On entrevoit l'escalier au fond de l'image, à travers les colonnes du portique qui s'interposent entre Gabriel et Marie, si bien que, plastiquement, l'escalier s'intercale lui-aussi entre les deux protagonistes. Assimilé ainsi au rôle de la colonnade, l'escalier est également associé au sol quadrillé, si bien qu'il incarne, comme les escaliers que nous avons étudiés chez les frères Lorenzetti, l'élévation virtuelle de ce plan. Ainsi, l'escalier s'assimile à la colonnade, non pas en tant que motif isolé, mais en tant que principe d'un milieu qui fait de chaque déplacement un trajet scandé par une multitude de limites virtuelles régulièrement espacées.

Une suggestion similaire est véhiculée par l'*Annonciation* que Fra Carnavale réalise vers 1445-1450 (pl. 137, fig. 2). Comme dans l'*Annonciation* de Bartolomeo Caporali, l'escalier figure entre Gabriel et Marie. Beaucoup plus grand que chez Caporali, il est néanmoins moins visible. Pour être précis, il s'agit, non pas d'un escalier, mais de deux : le premier rehausse le

pupitre de la Vierge, le second s'entrevoit derrière elle, reculé dans la profondeur de l'image. Grâce aux divers éléments situés (spatialement et/ou plastiquement) entre ces deux escaliers, une impression de continuité (comparable à celle que nous avons observée dans la *Confirmation de la Règle* de Ghirlandaio) s'instaure entre eux. L'escalier du pupitre est par ailleurs étendu vers la gauche par le liaison que le tapis opère entre lui et le marche sur lequel que s'agenouille l'Archange. A cet effet de continuité latérale, s'ajoute un effet de diffusion et, également, de dissimulation : la manière dont le motif de l'escalier se fond dans cet environnement suggère en effet la présence d'une structure occultée par la variété – voire la confusion – des choses visibles. Présent donc comme une structure moins visible et plus fine que la structure formée par les plans architecturaux, l'escalier partage néanmoins le rôle de cette structure architecturale : l'un et l'autre fournissent des limites qui traduisent le déplacement de Gabriel. Comme dans l'*Histoire de la vie de saint Zénobe* de Botticelli, les limites architecturales planes explicitent donc le rôle de l'escalier et de la structure subtile qu'il diffuse dans l'expression du mouvement ; en même temps, la solidité, la densité et l'alignement presque trop rigoureux de ces éléments architecturaux se combinent pour souligner les avantages que la structure immatérielle offre comme outil de l'expression du mouvement.

L'un des facteurs qui, de manière générale, suggère que l'usage de l'escalier comme règle est indicatif d'une substrat régulateur continu, sous-tendant l'ensemble de l'image, est le fait que l'escalier fonctionne souvent à distance du mouvement à mesurer. Dans ce cas, l'escalier délègue, pour ainsi dire, la scansion des trajets aux éléments bidimensionnels, comme le lit et le sol, tout en restant lié à cette action, de façon à souligner la nature tridimensionnelle de la règle. Ce mode de délégation crée l'impression d'une règle omniprésente mais latente, qui se manifeste ponctuellement, là où elle est utile. Ce fonctionnement caractérise surtout les images du XV^{e} siècle, mais il est déjà observable dans certaines images siennoises du XIV^{e} siècle. Parmi elles figure l'un des panneaux du *Retable du bienheureux Agostino Novello* que Simone Martini réalise dans les années 1320 : *Agostino ressuscitant un enfant tombé d'un balcon* (pl. 138, fig. 1). Notons d'abord que l'escalier – qu'on aperçoit à travers la porte en bas à droite de l'image – contribue à l'impression d'un mouvement tournant qui part de la salle en haut à gauche et s'achève dans celle en bas à gauche. Ce mouvement commence avec la brusque oscillation de gauche à droite du berceau suspendu et accompagne ensuite le déroulement de l'histoire qui en découle. L'oscillation du

berceau, causée par une méchante domestique, projette le bébé hors du berceau. On le trouve, par conséquent, mort sur la terrasse à droite. Grâce à l'intervention du saint, il est ressuscité : on le retrouve sain et sauf dans l' « espace » en bas, porté par l'une des quatre femmes qui se dirigent vers la gauche, et qui proviennent apparemment de la terrasse par l'escalier. Cet escalier articule donc le mouvement des deux registres de façon à créer un mouvement continu. En même temps, ce motif sert à suggérer que ce mouvement est quelque chose qui se mesure contre une règle invisible (on note que l'escalier lui-même est partiellement caché du regard) mais omniprésente. Bien que les femmes du registre inférieur semblent avoir tout récemment descendu l'escalier, ni l'un, ni l'autre des deux mouvements que l'image donne à voir – le déplacement des femmes et l'oscillation du berceau – ne s'effectue en relation directe avec l'escalier. Tous deux s'effectuent, toutefois, en parallèle avec le lit. En effet, plastiquement, le lit prend place entre les deux mouvements, si bien que les lignes qui scandent le couvre-lit scandent également le trajet du berceau et celui des femmes. L'idée que le lit sert ici de règle pour mesurer le mouvement est évidemment confortée par son assimilation formelle avec l'escalier qui, lui, entretient un rapport intrinsèque avec le mouvement : fait pour être parcouru, l'escalier, en raison de sa forme régulièrement scandée, rend cette action comptable en nombre de marches. A cela s'ajoute que les deux éléments – lit et escalier – fonctionnent en relais pour accompagner le mouvement général de l'image : le lit assume le registre supérieur, l'escalier le passage entre les deux, le lit reprend son rôle pour le registre inférieur. Or, en même temps que l'escalier transpose au lit son propre rapport avec le mouvement, sa propre forme et son emplacement au sein de l'image insistent sur la tridimensionnalité de cette règle qu'il impose ainsi à l'ensemble de l'image. En effet, la présence de l'escalier ajoute aux trajets explicitement effectués ici – de gauche à droite et de droite à gauche –, des trajets potentiels du haut vers le bas, du bas vers le haut, de l'avant vers l'arrière et de l'arrière vers l'avant.

La suggestion qu'une seule règle – invisible mais omniprésente – sert à mesurer tout mouvement, quoi qu'il en soit de sa direction, est plus explicite encore dans le panneau de *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* d'Ambrogio Lorenzetti que nous avons considéré en rapport avec la décomposition (pl. 138, fig. 2). A nouveau, c'est le lit qui sert à mesurer le mouvement le plus ostensible de l'image : en l'occurrence, celui qui traduit la remise en vie de l'enfant. Ce mouvement se manifeste principalement par l'image double de l'enfant – d'abord allongé, ensuite débout – ; il est également explicité par les lignes noires qui

symbolisent l'intervention salvatrice du saint et qui semblent presque tirer l'enfant dans la direction de celui-ci. Le fait que ce mouvement est oblique rend la relation entre le trajet et la règle que représente le lit moins directe que chez Simone Martini, où les trajets sont parallèles au lit. En revanche, il rend plus immédiat la comparabilité des rôles de l'escalier et du lit. En outre, ces deux éléments sont plastiquement reliés l'un à l'autre par les lignes noires, de sorte qu'en poursuivant vers le saint le mouvement de résurrection de l'enfant, on croise l'épisode où l'enfant est sur le point de descendre l'escalier vers le démon. La mise en relation de ces deux épisodes met en évidence à la fois la nature pluri-directionnelle du mouvement et la nature tridimensionnelle de la règle contre laquelle il se mesure : d'une part, les deux trajets sont perpendiculaires l'un à l'autre et l'un s'oriente vers le haut, tandis que l'autre va vers le bas ; d'autre part, l'escalier – avec ses multiples lignes parallèles et orthogonales – s'offre comme l'explicitation tridimensionnelle de la grille bidimensionnelle du lit, exactement comme nous l'avons vu pour le sol dans d'autres images. Notons aussi que la présence de la porte quadrillée entre l'escalier et le lit renforce l'impression que l'escalier fournit la clé d'une structure virtuelle continue, mais seulement partiellement manifeste. Cette porte est intéressante parce qu'elle souligne la différence fondamentale entre les divers éléments auxquels l'escalier délègue son rôle de règle et les lieux duecentesques : alors que ces derniers, nous l'avons vu, fonctionnent comme des éléments discrets, qui se mettent en place autour des personnages pour exprimer leur déplacement et, en fait, n'existent qu'en fonction des personnages et de leur actions, les délégués de l'escalier, tout en manifestant la structure là où c'est utile – à savoir près du mouvement –, existent indépendamment de cette action ; ils fonctionnent moins comme des manifestations de l'état ou de l'action des personnages, que comme des manifestations d'un cadre tridimensionnel uni et fixe.

Rappelons enfin que l'épisode dans lequel l'enfant est ressuscité achève les deux mouvements tournants du déroulement narratif et de la décomposition. Ainsi, on peut considérer que le véritable aboutissement de cette dernière est la mise en place d'un environnement pictural dans lequel le mouvement constitue un trajet libre mais mesurable grâce à la règle virtuelle qui sous-tend l'ensemble de l'image. Qu'un tel aboutissement coïncide avec l'accomplissement de l'histoire met en valeur l'utilité narrative de ce nouvel outil pictural qui est le substrat régulateur.

Ces deux derniers exemples nous fournissent l'occasion de préciser la signification de l'association entre escalier et lit. Cette association, très fréquente au XIV^{e} et au XV^{e} siècle (outre

les exemples déjà signalés, voir pl. 139, fig. 1-3), apparaît au moment où l'environnement pictural commence à être uniformément parcourable. On peut en effet y voir une sorte de clin d'œil à la fragmentation en termes de parcourabilité de l'environnement pictural duecentesque à laquelle cette innovation met un terme. Le lit, rappelons-le, fait partie de la gamme d'éléments sous les formes desquelles se manifestait le lieu pictural traditionnel. Or, parmi tous ces éléments, le lit, en raison de sa fonction pratique, est celui qui exprime le plus clairement le rapport entre le lieu traditionnel et l'immobilité. Il constitue ainsi comme la contrepartie par excellence de l'escalier qui, de son côté, également grâce à sa fonction pratique, exprime la nature parcourable du nouveau lieu pictural. D'où l'impression d'un clin d'œil : faire du lit une sorte d'escalier est une manière de tourner gentiment en dérision l'ancienne distinction entre lieux à occuper de manière statique et non-lieux à parcourir[327].

Au XV^e^ siècle, que l'association entre l'escalier et le lit continue de commenter la fragmentation de l'environnement pictural duecentesque ou non, elle semble bien continuer à être employée pour suggérer la présence, au fond de l'image, d'un cadre rectiligne essentiellement invisible, mais qui, par ses manifestations ponctuelles, sert à indiquer la nature quantifiable de tout mouvement. La *Nativité de la Vierge* que Ghirlandaio réalise vers 1485-1490 (pl. 140, fig. 1) en fournit un exemple assez subtil. Il ne s'agit pas ici du mouvement d'un personnage mais de celui de l'eau versée. Or, bien que cette eau soit versée devant le lit, c'est l'escalier, situé bien à gauche, qui fournit la scansion le plus ostensible de ce mouvement. Le rapport entre l'eau et l'escalier s'établit d'abord par le parallélisme des deux lignes obliques qu'ils forment. Cet écho formel est ensuite renforcé par un écho tonal et par le fait que le mouvement des personnages en bas de l'escalier vers le centre de la pièce associe à l'escalier un mouvement descendant similaire à celui de l'eau. Or, si, à première vue, le parallélisme ostensible entre l'eau et l'escalier semble contredire le type de délégation du rôle de règle que nous venons d'observer chez Simone Martini et Ambrogio Lorenzetti, le fait que l'eau est versée devant le lit, et la médiocre visibilité de celui-ci par rapport à l'escalier semblent loin d'être anodins. On peut en effet voir ici une manière d'insister sur le traditionnel fonctionnement binom de ces deux éléments – lit et escalier – pour évoquer la nature subtile, invisible de la règle omniprésente.

---

[327] Ce type de clin d'œil est tout à fait dans le goût de l'époque. Voir B. Nygren, « "*Una cosa che non e'*": Perspective and humour in the Paintings of Filippo Lippi » dans *The Oxford Art Journal*, 29, 3, 2006, p. 319-340 et P. Barolsky, *Infinite Jest: Wit and Humour in Italian Renaissance Art*, Colombia / Londres, Univ. of Missouri Press, 1978.

Une autre image qui fait état des dispositifs développés au XIV[e] siècle pour suggérer que tout mouvement s'effectue contre un cadre rectiligne omniprésent mais invisible est la *Crucifixion* que Mantegna peint vers 1457-59 (pl. 140, fig. 2). Bien qu'aucun lit ne figure dans cette image, son fonctionnement est directement comparable à celui du *Bienheureux Agostino ressuscitant un enfant tombé d'un balcon* de Simone Martini. Dans les deux cas, la suggestion d'une règle tridimensionnelle virtuelle émane de l'implication de l'escalier dans un mouvement continu à travers l'ensemble de l'image. L'escalier figure ici au premier plan, de sorte qu'il est mis en valeur, mais aussi en contrebas, à peine visible. Combiné avec le fait que les lignes qui sillonnent la surface du plateau rocheux prolongent la structure de l'escalier – prolongement qui produit évidemment une impression de diffusion analogue à celle que nous avons observée dans les images où l'escalier fonctionne avec le sol dallé –, l'emplacement semi-souterrain de l'escalier souligne la nature de fondement invisible de la structure ainsi diffusée. Or, en même temps que l'escalier se présente comme la source de cette structure, il se présente également comme le point de départ de la longue route qui s'éloigne vers la ville au fond de l'image : d'une part, les lignes tracées sur la surface du plateau rocheux relient directement la partie droite de l'escalier à cette route ; d'autre part, la distribution des personnages explicite l'idée d'un mouvement continu depuis l'escalier jusqu'à la ville – le trajet potentiel du personnage qui monte l'escalier est comme manifesté par la présence du soldat vu de dos au fond du plateau rocheux, qui marche en direction de la route, ainsi que par les nombreux personnages qui parcourent cette route. Jusqu'à l'enceinte de la ville – d'ailleurs peu mise en valeur – aucune limite matérielle ne vient interrompre ce mouvement. En revanche, le point de départ commun de la structure sous-tenant cet environnement et du mouvement qui s'y déroule suggère que ce mouvement s'effectue néanmoins en fonction de limites – mais de limites immatérielles, qu'il faut comprendre comme formant un cadre tridimensionnel invisible.

En guise de conclusion de cette partie consacrée au rôle de l'escalier dans l'émergence d'une conception de l'image à deux niveaux, il convient de dire quelques mots sur le rapport entre l'escalier et la perspective. La question n'est pas sans lien avec la manière dont les escaliers figurent dans les environnements non-architecturaux comme la *Crucifixion* de Mantegna que nous venons de considérer.

Observons d'abord que le motif de l'escalier ne commence à apparaître dans les environnements non-architecturaux qu'au XV[e] siècle et que, dans ce type d'environnement, il

tend à se présenter sous une forme irrégulière et/ou non-rectiligne, comme pour mieux s'assortir aux formes des corps naturels. Outre la *Crucifixion,* signalons à titre d'exemples la *Prière au jardin des oliviers* que Mantegna réalise vers 1453-54 (pl. 141, fig. 1), plusieurs des *Scènes de la vie de saint Étienne et de saint Jean-Baptiste* que Filippo Lippi réalise à Prato, également dans les années 1450 (pl. 141, fig. 2 et 3), et, parmi les exemples précoces, la *Restitution de la Croix à Jérusalem* que Cenni di Francesco di Ser Cenni réalise vers 1410 (pl. 142, fig. 1). Le choix de rapprocher la forme de l'escalier des formes curvilignes et irrégulières des corps naturels rappelle – et souvent même se combine avec – les tentatives pour doter la campagne d'une structure architecturée que nous avons observées dans la première section de cette partie[328]. Par conséquent, la présence de l'escalier dans les environnements non-architecturaux apparaît comme un moyen de suggérer que la même structure qui s'est imposée comme fondement de l'image dans les environnements architecturaux – structure qui justement prend modèle sur la structure interne de l'escalier – sous-tend également l'environnement non-architectural.

Une telle idée semble d'autant plus vraisemblable que, comme nous l'avons constaté, dans les environnements architecturaux, cette structure sous-tend non seulement les corps architecturaux rectilignes, mais également les corps irréguliers des personnages. En revanche, cette idée semble être contrecarrée par le fait que, en principe, la forme irrégulière et non-rectilinéaire des escaliers qui figurent dans les environnements non-architecturaux met en cause les propriétés essentielles de ce fondement structurel, à savoir, précisément, la rectilinéarité et la régularité. Qui plus est, dans certaines images, cette autre propriété essentielle de la structure développée dans l'environnement architectural qu'est son unité semble également mise en cause. En effet, bien que le traitement très linéaire des enrochements et des autres corps naturels s'associe à la forme de l'escalier de sorte que celui-ci apparaît comme la clé d'une structure omniprésente – exactement comme le font les arêtes des corps architecturaux –, le fait que les lignes structurelles des environnements non-architecturaux épousent la forme des enrochements et autres corps naturels de sorte que chaque corps semble être doté de sa propre structure, produit un effet de fragmentation qui s'oppose à l'effet de structure unitaire caractéristique des environnements architecturaux (cette impression de structures discrètes s'observe particulièrement bien dans le *Jardin des*

[328] « Le problème de la campagne : les limites de la structure architecturale comme outil d'unification » (2e partie, 2, I, C).

oliviers de Mantegna).

Ces arguments contre l'idée que l'escalier dans les environnements non-architecturaux exprime le même fondement que dans les environnements architecturaux sont néanmoins contrecarrées à leur tour par plusieurs facteurs. D'abord, l'effet observable dans le *Jardin des oliviers* – à savoir que chaque corps possède sa propre structure – est finalement peu répandue. Ensuite, si les escaliers dans les environnements non-architecturaux sont majoritairement irréguliers et si, lorsqu'ils s'associent à un traitement linéaire de l'ensemble de l'environnement, ce traitement est souvent irrégulier lui aussi, ces escaliers « rustiques » tendent, dans leur majorité, à contribuer à l'impression de continuité entre l'environnement architectural et l'environnement non-architectural. Parmi les fresques de Filippo Lippi à Prato que nous venons de mentionner, la lunette figurant *Nativité et l'enfance de saint Étienne* et la fresque consacrée aux trois scènes de sa vie adulte, qui se trouvent immédiatement en dessous de la lunette (pl. 141, fig. 2 et 3), fournissent des exemples éloquents : dans les *Trois scènes*, l'escalier « rustique » de la partie non-architecturale de l'environnement prolonge directement l'escalier rectiligne de la partie architecturale ; dans la *Nativité*, l'escalier rocheux se fragmente en « cubes » qui font écho aux crénons et merlons de l'enceinte vue en raccourci entre cet escalier et le lieu architectural à gauche. Grâce à la médiation fournie par cette enceinte, l'escalier traduit en trois dimensions le dessin quadrillé du sol à gauche, exactement comme nous l'avons vu dans les environnements architecturaux.

Ces deux fresques illustrent également une deuxième caractéristique, très répandue, des escaliers « rustiques » qui renforce l'idée que l'escalier dans les environnements non-architecturaux exprime le même fondement que dans les environnements architecturaux, à savoir le fait de se présenter comme semi-souterrain. Comme dans les environnements architecturaux, un tel emplacement (qu'on observe dans tous les exemples d'escaliers « rustiques » que nous avons cités jusqu'ici, à l'exception du *Jardin des oliviers* de Mantegna) véhicule une idée d'invisibilité.

Enfin, l'escalier apparaît assez souvent dans les environnements non-architecturaux en tant que détail ponctuel – détail isolé au sein d'une profusion de formes curvilignes et irrégulières. Il se présente ainsi dans les *Trois tentations du Christ* que Botticelli réalise à la chapelle Sixtine en 1481-82 (pl. 142, fig. 2). Au vu des autres tendances, un tel choix, parce qu'il évite tout effet de continuité entre la forme de ce motif et le traitement des corps qui composent l'environnement non-architectural, semble à la fois renforcer l'idée d'un fondement

invisible et laisser ouverte la possibilité que la structure sous-jacente soit rectiligne et régulière. En effet, si grâce à l'usage général de l'escalier pour, d'une part, instaurer une impression de continuité entre l'environnement architectural et l'environnement non-architectural et pour, d'autre part, suggérer un fondement structurel invisible, on peut présumer que, même lorsque l'escalier apparaît en détail isolé, il constitue toujours un rappel du fondement structurel, le choix de l'isoler souligne l'idée que la présence de ce fondement ne modifie pas la forme des corps en eux-mêmes. En fin de compte, la présence de l'escalier dans les environnements non-architecturaux semble s'orienter vers un usage symbolique : il évoque plutôt qu'il ne manifeste un fondement structurel. Un tel usage semble donc confirmer l'idée que l'irrégularité et la non-rectilinéarité de ces escaliers ne mettent pas en cause la structure rectiligne, régulière et continue, mais expriment simplement l'idée qu'une telle structure est aussi inhérente à l'environnement non-architectural qu'à l'environnement architectural.

Or, si la présence de l'escalier suggère que la conception de l'image à deux niveaux s'étend à tout type d'environnement pictural, il n'en demeure pas moins vrai que le rapport entre le fondement structurel et le niveau constitué des corps est considérablement plus étroit dans les environnements architecturaux que dans les environnements non-architecturaux. En effet, si, dans ces derniers, les corps inanimés, résolument curvilignes et irréguliers, contribuent à *évoquer* la présence d'un fondement structurel, dans les environnements architecturaux, les arêtes des corps inanimés tendent bien à *manifester* la structure rectiligne et régulière qui les sous-tend.

Cette différence nous amène à la perspective. Il n'aura pas échappé au lecteur que, dans la majorité des images du XV^{e} siècle que nous avons mentionnées (majorité qui correspond notamment aux environnement architecturaux), l'usage d'un point de fuite unique fait qu'il est impossible de distinguer entre la structure que nous espérons avoir établie comme dérivée de l'évolution du lieu pictural et la construction perspective. Dans les environnements non-architecturaux, en revanche, le fondement structurel évoquée par l'escalier reste indépendant de la construction perspective. Cette curieuse situation de convergence partielle soulève donc la question du rapport exact entre la structure dérivée du lieu et l'usage de la perspective.

Comme nous l'avons suggéré dans l'introduction, les pistes sont notoirement brouillées. Ainsi, bien que l'évolution du lieu pictural que nous avons retracée établisse l'antécédence de la structure linéaire sur laquelle la construction perspective se fonde par

rapport à l'usage du point de fuite unique et du point de vue fixe, et bien que l'usage de l'escalier dans les environnements non-architecturaux confirme l'indépendance de l'idée de fondement par rapport à la perspective, il est néanmoins clair que la mise en équivalence directe de l'environnement pictural et de l'environnement réel qu'établit l'usage de la perspective influe sur l'idée de fondement telle qu'elle est évoquée par l'escalier au XV^{e} siècle. Un exemple de la manière dont l'escalier véhicule, indépendamment de la construction perspective, l'idée de fondement structurel, mais où cette idée est clairement nourrie de certains constats obtenus par l'usage de la perspective, est fourni par un dispositif que nous avons déjà évoqué, à savoir le troncage de l'escalier par le bord inférieur de l'image (voir pl. 129, fig. 2 ; pl. 132, fig. 1, 2 et 4 ; pl. 136, fig. 2 ; pl. 140, fig. 2; pl. 141, fig. 3). Or, si ce troncage, comme nous l'avons remarqué, en l'occultant partiellement le motif, et en l'enfonçant en-dessous du niveau du sol, suggère la présence d'un fondement invisible, il suggère également, par le fait qu'il conduit à l'impression que l'escalier se poursuit en-deçà du champ de l'image, que le fondement que véhicule ce motif continue dans – ou plutôt *sous* – l'environnement réel qui entoure l'image. Un deuxième exemple concerne l'évocation, dans les environnements non-architecturaux, de la relation entre le fondement et le rapport distance/taille, c'est-à-dire la diminution progressive des corps en fonction de leur éloignement du spectateur. La *Crucifixion* de Mantegna en fournit un exemple éloquent : l'association entre la structure issue de l'escalier et la route lie la structure non seulement au mouvement des personnages, mais également à la progressive diminution de ceux-ci qui accompagne leur éloignement. Dans ces deux cas, donc, la suggestion véhiculée par l'escalier – d'une part, que le fondement structurel est commun à l'environnement pictural et à l'environnement réel ; d'autre part, que ce fondement entretient une relation avec le rapport taille/distance – est clairement nourrie des constats liés à l'usage de la perspective et à la mise en relation directe de l'environnement pictural et l'environnement réel qu'établit la perspective.

En même temps toutefois que l'usage de la perspective semblent clairement influer sur l'idée de fondement structurel dérivée de l'évolution du lieu, cette évolution semble tout aussi clairement préparer l'usage de la perspective, notamment en ce qui concerne la reconnaissance de l'applicabilité des lois optiques à l'image picturale. Les facteurs préparatoires sont multiples. Parmi eux figure évidemment l'usage des lignes droites et parallèles qui se développe à partir de la décomposition de l'escalier. Signalons également l'exploitation de l'image-miroir qui se développe à travers la mise en équivalence des volumes

solides et des volumes creux et qui trouve son expression la plus explicite dans la forme de l'escalier – image qui anticipe en quelque sorte la conception de la perspective *artificialis,* qui se fonde justement (sans qu'il soit explicitement dit par les théoriciens) sur l'image doublée et inversée de la pyramide visuelle. Mentionnons aussi l'exploration de l'équivalence entre différentes échelles que déclenche l'évolution du lieu, ainsi que la relation entre le lieu et la mesure. Notons à cet égard que le rapprochement entre la peinture et l'arpentage, qui résulte de la revalorisation de l'espace public, contribue vraisemblablement à promouvoir la mesurabilité comme facteur d'articulation entre l'environnement pictural et l'environnement réel, ainsi que l'implication des règles optiques dans cette action de mesurer[329]. Notons encore que les liens qui attachent l'image du lieu pictural à la conception philosophique du lieu et à la perception du territoire prédisposent la structure dérivant de l'évolution du lieu à être conçue en relation avec l'environnement réel. Observons enfin que contrairement à l'idée reçue, selon laquelle c'est la perspective qui rend unitaire l'espace pictural, c'est bien plutôt l'évolution du lieu qui introduit l'unité ; de ce fait, cette unité apparaît ainsi, non pas comme une conséquence, mais comme l'un des facteurs qui rendent la perspective globale concevable pour la première fois.

Au vu de ces observations, nous souhaitons suggérer que l'évolution du lieu pictural, tout en préparant la reconnaissance de l'applicabilité des règles optiques à la peinture, fournit la raison pour laquelle la perspective est employée pour la première fois. Plus précisément, nous suggérons que l'image se présente comme une sorte de modèle hypothétique du monde naturel et que la perspective, en établissant l'environnement pictural et l'environnement réel qui l'entoure dans un rapport de continuité et/ou équivalence directe, sert à vérifier l'hypothèse proposée par ce modèle, à savoir que le monde naturel est sous-tendu par une structure géométrique semblable à celle qui dérive du lieu pictural.

Une telle idée n'est pas seulement parfaitement compatible avec les principaux

---

[329] Le rapprochement entre l'arpentage et la peinture remonte au moins jusqu'au début du XIV^{e} siècle. La politique territoriale de Sienne, notamment, fournit un objet commun aux deux domaines sous la forme de l'espace public. Plus exactement, la revalorisation de l'espace public à cette époque crée le métier de l'arpentage, tel qu'on le définit depuis : auparavant, la mesure territoriale s'appliquait avant tout à l'architecture, les masses bâties ; désormais, elle concerne également l'espace entre ces masses. Ainsi, la pratique de l'arpentage se fonde, exactement comme l'espace pictural moderne, sur l'équivalence entre le lieu bâti et l'espace public. Ensuite, l'usage de la géométrie dans l'arpentage et l'importance progressive de la géométrie dans la peinture ne pouvait que consolider leur relation.

événements traditionnellement identifiés à la découverte ou à l'invention de la perspective *artificialis* au début du XV^e^ siècle, mais elle permet en outre d'offrir des éléments de réponse à certaines questions soulevées par ces événements. Ces événements sont donc, d'une part, les deux fameuses expériences de Filippo Brunelleschi qui démontrent la règle sur laquelle la perspective va se fonder et, d'autre part, la rédaction du *De Pictura* par Leon Battista Alberti, qui formalise la méthode pour la mettre en œuvre. Or, si Alberti affirme que le but de la perspective est d'imiter la nature, Brunelleschi ne laisse aucune indication concernant le but de ses expériences, qui ne sont d'ailleurs connues que par la description qu'en fournit son biographe Antonio Manetti. Manetti n'offre pas non plus d'information précise concernant le but des expériences, mais il laisse entendre que ce n'était pas l'élaboration picturale à laquelle Brunelleschi s'intéressait principalement[330]. En tout état de cause, ce que ces démonstrations établissent, c'est, d'une part, la coïncidence entre point de fuite et point de vue et, d'autre part, l'équivalence entre l'environnement pictural et l'environnement réel, une fois la perspective employé. Étant donné que la peinture n'était pas son but principal, la question se pose de savoir à quel titre Brunelleschi s'intéresse à ces démonstrations d'équivalence. On peut également se demander d'où lui était venue l'idée que le point de fuite et le point de vue pourraient coïncider.

En ce qui concerne la première question, une première piste de réponse est fournie par le fait que Brunelleschi était architecte et ingénieur[331] – métiers dans lesquels une bonne compréhension des lois du monde naturel est évidemment bénéfique. A propos de ces lois, rappelons ce que les commentateurs de ces expériences souvent oublient, à savoir que, si la vision était comprise à l'époque en termes de rayons formant une sorte de structure linéaire,

---

[330] Manetti, *op. cit.*, p. 54 : « *Cosi ancora in que' tempi e' misse innanzi ed in atto, lui proprio, quello ch'e dipintori oggi dicono prespettiva, perché ella è una partie di quella scienza che è, in effetto, porre bene e con ragion le diminuzioni ed acrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di longi e da presso: casamento, piani et montagne e paesi d'ogni ragione, ed in ogni luogo le figure e l'altre cose di quella misura che s'appertiene a quella distanza che le si mostrano di lungi; e da lui è nato la regola, che è la importanza di tutto quello che di cio s'è fatto da quel tempo in qua* ». Giulio Carlos Argan signale ce passage et la suggestion implicite qu'il contient, à savoir que la peinture n'était pas l'objet et la fin spécifique de la recherche brunelleschienne et que « la perspective, en tant que règle de la *veduta*, n'est qu'une application *a posteriori* » (G. C. Argan, op. cit., p. 18-19).

[331] Par commodité, nous nous permettons de regrouper sous le terme anachronique d' « ingénieur » les divers métiers et charges que Brunelleschi assumait dans sa vie professionnelle outre l'architecture.

et si cette compréhension semble effectivement avoir contribué aux expériences de Brunelleschi, l'idée que l'extension tridimensionnelle du monde était connaissable grâce à ses propriétés géométriques était loin d'être acquise. Vu que la structure dérivant du lieu constitue déjà le fondement structurel de l'image picturale, l'inconnu auquel Brunelleschi faisait face était en fait les propriétés de cette entité que l'on appellera plus tard l' « espace réel ». Ce qui est sûr, c'est que si Brunelleschi supposait que le monde naturel était doté d'une structure géométrique semblable à celle de la peinture, il avait clairement un intérêt professionnel à le démontrer, pour rien dire de la reconnaissance qu'il pouvait espérer en obtenir.

Bien entendu, se demander ce qui a pu conduire Brunelleschi à une telle supposition n'est qu'une autre manière de se demander d'où lui était venue l'idée que le point de fuite et le point de vue pouvaient coïncider. A nouveau, une piste de réponse nous est fournie par le métier de Brunelleschi, qui le rendait familier à la fois avec la peinture et avec l'arpentage ; une autre piste est fournie par ses connaissance particulières en l'optique[332]. Ce qui signifient ces pistes à notre sens est que Brunelleschi était parfaitement bien placé pour reconnaître à la fois l'hypothèse picturale et le moyen de la vérifier. L'idée que ce moyen de vérification ne dépendait que d'une fusion toute indiquée (par la peinture) de l'idée et de l'image de fondement structurelle qu'il trouvait dans les images peintes et de ses connaissances en arpentage et en optique offre d'ailleurs une réponse à une troisième question, que les spécialistes soulèvent souvent : comment Brunelleschi est-il arrivé à ses résultats – autrement dit, comment se fait-il qu'il démontrait le principe de la perspective en employant la perspective, avant même qu'une méthode pour élaborer la perspective ait été connue ? [333]

Outre les divers aspects de l'évolution du lieu qui anticipent les modalités et objectifs de la perspective mentionnés précédemment, notons que les deux modalités sur lesquelles se fondent les expériences de Brunelleschi correspondent à deux des modalités les plus exploitées en rapport avec l'image picturale du lieu, à savoir l'image-miroir et la confirmation d'équivalence par substitution et/ou par superposition. Bien entendu, les deux expériences exploitent l'image-miroir dans la mesure où, comme nous l'avons remarqué, celle-ci constitue l'un des principes fondamentaux de la construction perspective. L'expérience menée devant la

---

[332] Il semble que ces connaissances sont majoritairement acquises de Paolo Toscanelli (1397-1482). Brunelleschi rencontre Toscanelli lorsque celui-ci s'installe à Florence après des études à Padoue, d'où vient ses propres connaissances en la matière.

[333] M. Kemp, op. cit. 2006, p. 16 ; F.V. Field, op. cit., p. 23.

Baptistère exploite à nouveau le processus d'inversion (parce que Brunelleschi employait un véritable miroir pour établir l'équivalence du point de fuite et du point de vue), tandis que l'expérience menée sur la place de la Seigneurie se fonde sur le principe d'interchangeabilité que nous avons vu à l'œuvre à de multiples reprises depuis la définition initiale du lieu pictural jusqu'à l'émergence du fondement structurel issu de l'évolution qui succèdent à cette définition initiale.

Pour terminer ces remarques conclusives sur le rapport entre l'escalier et la perspective, nous nous permettons de déborder le champ chronologique et géographique que nous avons établi pour cette étude pour signaler la présence importante du motif de l'escalier dans les traités de perspective qui se multiplient dès le XV^e^ siècle. En effet, à partir du *De Prospectiva Pingendi* que Piero della Francesca rédige dans les années 1470, ce motif figure systématiquement dans les traités de perspective écrits au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle. On le trouve, entre autres, dans les travaux de Léonard de Vinci (1452-1519), d'Albrecht Dürer (1471-1528), de Sebastiano Serlio (1475-1554), de Baldassarre Peruzzi (1481-1537), de Hans Vredman de Vries (vers 1527-1606), d'Abraham Bosse (1604-1676), Solomon Koninck (1609-1668), entre autres (voir pl. 143 et 144). Parmi les illustrations que nous tirons de ces travaux, notons particulièrement la célèbre gravure dite *Les Perspectivistes* d'Abraham Bosse (pl. 144, fig. 3) : l'escalier fournit ici un lien entre le plan bidimensionnel du sol et le volume qui s'érige comme un bâtiment au fond. Notons aussi le parallélisme entre les deux escaliers qui figurent dans la *Scène tragique* et la *Scène satyrique* de Serlio (pl. 144, fig. 1 et 2) – scènes qui représentent respectivement un environnement architectural et un environnement non-architectural, et qui, placées l'une à côté de l'autre apparaissent comme des lieux équivalents. Notons encore, dans la *Scène tragique,* l'association de l'escalier avec les ouvertures ouvrant sur un espace souterrain et noir dans le premier et, dans la *Scène satyrique,* l'emplacement semi-souterrain et se poursuivant en-dessous du bord inférieur de l'escalier. L'importance accordée au motif de l'escalier dans ces gravures et les échos ostensibles à l'usage de l'escalier dans la peinture du XV^e^ siècle, n'amènent-ils pas à conclure que les auteurs de ces traités reconnaissaient la contribution de l'escalier à la reconnaissance du principe fondamental de la perspective *artificialis,* à savoir que les propriétés géométriques de l'extension tridimensionnelle déterminent l'apparence des choses ?

Dans la partie qui suit, nous continuerons de nous intéresser aux traités de perspective, mais uniquement à ceux rédigés au XV^e^ siècle. Nous nous penchons en outre sur

les textes plutôt que sur les illustrations qu'ils contiennent. Ces textes étayent, d'une part, l'idée que l'évolution que nous l'avons retracée amène à l'idée que le lieu constitue un emplacement relatif d'une extension tridimensionnelle continue, caractérisée par une structure géométrique et, d'autre part, l'idée que le constat qu'une telle structure appartient aussi bien au monde naturel qu'à l'environnement pictural amène à une promotion de l'imitation au rang de la finalité de l'art pictural.

3. L'ÉVOLUTION FORMELLE DU LIEU PICTURAL ET LA THÉORIE DE L'ART : CONFIRMATIONS ET ÉCLAIRCISSEMENTS

L'intérêt de comparer l'évolution formelle du lieu pictural que nous avons retracée du XIII^e^ au XV^e^ siècle et la théorie de l'art qui naît au XV^e^ siècle marche potentiellement dans les deux sens : d'une part, la théorie corrobore les étapes et les conséquences conceptuelles de cette évolution telles que nous les avons identifiées ; d'autre part, l'évolution du lieu pictural éclaire certains aspects fondamentaux de la théorie d'art naissante. Notre principal objectif ici sera évidemment de montrer comment la théorie corrobore le développement pictural que nous avons tracé jusqu'ici. Nous espérons toutefois fournir aussi quelques indications sur la manière dont ce développement éclaire la théorie.

Nous nous concentrons sur quatre principaux ouvrages, rédigés, à quelques années près, au XV^e^ siècle : Le *De Pictura* que Leon Battista Alberti, écrit vers 1435[334] ; les *Commentari* que Lorenzo Ghiberti compose vers 1447[335] ; le *De Prospectiva Pingendi* que Piero della Francesca rédige vers 1472-1475[336] ; le *De Sculptura* que Pomponius Gauricus rédige vers 1504 – notamment le chapitre sur la perspective[337]. Nous citerons également quelques extraits du *Trattato della architettura* qu'Antonio di Pietro Averlino, dit Filarete, écrit vers 1465[338].

Le développement de cette partie s'organisera en deux temps. D'abord, nous considérerons la signification du terme « lieu » dans les traités que nous venons de citer et les corrélations entre cette cette signification et l'évolution du lieu pictural que nous venons de retracer. Ensuite, nous exposerons deux aspects de la théorie qui semblent attester l'enracinement de la construction perspective dans l'évolution du lieu pictural, et dont le second atteste en outre la manière dont les propriétés du substrat pictural viennent à être

---

[334] Leon Battista Alberti, *La Peinture (*De Pictura*) : texte latin, version italienne, traduction française,* éd. et trad. T. Golsenne, B. Prévost, Y. Hirsant, Paris, Seuil, 2004.

[335] Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, éd. L. Bartoli, Florence, Giunti, 1998.

[336] Piero della Francesca, *De la perspective in peinture* (De Prospectiva pingendi), trad. J. P. Goff (Ms Parmensis 1576), Paris, In Medias Res, 1998.

[337] Pomponius Gauricus, *De Sculptura* (1504), trad. A. Chastel, R. Klein, Genève-Paris, Droz, 1969.

[338] Filarete (Antonio di Pietro Averlino), *Trattato di architettura,* éd. A. M. Finoli, L. Grassi, Milan, Il Polifilo, 1972.

identifiées aux propriété du monde naturel.

I. LA PLACE ET LA SIGNIFICATION DU TERME « LIEU » DANS LES TRAITÉS ARTISTIQUES DU XV^{e} SIÈCLE

Même si l'on admet que la structure linéaire tridimensionnelle constitue une forme évoluée du lieu pictural, cette structure est à ce point différente de la masse bâtie qui représente le lieu pictural au XIII^{e} siècle, et même de l'espace architecturalement délimité qui le représente au XIV^{e} siècle, que la question se pose de savoir si, au XV^{e} siècle, le lieu est toujours une notion clé de la conception de l'environnement pictural. Ce qui permet d'affirmer que c'est effectivement le cas, c'est le fait que le terme « lieu » figure très souvent dans les textes consacrés à l'art pictural au XV^{e} siècle. Reste toutefois à savoir ce que désigne ce terme dans lesdits textes. Certains facteurs suggèrent que sa présence relève de réflexes habituels, que le lieu ne serait en fin de compte qu'un « lieu commun », issu d'une tradition littéraire qui consiste à paraphraser Aristote. D'autres facteurs suggèrent, bien au contraire, que le lieu est d'une vive actualité et constitue toujours une notion clé de la conception picturale. Le plus intéressant, à nos yeux, c'est que la manière dont la signification du terme, en s'éloignant de son ancrage initial dans la conception scolastico-aristotélicienne, présente des parallèles frappants avec l'évolution formelle du lieu pictural.

A. LE LIEU : UN « LIEU COMMUN » ?

Dans trois des quatre traités cités (l'exception étant les *Commentari* de Ghiberti), la notion de lieu sert de notion introductrice. Elle figure notamment dans le premier paragraphe du *De Prospectiva pingendi* de Piero della Francesca : « La peinture comprend en soi trois parties principales que nous désignerons par le dessin, la commensuration et la mise en couleurs. Par dessin nous entendons les profils et les contours qui délimitent chaque chose. *Par commensuration, nous entendons l'action d'assigner ces profils et de ces contours à leurs lieux* »[339]. De même, Pomponius Gauricus se réfère à la notion de lieu dès le début du chapitre du *De Sculptura* qui traite de la perspective : « La science de la perspective est de deux sortes : l'une appartient à la physique. L'autre au dessin. La seconde, qui est la nôtre, est de deux sortes : selon qu'elle concerne soit l'ensemble de l'œuvre, soit ses parties séparément. Celle

[339] Piero della Francesca, *De Prosp.,* livre 1, f° 1 r°. (trad. modifiée) : « *commensuratio diciamo essere essi profili et contorni propotionalmente posti nei luoghi loro* ».

qui concerne l'ensemble vient en premier lieu, et se juge au premier coup d'œil ; celle qui se réfère aux parties ne prend en considération que les objets qui s'offrent au regard. *Tout corps, où qu'il soit placé, est nécessairement dans un lieu* »[340]. Alberti, enfin, n'introduit pas la notion avant le deuxième livre du *De Pictura*, et, encore, il ne le fait pas au tout début de celui-ci ; néanmoins, le moment où il le fait est celui où il passe des remarques liminaires au cœur de son propos, à savoir la tripartition de la peinture : « Nous divisons la peinture en trois parties, et cette division, nous la tenons de la nature elle-même. En effet, puisque la peinture s'applique à représenter les choses vues, observons comment les choses mêmes se présentent au regard. *Tout d'abord, lorsque nous regardons quelque chose, nous voyons que c'est une chose qui occupe un lieu* »[341].

Le choix d'inclure le lieu dans des remarques introductives plaide, en principe, en faveur de l'importance de la notion. Toutefois, il faut reconnaître que mentionner le lieu en premier lieu relève d'une tradition littéraire, qui tend à rendre tout à fait banals de tels propos d'ouverture. En effet, comme nous l'avons vu dans la partie de cette étude qui traite des appuis conceptuels de l'environnement pictural duecentesque, de nombreux textes philosophiques, théologiques et mnémoniques introduisent leur propos en paraphrasant la définition qu'Aristote donne du lieu dans la *Physique*, selon laquelle tout corps est dans un lieu. Or, les propos que nous venons de citer, particulièrement ceux de Pomponius Gauricus – « Tout corps, où qu'elle soit placé, est nécessairement dans un lieu » – et d'Alberti – « lorsque nous regardons quelque chose, nous voyons que c'est une chose qui occupe un lieu » –, correspondent parfaitement au type de paraphrase traditionnelle qu'on trouve dans les traités scolastiques. Au moins Alberti aura-t-il été parfaitement familier avec des exemples antérieurs : outre le fait que sa culture générale l'avait certainement amené à lire plusieurs ouvrages philosophiques faisant état de cette tradition, le fait que, dans le *De Pictura,* il fasse allusion à l'art de la mémoire suggère qu'il était également familier avec les traités mnémoniques[342].

---

[340] Pomponius Gauricus, *De Sculp.*, chap. « La perspective », § 2, p. 182-183 : « *Omne corpus quocunque statu constiterit, in aliquo quidem necesse est esse loco, Hoc quum ita sit, quod prius erat, prius quoque et heic nobis considerandum, Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primo designabitur, id quod planum uocant* ».

[341] Alberti, *De Pict.*, II, 30, p. 114 : « *Picturam in tres partes dividimus, quam quidem divisionem ab ipsa competam habemus. Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quaemadmodum res ipsae sub aspectu veniant. Principio quidem cum quid aspicimus, id videmus esse aliquid quod locum occupet* ».

[342] *Ibid.*, III, 61, p. 198-199 : « Afin d'obtenir ce résultat de manière plus assurée, il sera utile de diviser les modèles

Un facteur qui soutient l'idée que l'évocation du lieu de la part des théoriciens du XV^e^ siècle ne constitue qu'un lieu commun littéraire est que la référence au lieu aristotélicien – et, notamment, au lieu propre –, évoquant comme elle le fait le lieu pictural duecentesque, apparaît comme anachronique vis-à-vis de la peinture du Quattrocento et, surtout, vis-à-vis de l'ambition de ces théoriciens qui est de moderniser davantage celle-ci.

La référence semble d'autant plus gratuite comme observation lorsqu'on apprend un peu plus loin qu'en apparente contradiction avec l'affirmation d'Alberti selon laquelle « lorsqu'on regarde quelque chose, nous *voyons* que c'est une chose qui occupe un lieu »[343], le lieu en question n'est en fait pas quelque chose qu'on peut *voir.* Alberti y insiste : selon lui, le lieu correspond très exactement au contour de la chose contenue, au point de ne pas pouvoir en être distingué ; tracer le contour d'un corps et délimiter le lieu qu'il occupe constitue une seule et même action[344]. Ghiberti signale lui aussi que le lieu est contingent (*contingente*) au corps qu'il contient[345]. Or, une telle affirmation est parfaitement cohérente avec la référence à Aristote, qui, lui aussi, nous l'avons vu, insiste sur la parfaite coïncidence entre le lieu et la forme extérieure de la chose contenue. Pour ce qui concerne la peinture, en revanche, une telle coïncidence rend en principe entièrement obsolète la nécessité d'évoquer le lieu. Le choix de dire « lorsque nous regardons quelque chose, nous voyons que c'est une chose qui occupe un lieu » pour signaler que cette chose est dotée d'un contour précis, apparaît en effet relever d'une simple habitude d'expression dont on ne s'est pas encore rendu compte qu'elle est de nature redondante.

Bien entendu, nous allons essayer de montrer que conclure à la banalité et la gratuité du lieu, c'est aller trop vite. Avant de le faire, remarquons toutefois qu'une telle conclusion semble souvent être celle qu'en tirent les traducteurs des traités en question. C'est en tous cas ce qui donnent à croire les très nombreuses occasions où les termes « lieu » et « localiser », de même que l'expression « assigner à son/leur lieu(x) », sont remplacés par des termes et des

---

suivant des lignes parallèles, pour que dans l'œuvre publique tous les éléments, comme tirés d'un aide-mémoire privé, viennent s'installer à la place qui leur revient (*Quóue id certius teneamus, modulos in parallelos diuidere iuuabit, ut in publico opere cuncta, ueluti ex priuatis commentarijs, ducta suis sedibus collocentur*)».

[343] *Ibid.*, II, 30, p. 113-114 : « *Principio quidem cum quid aspicimus, id videmus esse aliquid quod locum occupet* ».

[344] *Ibid.*, II, 30, p. 114-115 : « Du fait, le peintre circonscrira l'espace de ce lieu, et appellera du terme « circonscription » cette manière réglée de tracer les bords (*Pictor uerò huius loci spacium circûscribet, eamq; rationê, ducendæ fimbriæ, apto uocabulo circûscriptionê appellabit*) ».

[345] Ghiberti, *I Comm*., III, XXII, 2, p. 191.

expressions plus lisses, telles « placer » ou « situer », ou bien sont tout simplement ignorés.

B. LE LIEU RÉVISÉ SELON L'ÉVOLUTION FORMELLE DU LIEU PICTURAL (?)

Si l'impression que le lieu constitue une notion banale et superflue n'est pas entièrement dépourvue de fondement, les facteurs qui contredisent une telle impression sont bien plus nombreux et importants. D'abord, l'aspect conventionnel qui caractérise l'introduction de la notion de lieu dans les traités ne tarde pas à céder la place à des utilisations nouvelles, qui n'ont plus aucun rapport avec la conception aristotélicienne. Ces innovations établissent le lieu non seulement comme une notion actuelle, mais elles présentent également des parallèles notables avec la redéfinition que le lieu pictural subit dans les images depuis le XIII^{e} siècle. Pour illustrer cette idée d'actualisation et le rapport qui semble bien la lier au lieu pictural, nous considérerons trois points. Premièrement, la diversité de la forme et de l'échelle du lieu dans le *De Pictura* d'Alberti. Deuxièmement, l'emploi du terme « lieu » pour désigner le plan en quadrillage qu'on trouve chez Pomponius Gauricus. Troisièmement, l'utilisation générale du terme « lieu » pour désigner un emplacement relatif.

1. Ce que le lieu contient dans le *De Pictura* d'Alberti

Si, en paraphrasant Aristote, Alberti introduit avec la notion de lieu l'image du lieu contenant/corps contenu, il devient rapidement clair que, pour Alberti, la « chose » qui occupe le lieu n'est pas forcément, ni même principalement, un corps. En effet, ce qu'il s'agit d'assigner à des lieux dans le *De Pictura,* ce sont avant tout des plans et des lignes, puis, dans un moindre mesure, des points. Ainsi, l'action de colorer une partie délimitée de la surface de l'image revient à assigner ce plan de couleur à un lieu[346]. Similairement, l'action d'établir graphiquement les contours des surfaces figurées revient à « guider les lignes dans leurs lieux exactes »[347]. De même, marquer un point revient à marquer le lieu de ce point[348].

---

[346] Alberti, *De Pict.,* I, 2, p. 68-69 : « Qu'ils [les peintres apprentis] apprennent en tout cas qu'en entourant de lignes une surface et qu'en remplissant de couleurs les lieux délimités […] (*Ac discant quidem dum lineis circumeunt superficiem, dumq; descriptos locos implent coloribus* […]) ».

[347] *Ibid.*, II, 35, p. 130-131 : « Et quand nous serons sur le point de reporter dans l'œuvre les surfaces tirées des plus beaux corps, nous commencerons toujours par arrêter leurs limites afin de guider les lignes dans leur lieux exacts (*Dumq; superatas à pulcherrimis corporibus superficies, in opus relaturi sumus semper terminos prius destinemus, quò lineas certo loco dirigamus*) ».

[348] *Ibid.*, 19, p. 82-83 : « Après cela, je situe dans son lieu un point unique qu'on puisse voir dans le quadrilatère […]

Cette alliance entre les figures géométriques et le lieu n'est pas, à vrai dire, une nouveauté absolue. Comme nous l'avons signalé, Aristote lui-même, au cours de sa démonstration logique de l'existence du lieu, mentionne brièvement que les lignes et les points ont des lieux au même titre que les corps. On peut donc attribuer les propos d'Alberti à ce sujet à une lecture attentive de la *Physique*. Toutefois, s'il n'y a pas de divergence avec Aristote lui-même, il y a une nette divergence avec l'idée généralisée du lieu aristotélicien – idée qui se fonde justement, comme nous l'avons également souligné, sur l'image du lieu comme contenant du corps. Pourquoi donc, après des siècles pendant lesquels les remarques d'Aristote concernant le point et la ligne ont presque toujours été passées sous silence par ses commentateurs, Alberti devient-il soudainement sensible à l'idée que le lieu peut contenir des figures géométriques ? Et pourquoi présente-t-il ces figures comme ce qui concerne avant tout la notion de lieu ?

Nous aimerions suggérer que, pour tout lecteur, la pertinence d'un texte donné relève de sa coïncidence avec d'autres facteurs d'intérêt ou de préoccupation existant dans la vie de celui-ci. En l'occurrence, vu le propos du *De Pictura*, il ne semble pas invraisemblable que ces facteurs incluraient la pratique picturale – pratique dans laquelle, au moment de la rédaction d'Alberti, l'importance des figures géométriques est en train de s'affirmer et, qui plus est, en étroit rapport avec la notion de lieu. Observons que la même remarque vaut également pour Euclide – qu'Alberti évoque au tout début du *De Pictura –,* dont l'œuvre est habituellement identifiée comme le stimulus déclenchant le nouvel intérêt des peintres pour les figures géométriques[349]. Nous ne voulons certainement pas nier l'importance d'Euclide pour les théoriciens de la peinture actifs au XV^e^ siècle ; nous voulons simplement suggérer que son identification comme référence incontournable pour la théorie de l'art pictural est due à un processus de sensibilisation qui précède (ou éventuellement rappelle) sa lecture.

Pour en revenir au cas spécifique du *De Pictura*, on peut observer que, bien que les figures géométriques soient systématiquement mentionnées en connexion avec le lieu, le passage où Alberti évoque Euclide et le passage où il paraphrase Aristote sont très éloignés l'un

---

(*Post haec unicum punctum quo sit visum loco intra quadrangulum constituo* […]) » et *ibid.* II, 34, p. 126-127 : « […] je note les lieux de tous les points d'intersection, et je reporte ces lieux sur les parallèles du pavement inscrit dans la peinture ([…] *omnesque sectionem punctos loco adnoto, quae loca in suis paralelis pavimenti descripti in pictura consigno*) » .

[349] Piero della Francesca et Léonard de Vinci paraphrasent également Euclide.

de l'autre. On peut également observer que, lorsqu'il paraphrase Aristote, au lieu de saisir l'occasion pour faire allusion au passage de la *Physique* où Aristote précise que, logiquement, les plans, lignes et points, aussi bien que les corps, existent dans des lieux, Alberti, comme nous l'avons dit, préserve soigneusement la paraphrase classique avec sa connotation corporelle. Ainsi, si emprunt aux textes classiques il y a, il semble qu'Alberti tienne à suggérer que sa vision du lieu, loin d'être exclusivement redevable à Aristote, résulte d'une synthèse personnelle entre la notion traditionnelle du lieu et les principes euclidiens. Nous ajouterions simplement donc à cette suggestion que cette synthèse personnelle était possiblement orientée par la pratique picturale.

Nous reviendrons aux corrélations entre la pratique picturale et la théorie qu'Alberti expose dans le *De Pictura* dans la section que nous consacrerons à l'emploi du terme « lieu » pour désigner l'emplacement relatif – emploi général à tous les auteurs que nous étudions. Avant cela, considérons un deuxième cas particulier qui suggère que la pratique influe sur la théorie.

2. La désignation du plan en quadrillage comme lieu chez Pomponius Gauricus

Pomponius Gauricus se distingue des trois autres auteurs que nous étudions ici par le fait qu'il désigne explicitement comme un lieu le plan horizontal qui fait office du sol et sur lequel sont « localisés » les divers corps – animés et inanimés – figurés dans l'image. Ainsi, bien que Gauricus commence par le paraphrase traditionnelle d'Aristote, il donne tout de suite après une définition du lieu fort éloignée du lieu aristotélicien : « Tout corps, où qu'il soit placé, est nécessairement dans un lieu. *Puisqu'il est ainsi, nous devons à notre tour considérer d'abord ce qui est antérieur. Or, il est nécessaire que le lieu soit antérieur au corps situé dans ce lieu. On définira donc d'abord le lieu, ce qu'on appelle le plan* »[350]. Aucun doute, le lieu pour Gauricus est un plan. C'est surtout un plan qui diffère radicalement du lieu-plan d'Alberti, qui, lui, on l'a vu, ne diverge pas de la définition aristotélicienne : pour Alberti comme pour Aristote, le lieu-plan est forcément le lieu d'un plan. Le lieu-plan chez Gauricus, en revanche, est le lieu de tous les corps figurés.

Ce lieu-plan collectif trouve un écho évident dans ce que nous avons identifié comme

---

[350] Pomponius Gauricus, *De Sculpt.,* chap. « La perspective », § 2, p. 182-183 : « *Hoc quum ita sit, quod prius erat, prius quoque et heic nobis considerandum, Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primo designabitur, id quod planum uocant* ».

le lieu générique composé, qui constitue lui aussi le lieu collectif de tous les corps figurés. Ce parallèle est renforcé par le fait que le lieu-plan de Gauricus se caractérise par sa subdivision par des lignes parallèles – transversales et fuyantes – régulièrement espacées : autrement dit, par son aspect quadrillé. Selon Gauricus, dessiner les subdivisions de ce plan constitue la première étape de la peinture ; la « localisation » des corps s'effectue dans un deuxième temps. Nous retrouvons donc non seulement l'idée du substrat en grille, mais, parfaitement distincts, les deux niveaux – linéaire et corporel – que nous avons vu émerger dans les images.

Ce parallélisme entre le lieu générique composé et la notion de lieu est encore renforcé par le fait que Gauricus semble bien concevoir le plan comme l'indice structurel d'une élévation tridimensionnelle. Cette idée est implicite dans la distinction que Gauricus établit entre deux types de perspective picturale. Rappelons sa logique : « La science de la perspective est de deux sortes : l'une appartient à la physique ; l'autre au dessin. *La seconde, qui est la nôtre, est de deux sortes : selon qu'elle concerne soit l'ensemble de l'œuvre, soit ses parties séparément. Celle qui concerne l'ensemble vient en premier lieu, et se juge au premier coup d'œil ; celle qui se réfère aux parties ne prend en considération que les objets qui s'offrent au regard* »[351]. Le premier type de perspective picturale, qui « vient en premier lieu », concerne donc l'étape préliminaire qu'est le dessin du plan. Elle concerne toutefois « l'ensemble de l'œuvre », ce qui suggère qu'elle ne se cantonne pas au seul plan, mais désigne quelque chose qui s'étend en trois dimensions, quelque chose qui correspond donc à l'ensemble de l'œuvre. Enfin, Gauricus suggère qu'à la différence du deuxième type de perspective – qui, lui, concerne « les objets qui s'offrent au regard » –, le premier type de perspective concerne quelque chose d'invisible. Il paraît ainsi que le plan-lieu de Gauricus correspond très étroitement aux indices linéaires qui, nous l'avons vu, indiquent, dans les images, la structure tridimensionnelle virtuelle que constitue le lieu générique composé lorsque celui-ci s'étend en continu sous l'ensemble des corps figurés.

Enfin, remarquons que le lieu-plan collectif n'est pas le seul lieu dont Gauricus fasse état. Lorsque, après avoir donné des explications pour établir l'espacement des lignes transversales du plan-lieu, il écrit : « ainsi tu disposeras, parce qu'ilaura été « décrit » du *lieu*

---

[351] *Ibid*., chap. « La perspective », § 2, p. 182-183 : « *Omne corpus quocunque statu constiterit, in aliquo quidem necesse est esse loco, Hoc quum ita sit, quod prius erat, prius quoque et heic nobis considerandum, Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primo designabitur, id quod planum uocant* ».

pour localiser les personnages »[352], il suggère que chaque personnage occupe non seulement le lieu collectif du plan, mais aussi un lieu spécifique dans ou sur ce premier lieu. Ainsi, le lieu-plan n'est pas simplement un lieu à occuper, c'est aussi un lieu qui permet d'assigner les personnages à leur lieux spécifiques. Autrement dit, Gauricus semble bien concevoir deux types de lieu : d'une part, le lieu collectif que représente le plan ; d'autre part, le lieu spécifique qui constitue une partie déterminée du lieu collectif.

On retombe ici sur le problème de l'éclatement du lieu, à savoir qu'un type de lieu se définit en fonction d'un autre type de lieu. Est-ce là la raison pour laquelle la plupart des théoriciens évitent de désigner le plan – ou l'élévation virtuelle dont celui-ci constitue l'indice – comme un lieu? De fait, il semble bien que ce soit uniquement la désignation qui soit en question : après tout, on retrouve chez tous le même rôle attribué au sol – celui d'un repère qui aide à établir les lieux spécifiques – ; chez certains, on retrouve aussi la suggestion que le plan quadrillé sert à générer virtuellement une structure linéaire tridimensionnelle ; enfin, on trouve même la suggestion que le lieu-plan était reconnu comme une forme de lieu. La section qui suit en donne des exemples.

3. Le lieu comme emplacement relatif

Bien que Gauricus soit le seul à définir explicitement le lieu des personnages en fonction du lieu collectif, tous les auteurs partagent avec lui l'idée selon laquelle le lieu spécifique consiste en un emplacement relatif. En effet, au fils de leur discours, la définition de lieu comme contenant s'efface presque complètement devant l'image du lieu comme partie déterminée d'un ensemble plus grand. C'est d'ailleurs cette nouvelle conception du lieu qui justifie le fait de parler d'une entité qui ne se voit pas en soi.

C'est sans doute Piero della Francesca qui énonce le plus clairement cette nouvelle manière de concevoir le lieu. Relisons l'ouverture du *De Prospectiva pingendi*, où il définit les trois parties que, selon lui, la peinture comprend et où il distingue nettement entre l'établissement des contours et la localisation, c'est-à-dire l'action d'assigner à un lieu : « La peinture comprend en soi trois parties principales que nous désignerons par le dessin, la commensuration et la mise en couleurs. *Par dessin nous entendons les profils et les contours qui délimitent chaque chose. Par commensuration, nous entendons la mise en place dans leurs*

---

[352] *Ibid*., chap. « La perspective », § 2, p. 184-185 (trad. modifiée) : « […] *descriptum etiam collocandis personis locum habebis* ».

lieux de ces profils et de ces contours[353]. Le dessin est donc le fait de circonscrire une forme ; la commensuration est le fait de localiser cette forme, de l'assigner à son lieu. Or, la distinction entre l'établissement des contours et la localisation est forcément une distinction théorique : en pratique les deux actions doivent s'effectuer en même temps – le fait que le *De Prospectiva pingendi* ne traite finalement que la commensuration ne fait que le souligner. Par le fait qu'il les distingue, Piero insiste sur l'idée du lieu comme emplacement relatif plutôt que comme contenant isolé.

On retrouve une distinction similaire dans le *De Pictura*. Bien qu'Alberti définisse la circonscription comme l'action de tracer le contour d'une « chose » et, ainsi, de la situer dans son lieu[354], la composition est également une action de localisation. En effet, comme Alberti l'explique, « juste après [avoir remarqué qu'un corps occupe un lieu et avoir circonscrit ce lieu], à bien y regarder, nous distinguons que les très nombreuses surfaces qui composent le corps observé s'ajointent les unes aux autres ; l'homme de l'art nommera proprement “composition” ces conjonctions de surfaces, en les assignant à leurs lieux »[355]. Il est donc clair que, pour être correctement situé dans son lieu, la ligne qui marque la conjonction entre deux surfaces doit prendre position en fonction de la position des autres lignes. Autrement dit, établir telle ou telle figure (ligne, surface, point, volume) dans son lieu ne revient pas simplement à tracer le contour de cette figure dans le champ de l'image, mais aussi à situer correctement ce contour par rapport aux autres éléments qui y figurent.

Si les notions de « commensuration » et de « composition », telles qu'elles apparaissent dans le *De Prospectiva pingendi* et le *De Pictura*, véhiculent effectivement la suggestion que les lieux des choses figurées sont déterminés par rapport aux autres choses, elles véhiculent également l'idée que les lieux des choses s'établissent par rapport à un « deuxième niveau » – niveau qui, exactement comme le substrat des images, prend la forme d'une structure rectiligne et assume la fonction d'une règle.

A cet égard, Piero est le moins explicite : le terme « commensuration » vehicule

---

353 Piero della Francesca, *De Prosp.,* livre 1, f° 1 r°.

354 Alberti, *De Pict*., II, 30, p. 114-115 : « De fait, le peintre circonscrira l'espace de ce lieu [qu'occupe une « chose »], et appellera du terme exact de “circonscription” cette manière réglée de tracer les bords *Pictor uerò huius loci spacium circûscribet, eamq; rationê, ducendæ fimbriæ, apto uocabulo circûscriptionê appellabit*) ».

355 Alberti, *De Pict*., II, 30, p. 114-117 : « *Proximè intuentes dignoscimus, ut plurimæ prospecti corporis superficies inter se conueniant, hasq; superficierû coniunctiones artifex suis locis designâs, rectè compositionê nominabit ».*

clairement l'idée de mesure, mais le préfixe « co » renvoie aussi évidemment, comme nous venons de l'observer, à l'idée que les positions des éléments figurés se mesurent respectivement, plutôt qu'avec une règle indépendante. Cela étant, Piero ne développe à aucun moment la composition de tous, ou même quelques uns des éléments figurés. Toutes ses explications portent en effet sur des figures isolées : d'abord des figures géométriques (le cube, la sphère, etc.) ; ensuite les figures complexes (les polyèdres, la tête humaine, etc.). En revanche, il est notable que, dans plusieurs des illustrations qui accompagnent le texte, le raccourci des figures est effectué grâce à un système de coordonnées externes : voir la *Manière de dessiner un octogone en perspective* (pl. 145), ainsi que l'exemple du puits reposant sur deux gradins que nous avons signalé à propos de la présence du motif de l'escalier dans les traités de perspective (pl. 143, fig. 1).

Dans le *De Pictura*, l'usage d'une règle indépendante des éléments figurés est plus explicite. Alberti explique par exemple que, lorsqu'on dessine un corps, il faut l'envisager en termes de surfaces – nombreuses – qui se juxtaposent les unes aux autres à l'intérieur du contour externe. Le corps bien dessiné est celui dont les conjonctions de toutes les surfaces qui le composent sont correctement positionnées – et par rapport au contour externe du corps et par rapport aux autres conjonctions, ce qui, selon Alberti, n'est pas toujours chose facile : « l*e lieu exact où les tempes se séparent du front* » est par exemple notoirement « incertain » et « douteux »[356] – d'où l'utilité d'une règle. Celle-ci, nous l'avons suggéré au passage, prend deux formes : le plan quadrillé vertical et le plan quadrillé horizontal. Ce dernier correspond au sol ; le plan quadrillé vertical correspond à ce qu'Alberti appelle l' « intersecteur » (*intercisionê*) ou la « voile » (*velum*). Il s'agit d'un morceau de tissu, suffisamment fin pour être transparent, « divisé par des fils plus gros en autant de carrés alignés que tu voudras, et tendu sur un cadre »[357]. Cet intersecteur, on le place devant l'objet que l'on veut peindre de façon que celui-ci apparaisse comme divisé en carrés. On divise similairement la surface à peindre en carreaux, puis on transpose, pour ainsi dire, le contenu de chaque carré de l'intersecteur au carré

---

[356] *Ibid*., II, 32, p. 120-121 : « *Sed cum plerunq; in expertis pictoribus fimbriæ superficierum dubiæ & incertæ sint, ueluti in uultibus, qui non decernunt, quo potissimum loco tempora à fronte discriminentur* [...]».

[357] *Ibid*., 31, p. 118-119 : « *Circumscriptioni ergo opera detur, ad quam quidem bellissimè tenendam, nihil accômodatius inueniri posse existimo, quàm id uelum, quod ipse inter familiares meos sum solitus appellare, intercisionê. Cuius ego usum nunc primum adinueni. Id istiusmodi est. Velum filo tenuissimo, & rarè textum, quouis colore tinctum, filis grossioribus in paralellas portiones, quadris quot libeat distinctû, telarioq; distentum, quod quidem inter corpus representandû atq; oculum constituo, ut per ueli raritates, pyramis uisiua penetret* ».

correspondant de la surface à peindre. Immédiatement après avoir exposé les avantages de l'intersecteur, Alberti passe à l'usage du sol quadrillé : il est donc clair que tous deux servent un but identique : fournir un repère indépendant des choses figurées qui facilite le repérage de la position exacte – du lieu exact – des conjonctions entre les surfaces.

On retombe donc sur la même suggestion que nous avons relevée dans les propos de Pomponius Gauricus, à savoir que les lieux spécifiques des choses figurées sont établis en fonction des subdivisions régulières de l'ensemble de l'image. L'idée est d'ailleurs apparemment répandue. Filarete, par exemple, dans le chapitre de son traité d'architecture qu'il consacre au dessin, l'expose très clairement : « Maintenant je veux te montrer comment on dispose ces lignes quand tu veux faire un édifice, ou bien autre chose, placé de manière raisonnée *dans son lieu, en fonction du plan* »[358].

Pour en revenir à Alberti, notons que, lorsqu'il décrit la manière de transposer un croquis à une très grande surface – un mur, par exemple –, il préconise une méthode très similaire à celle de l'intersecteur : diviser et le croquis et la grande surface en carrés et transposer, carré par carré, le contenu du premier à la grande surface. Or, ces carrés, Alberti les compare aux *loci* mnémoniques[359]. Le plan quadrillé serait donc, chez Alberti, une forme de lieu, ou, plus précisément, une série de lieux identiques, génériques. Le fait renforce la similarité entre les propos d'Alberti et ceux de Gauricus, mais il souligne, en même temps, le fait qu'Alberti réchigne à explicitement nommer la règle comme un lieu, préférant apparemment de réserver ce terme pour le lieu spécifique que la règle aide à repérer. Notons enfin que le rôle commun de l'intersecteur et du sol, impliquant, comme il le fait, que le plan-règle soit à volonté vertical ou horizontal, tend à suggérer que, pour Alberti comme pour Gauricus, le plan constitue l'indice d'une structure tridimensionnelle. Ainsi, le lieu spécifique d'une chose figurée apparaît bien comme une partie déterminée d'une continuité tridimensionnelle envisageable comme une structure rectiligne et régulière.

Les deux points que nous traiterons dans la partie suivante corroborent l'un et l'autre

---

[358] Filarete, *Tratt.*, XXIII, f. 177 r., p. 650 : « *Ora in questo ti voglio dimonstrare come queste linee si tirano, a volere fare uno casamento, et anche un altra cosa fare, posta ne' luoghi suoi con ragione in sul piano* ».

[359] Alberti, *De Pict*., III, 61, p. 199 : « [...] il sera utile de diviser les modèles suivant des liges parallèles, pour que dans l'œuvre publique tous les éléments, *comme tirés d'un aide-mémoire privé,* viennent s'installer à la place qui leur revient ([...] *modulos in parallelos dividere iuvabit, ut in publico opere cuncta, veluti ex privatis commentariis ducta, suisedibus collocentur*) ».

l'idée que le plan constitue l'indice d'une structure tridimensionnelle. Le principal intérêt de ces deux points est toutefois qu'ils éclairent le rapport entre l'évolution du lieu pictural et la conception naissante de l'espace réel.

II. DU LIEU PICTURAL TRADITIONNEL À LA STRUCTURE DU MONDE NATUREL

Cette partie traitera de deux aspects de la théorie en principe sans connexion : le premier concerne l'emploi du terme *casamento* ; le second, les principes de la nature que théoriciens préconisent comme modèle de la peinture. Considérés ensemble, toutefois, les deux aspects de la théorie que nous traiterons dans cette partie suggèrent que l'évolution du lieu pictural contribue directement à l'idée selon laquelle le monde naturel est doté d'une structure mathématique rectiligne sous-jacente – autrement dit, qu'elle contribue à l'émergence de la conception moderne de l'espace réel. Cette section offre en fait un avant-goût de la conclusion générale de cette étude dans son ensemble. La signification, ou plutôt *les* significations, du terme *casamento* constituent une sorte de résumé de toute l'évolution du lieu depuis l'édifice privé jusqu'à la structure immatérielle. Les principes de la nature – principes qui se révèlent en fait plutôt singuliers que pluriels et qui, en outre, semblent prendre la forme d'une structure mathématique cachée sous la diversité du monde visible –, bien qu'énoncés comme le modèle des principes picturaux, apparaissent en réalité s'inspirer directement de la forme et de la fonction du substrat pictural.

A. LES *CASAMENTI* DE GHIBERTI

Lorsque Lorenzo Ghiberti décrit, dans les *Commentari*, la seconde des deux portes en bronze qu'il réalise pour le baptistère de Florence – porte entièrement ornée de bas reliefs, et qui constitue l'une de ses œuvres les plus importantes (voir fig. X) –, il affirme : « *Les dix histoires sont dans des* casamenti *afin que l'œil les mesure et vraiment de telle manière que, quand on se tient à distance, elles semblent être en relief. Elles ont, en fait, extrêmement peu de relief, mais, s'élevant à partir du plan, les personnages qui sont plus proches paraissent grands et les personnages plus éloignés paraissent petits, comme dicte la réalité. Et j'ai achevé l'ensemble de l'œuvre avec ladite mesure* »[360]. Or, comme Robert Krautheimer et Kathlyn Bloom

[360] Ghiberti, *I Comm.* II, chap. « *Arte Moderna* », VI, 1, p. 95 : « *Furono istoria dieci tutti in casimenti colla ragione che l'occhio gli misura e verio in modo tale, stando remoti da essi appariscono rilevati. Anno pochissimo rilievo et in su le piani si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori e le remote minore; come adimostra il*

l'ont tous deux signalé, ce que désigne le terme « *casamento* » n'est pas facile à déterminer [361].

Le fait que les scènes se répartissent dans dix compartiments suggère d'abord que les dix *casamenti* correspondent soit aux compartiments, soit aux cadres de ceux-ci. Une telle interprétation est toutefois difficilement conciliable avec le rôle que Ghiberti attribue aux *casamenti*, à savoir une forme de mesure qui permet d'assurer l'impression de profondeur et, plus particulièrement, la diminution de la taille des personnages en fonction de leur distance supposée de l'œil du spectateur. Une piste alternative est fournie par d'autres textes de l'époque où le terme apparaît : entre autres, *I libri dell'arte* de Cennino Cennini, la *Vita di Brunelleschi* de Manetti, le *Trattato della architettura* de Filarete et les *Vies* de Vasari. Or, dans tous ces textes, le terme sert à désigner des édifices. On peut donc supposer que Ghiberti évoquait lui aussi des édifices ou des lieux architecturaux en assimilant à ceux-ci le traitement perspective qui assure le rapport distance/taille. Le problème avec cette nouvelle interprétation est que seuls trois des dix compartiments présentent des environnements architecturaux : les autres se composent exclusivement d'éléments naturels – collines, enrochements, etc.

Krautheimer considère comme possible que Ghiberti, s'abandonnant au désir de généraliser, fait tout simplement abstraction de l'absence d'architectures dans sept des dix scènes et qu'en parlant de *casamenti,* il parlait effectivement d'édifices architecturaux présentés en perspective. Cette possibilité émise, toutefois, Krautheimer s'abstient d'attribuer un sens définitif au terme, préférant simplement souligner le rapport étroit, dans le passage cité, entre la fonction des *casamenti* et celle des « plans » (*piani).* A cet égard, il note, d'une part, que le terme « plan » désignait habituellement à l'époque le sol (et cela pour tout type d'environnement – architectural ou non architectural) et, d'autre part, qu'en l'occurrence, Ghiberti attribue aux plans le même rôle qu'il attribue aux *casamenti*, de sorte qu'il semble que les unités de mesure que fournissent les plans servent à la fois à établir la taille des personnages et leur position dans la profondeur de l'image. Krautheimer en conclut, assez vaguement, que *casamenti*, *piani* et personnages, fonctionnant comme une « triade », concourent à produire une impression d'espace tridimensionnel semblable à celle qu'engendre

---

vero. E o seguito tutta questa opera con detta misure ».

[361] R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1956, p. 230-234 ; K. Bloom, « Lorenzo Ghilberti's Space in relief : Method and Theory », *Art Bulletin,* 51, June 1969, p.164-169, p. 168, n. 27.

le monde réel[362]. Nous reviendrons plus bas sur ces observations.

De son côté, Kathlyn Bloom, lorsque elle revient sur la question treize ans plus tard, poursuit également la piste fournie par le rôle que les *casamenti* jouent vis-à-vis du rapport distance/taille des personnages. En se fondant sur l'étroite association entre le terme de *casamento* et celui de « perspective » dans les *Vies* de Vasari, elle suggère que Ghiberti, comme Vasari, emploierait *casamento* pour désigner « une sorte d'organisation perspective non-scientifique » : le *casamento* constituerait donc une règle pour ordonner les éléments figurés plutôt qu'un élément figuré en soi[363]. Qu'un outil serait désigné par un terme emprunté à la pratique architecturale s'explique, selon elle, tout naturellement par le fait que la perspective – même « non-scientifique » – est avant tout « un système pour construire graphiquement un espace architectural sur une surface bidimensionnelle »[364].

Le problème avec cette thèse est que, si effectivement *casamento* et perspective (tantôt *perspectiva*, tantôt *prospettiva*) sont effectivement employés par Vasari comme des synonymes, leur acception commune n'est pas celle de le plus fréquemment attribuée à « perspective », mais bien celle le plus fréquemment attribuée à « *casamento* », à savoir une forme d'édifice. En effet, seul le terme « perspective » désigne l'*action* de tirer des lignes vers un point de fuite unique ; « *casamento* » désigne toujours l'*objet* de cette action – ce qui est « tiré en perspective ». Le synonymie des termes résulte du fait que « perspective » peut également désigner l'*objet* de l'action : dans ces cas, ce terme semble bien désigner un édifice ou un lieu architectural, au même titre que « *casamento* ». Ainsi, lorsque Vasari écrit que « parmi les autres choses que [Ghirlandaio] a réalisées [dans la série de fresques consacrées aux vies de saints Dominique, Pierre Matyr et Jean], il y a, dans le *casamento* ou perspective, une fenêtre… », il est évident que la perspective, percée comme elle l'est par une fenêtre, est un édifice architectural[365]. En revanche, lorsqu'il écrit qu'une *Annonciation* réalisée par

---

[362] R. Krautheimer, *op. cit..,* p. 233 : « *Within the 3D space of the reliefs,* casamenti*,* piani *and figures in Ghiberti's text form a triad, jointly aimed at producing the impression of true-to-life reality* ».

[363] K. Bloom, *op. cit.* p. 168, n. 27 : « *a kind of non-scientifique perspective organisation* ».

[364] *Ibid*., p. 168 : « *Since artificial perspective is a system for graphic construction of two dimensional, architectural space, it is not surprising to find that practical architectural terms like casimento were taken into the vocabulary of the new science* ».

[365] Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* « Vita di Ghirlandaio »*,* éd. L. Terrentino, Firenze, 1550, texte en ligne : http://bepi1949.altervista.org /vasari/vasari00.htm : « *Nella seconda storia è la Natività della Nostra Donna fatta con une dilegenzia grande ; e tra le altre cose notabili che egli vi facesse, nel*

Masolino contient un « *casamento*, plein de colonnes, tiré en *perspectiva* », il est clair que la perspective désigne le traitement du *casamento*, qui, lui, est toujours un édifice ou un lieu architectural[366]. Il est vrai que la signification de « perspective » semble parfois hésite quelque peu entre action et objet de l'action et que souvent le passage rapide d'une signification à l'autre brouille leur distinction. C'est le cas, par exemple, dans le passage où Vasari explique que la méthode pour transposer un croquis préparatoire à une grande surface – méthode qui consiste à « tirer les perspectives avec toutes les dispositions qui ont été faites petites sur leurs feuilles, en les agrandissant proportionnellement. Et si parmi ces éléments figurent des perspectives ou *casamenti*, ceux-ci s'agrandiront avec le filet des lignes »[367]. Il n'en demeure pas moins que, si la signification de « perspective » est parfois un peu floue, celle de « *casamento* » est toujours parfaitement claire : nulle part il n'apparaît-il comme synonyme de la perspective en tant qu'action.

Si ces formulations de Vasari mettent à mal la thèse de Kathlyn Bloom, elles mettent en évidence un point qui ouvre une nouvelle piste concernant la signification de « *casamento* » – piste qui, finalement, ne contrecarre que partiellement les affirmations de l'historienne d'art. Toutes les passages des *Vies* que nous avons cités, de même que de nombreuses autres, font apparaître le « *casamento* » comme le principal objet de la perspective en tant qu'action de tirer des lignes. En outre, bien qu'en principe, cette action de tirer ne peut pas être ultérieure à l'action de dessiner les lignes de l'objet « tiré », le fait de systématiquement distinguer objet et action suggère une action en deux étapes : on prend un *casamento*, puis on tire ses lignes vers un point unique.

Une telle manière de penser corrobore notre hypothèse selon laquelle la structure linéaire précède et prépare la mise en perspective globale de l'image. En effet, l'étymologie du terme « *casamento* », de même que le moment où il apparaît, incitent à identifier celui-ci à la structure rectiligne immatérielle issue de l'évolution du lieu pictural. La racine du terme est évidemment le mot « *casa* », c'est-à-dire « maison » et, plus particulièrement la maison privée

---

casemento o prospettiva, à une finestra che dà 'l lume a quella camera, la quale inganna che la garda ».

366 *Ibid.,* « Vita di Masolino » : « […] *casamento pieno di colonne tirato in perspectiva* […] ». Similairement dans la « Vita di Francia Bigio », on trouve un « […] casamento tiré en perspective ([…] *e tirovvi un casamento in prospettiva*)».

367 *Ibid*., « Introduzione », De la Pittura, XVI : « *Qui fanno i pittori tutte le fatiche dell'arte del ritrarre dal vivo ignudi e panno di naturale; e tirano le prospettive, con tutti quelli ordini che piccoli si sono fatti in su fogli, ringrandendolo a proporzione. E se in quelli fussero prospettive, o casimento, si ringrandiscono con la rete* ».

des grandes familles – comme l'atteste la deuxième acception du terme, courante surtout au XIII^{e} et XIV^{e} siècles, à savoir « famille ». Or, la maison des grandes familles, rappelons-le, constitue un des principaux modèles du lieu pictural au Duecento. Le terme « *casamento* » apparaît au cours du XIV^{e} siècle en réponse à un nouveau type de bâtiment qui émerge également à cette époque, à savoir un grand édifice aux multiples logements destiné à l'habitation collective. C'est vraisemblablement Cennini Cennino, écrivant à la toute fin du XIV^{e} siècle, qui est le premier à employer ce terme pour les édifices peints. Or, comme nous l'avons vu, à cette époque, la forme du lieu pictural traditionnel a déjà évoluée si bien que les édifices peints correspondent précisément au nouveau type de bâtiment en ce sens qu'ils se caractérisent par de multiples divisions internes et par leur propension à fusionner l'un avec l'autre pour former une structure architecturale unique à multiples compartiments. En somme, « *casamento* » semble témoigner à la fois de l'évolution du lieu pictural et du lien entre le lieu pictural et l'organisation socio-territoriale.

De cette structure architecturale à multiples compartiments émerge, comme nous l'avons également vu, la structure linéaire qui permet la convergence entre la peinture et la théorie optique de la pyramide visuelle et la mise en perspective globale de l'image. On peut donc supposer que la signification de « *casamento* » suit également cette dernière étape de l'évolution du lieu pictural, de sorte que ce terme en vient à désigner, outre le lieu architecturé, la structure purement linéaire – structure, certes moins matérielle et plus régulière que la structure architecturale, mais semblable à celle-ci dans la mesure où elle abrite de nombreuses cases tridimensionnelles et, à ce titre, susceptible à être désignée par le terme « *casamento* ».

Une telle évolution du terme fournit évidement le lien manquant entre le *casamento* comme édifice et le *casamento* comme outil régulateur vers lequel tendent les remarques de Ghiberti sur le rôle du *casamento*. En tant que structure tridimensionnelle virtuelle, le *casamento* dont parle Ghiberti serait donc comparable à cet objet qui ne s'offre pas aux yeux qui est, nous l'avons vu, le principal objet de la perspective chez Pomponius Gauricus. Par conséquent, les dix *casamenti* de la *Porte du Paradis* seraient les compartiments non pas en tant que panneaux, mais en tant que volumes doté d'une structure rectiligne interne – structure formant des cases cubiques servant d'unité de mesure. Cette hypothèse s'accorde avec les remarques de Krautheimer concernant, d'une part, le rapport étroit entre le *casamento* et, d'autre part, le plan et le fait que les unités du plan servent d'unités de mesure et dans le sens de la profondeur et dans celui de la hauteur. Elle donnerait également raison à

Kathlyn Bloom lorsqu'elle identifie le *casamento* à une forme d'organisation régulatrice plutôt qu'à un objet figuré matériel. On peut d'ailleurs noter que si le texte de Vasari ne permet nullement de conclure que le *casamento* est la même chose que la perspective en tant qu'action, la double signification du terme « perspective » semble cependant témoigner de la tendance à étendre sa signification en tant qu'action à tirer à un système global, si bien que « perspective » en vient à assimiler à elle-même la structure linéaire qu'elle tire.

L'identification du *casamento* comme une forme évoluée du lieu architectural nous oblige, en revanche, à retenir une explication bien différente de celle que fournit Kathlyn Bloom concernant la raison de cet emprunt terminologique au domaine architectural. Loin de s'expliquer par l'*objectif* de la perspective, le terme *casamento* semble bien plutôt témoigner de la *provenance* de celle-ci.

Comme nous l'avons annoncé, la manière dont Ghiberti emploie le terme « *casamento* » n'est pas le seul facteur qui atteste l'évolution du lieu pictural que nous avons retracée. Dans la prochaine section, nous considérons un second facteur qui constitue sans doute l'exemple le plus paradoxal de ce type d'attestation, parce qu'il contribue simultanément à occulter l'apport de cette évolution à la conception picturale moderne. Il s'agit de l'idée, promue par tous les théoriciens du Quattrocento, selon laquelle l'art pictural consiste à imiter les « principes de la nature ».

B. LES « PRINCIPES DE LA NATURE »

Les théoriciens sont unanimes : la bonne peinture se fonde sur l'imitation de la nature. Ils le sont tout autant sur le fait qu'imiter la nature ne revient pas à simplement copier ce que les yeux voient, mais constitue une démarche qui implique aussi bien la compréhension que la vision. Alberti, Ghiberti et Filarete le martèlent tous : l'art de la peinture est un art exigeant « raison (*ragione*) », « discernement (*distintione*) » et « réflexion (*cogitatione*) »[368]. Il ne suffit pas, pour être bon peintre, de saisir du regard l'apparence du monde naturel, il faut également saisir, avec l'esprit, les principes qui sous-tendent cette apparence.

Avoir la capacité d'appréhender les principes de la nature dépend d'une connaissance préalable des figures mathématiques élémentaires – point, ligne, surface et volume –, y compris les relations entre elles, à savoir qu'une série de points juxtaposés constitue une ligne,

[368] Alberti, *De Pict*., II, 35, p. 131 ; Filarete, *Tratt*., XXIII, f. 177 r. – 181 r. p. 650, f. 177 r. ; Ghiberti, *I Comm*., III, XXII, 2, p. 191.

qu'une série de lignes juxtaposées constitue une surface, etc. Alberti et Piero della Francesca, nous l'avons dit, commencent tous les deux leur traité en donnnt ces définitions. Alberti enchaîne directement en précisant qu'elles sont nécessaires pour comprendre les principes de la nature sur lesquels la peinture se fonde : « au moment de rédiger ces très brefs commentaires sur la peinture, et afin de rendre plus clair notre discours, nous commencerons par emprunter aux mathématiciens ce qui paraîtra concerner notre sujet. *Connaissance prise de ceux-ci,* dans la mesure où permettra notre talent, *nous exposerons la peinture à partir des principes (mêmes) de la nature* »[369].

Or, comme l'explique également Alberti, la peinture diffère des mathématiques dans la mesure où les mathématiciens s'occupent uniquement des choses de l'esprit, tandis que les peintres, eux, doivent nécessairement s'intéresser aux « choses qui se laissent appréhender par la vue »[370]. Plus loin, cependant, il nuance cette distinction en affirmant qu'« il faut peindre de préférence les choses qui en laissent plus à cogiter aux esprits que les yeux n'en voient »[371]. Le contexte dans lequel il le fait concerne les mouvements du corps et la première motivation pour une telle affirmation est évidemment l'expression, par le biais des mouvements physiques du corps, des « mouvements de l'âme ». Toutefois, plusieurs éléments suggèrent qu'Alberti ne pense pas seulement aux mouvements de l'âme et, plus spécifiquement, que le fait que certaines choses visibles permettent d'accéder aux choses invisibles lui faisait parallèlement songer aux principes de la nature. A juger par certains conseils que donne Alberti, ces principes peuvent en effet être saisis, tout comme les mouvements de l'âme, à travers un juste traitement des choses visibles.

Parmi ces choses visibles qu'Alberti met en évidence comme susceptibles à le faire réfléchir au-delà des apparences se trouve notamment la ligne. L'indication est donnée au tout début du *De Pictura*. Alberti ouvre son discours en précisant ce qui différencie les figures purement mathématiques et les figures du peintre : les premières consistent en formes pures qui, étant invisibles, ne sont saisissables que par l'esprit ; les secondes sont des éléments

---

[369] Alberti, *op. cit*., I, 1, p. 42-43 : « *Scrivendo de pictura in questi brevissimi comentari, acciò che 'l nostro dire sia ben chiara, piglieremo dai matematici quelle cose in prima quale alla nostra matera apartengano; e conosciutole, quanto l'ingegno ci porgerà, esporremo la pitura dai primi principi della natura* ».

[370] *Ibid.,* I, 2, p. 44-45 : « *Quæ uerò intuitum non recipiunt, ea nemo ad pictorê nihil pertinere negat. Nam ea solum imitari studet pictor, quæ sub luce uideantur* ».

[371] *Ibid*., II, 42, p. 148-149 (trad. modifiée) : « *Eaq; potissimumPingenda quæ sint. pingêda sunt, quæ plus animis, quod excogitent, relinquant, quàm quæ oculis intueantur* ».

matériels et, par conséquent, visibles. Tout de suite après avoir établi cette différence, Alberti se lance dans les définitions du point et de la ligne, précisant que le point et la ligne du peintre sont des « signes » – signes qui, on doit en conclure, « représentent » leur contreparties mathématiques. Or, chose intéressante, le statut de signe n'est pas donné à toutes les figures peintes : les surfaces et les volumes, notamment, ne sont pas désignés ainsi. On note aussi que, lorsqu'Alberti définit la surface, il la compare immédiatement au tissu – chose éminemment tactile[372]. Entre la ligne et la surface s'instaure donc comme un seuil : le point et la ligne du peintre, bien que matériels et visibles en soi, renvoient à la réalité plus fine des figures mathématiques ; en revanche, la surface et le volume appartiennent uniquement au monde matériel et visible. Ce seuil entre ligne et surface rappelle évidemment celui que nous avons vu s'introduire dans les images par le motif de l'escalier. Rappelons, à l'égard de ce dernier que le tissu y joue un rôle capital.

Si le point et la ligne appartiennent à une même catégorie, la ligne prime rapidement sur le point en tant qu'élément qui exerce l'esprit et lui permet ainsi de saisir les principes de la nature. Un fois le point défini, Alberti ne s'y attarde pas. En revanche, il revient sur la ligne à de multiples reprises. Son traitement est à l'évidence une affaire subtile. Ainsi, bien qu'Alberti commence par avertir le lecteur sur le fait que par définition la ligne picturale n'est pas une ligne pure, il préconise que le peintre s'efforce de la rapprocher de sa contrepartie mathématique, en la dessinant aussi finement que possible. La ligne picturale semble donc être vouée, non pas à s'offrir comme un substitut grossier d'une entité invisible, mais à engager l'esprit à prendre le relais de la vision en entrainant aussi loin que possible le regard vers l'invisible. Notons qu'Alberti insiste sur le fait que lorsqu'on marque avec une ligne la conjonction des surfaces (ce qui est d'ailleurs, selon lui, le rôle principal de la ligne picturale), cette ligne ne doit pas apparaître comme un élément qui s'interposerait entre les surfaces, mais uniquement comme une marque de transition, ce qui suggère qu'Alberti ne conçoit pas la ligne comme une quantité positive en soi, mais bien comme un élément qui tend vers l'immatériel. Notons aussi, comme le fait Hubert Damisch, qu'en préconisant des lignes ultra-fines, Alberti fait référence aux conseils que Pline l'Ancien expose à propos de la peinture dans l'*Histoire naturelle,* à savoir que la ligne doit laisser « deviner autre chose derrière elle et à

[372] *Ibid*., I, 2, p. 44-45 : « Si plusieurs lignes forment un ensemble lié comme les fils dont on fait une toile, elles étendront une surface (*Linee plures quasi fila in tela, si adacta cohæreant, superficiem ducêt*) ».

montrer même ce qu'elle cache »[373] – propos qui rend évidemment explicite l'idée que la ligne peinte constitue un élément clé pour accéder à une réalité plus subtile que celle des corps matériels.

Par rapport à notre propos, l'intérêt particulier que présentent les principes de la nature dans le discours d'Alberti est qu'ils semblent bien prendre une forme et une fonction semblables au substrat rectiligne des images. Bien entendu, Alberti ne le dit pas de manière explicite: l'idée s'exprime par analogie. Elle ne semble pas pour autant moins claire.

Considérons le passage où Alberti explique l'utilité, lorsqu'on dessine les « êtres animés », de commencer avec la squelette : « dans la peinture des êtres animés, il est très utile de commencer par disposer mentalement les os en dessous, car ne pliant que très peu ils occupent toujours une place fixe. Il faut ensuite fixer les nerfs et les muscles à leur place et en tout dernier lieu habiller les os et les muscles par des chairs et une peau. Mais ici, à ce que je vois, certains vont peut-être venir m'objecter ce que j'ai dit plus haut, à savoir que les choses qui ne sont pas visibles ne regardent en rien le peintre. Ils auront raison, mais de même que lorsque nous habillons un corps il faut d'abord dessiner de façon sous-jacente un nu pour l'envelopper ensuite de vêtements, de même pour la peinture d'un nu il faut d'abord disposer les os et les muscles, que tu recouvriras légèrement de chairs et de peau, afin que l'on comprenne sans difficulté où sont les muscles. Et puisque la nature elle-même met toutes ces mesures explicitement sous nos yeux, le peinture appliqué trouvera un avantage non négligeable à s'efforcer de les reconnaître dans la nature même »[374]. Comme on comprend

---

[373] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 67-68, éd. J.-M. Croisille, Paris, Belles Lettres, 1985 : « […] *confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa supilitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint ; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis inuenitur. Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat* ». Sur les enjeux de la ligne dans la peinture antique, voir J. Pigeaud, « La rêverie de la limite dans la peinture antique », dans *La Part de l'Oeil*, no 6: « Dossier : le dessin », 1990, p. 115-124.

[374] Alberti, *De Pict*., II, 36, p. 130-133 : « […] *in animantibus pingendis, primum ossa ingenio subtercolare. Nam hæc quod minime inflectantur, semper certâ aliquâ sedem occupant. Tum oportet neruos & musculos, suis locis inhærere. Deniq; extremû carne & cute ossa, & musculos uestitos reddere. Sed hoc in loco fortassis aderunt quidam obijcientes; quôd supra dixerim, nihil ad pictorê earum rerû spectare, quæ nô uideantur. Recte illi quidê, sed ueluti inuestiendo prius nudum subsignare oportet, quê postea uestibus obambiendo inuoluamus, sic in nudo pingêdo, prius ossa & musculi disponendi sunt quos moderatis carnibus & cute ita operias, ut quo sint loco musculi nô difficile intelligatur. At enim cû has omnes mensuras natura ipsa explicatas, in mediû exhibeat, tum in*

d'après la manière dont Alberti s'interrompt pour refuter les éventuelles objections de ceux qui, se souvenant de son affirmation que les peintres doivent s'occuper des choses visibles, l'accuseraient de contradiction, ce passage se situe avant celui où il nuance cette première affirmation. Or, cette première prise en compte de la nécessité de nuancer son propos original est justement ce qui suggère le plus que, lorsqu'il introduit l'idée selon laquelle « il faut peindre de préférence les choses qui en laissent plus à cogiter aux esprits que les yeux n'en voient », il pensait à deux niveaux. En effet, il semble que, déjà ici, le fait de décrire l'utilité du squelette humain pour dessiner les corps animés lui renvoie à l'idée des principes de la nature – principes qui constituerait également une forme de squelette : celui du monde naturel.

Lorsque donc Alberti s'interrompt au cours de son exposé pour se souvenir de son affirmation que les peintres doivent s'occuper des choses visibles, il fait allusion non seulement à cette première affirmation, mais également aux principes de monde naturel et leur rapport avec les figures mathématiques : le propos concernant les choses visibles, rappelons-le, intervient au plein milieu de ses explications concernant les définitions du point et de la ligne et immédiatement après qu'il a précisé qu'il est fondamental de comprendre ces figures mathématiques pour comprendre les principes de la nature. Ainsi, en décrivant l'utilité de comprendre la structure cachée du corps humain, Alberti passe directement à l'évocation des formes pures qui sous-tendent les formes matérielles. Notons que, de manière générale, l'œuvre et la pensée d'Alberti sont marquées par l'analogie entre le corps humain et l'environnement (pictural et réel)[375], si bien que l'idée qu'en parlant de l'un, il songe à l'autre n'a rien de surprenant.

Observons maintenant que, dans le passage cité, la description du squelette humain est intimement mêlée à la description du sol et de l'intersecteur. D'abord, Alberti désigne les parties cachées du corps humain comme des « mesures ». Une telle désignation évidemment se justifie : les parties du corps servaient couramment à l'époque d'unités de mesures et Alberti, tout en dédaignant celui le plus commun – à savoir le bras –, emploi ainsi la tête. Quoi qu'il en soit pour l'usage des parties du corps comme unités de mesure, ce qui est toutefois incontestable, c'est que, dans le contexte du traité, « mesure » renvoie tout aussi

---

eisdê, ab ipsa natura, propriò labore recognoscendis utilitatem nô modicam inueniet studiosus pictor ».

[375] Cette analogie sous-tend notamment le traité qu'Alberti consacre à l'architecture, le *De re aedificatoria.* L'« axiome opératoire de l'édifice-corps » est analysé dans l'*Introduction* et dans plusieurs des notes de la traduction française du traité : Leon Battista, *L'Art d'édifier*, trad. P. Caye, F. Choay, Paris, Seuil, 2004.

immédiatement – voire plus directement – aux divisions du sol et de l'intersecteur qu'aux parties du corps humains. Ensuite, Alberti décrit les os comme occupant « une place fixe ». Or, à nouveau, une telle description renvoie immédiatement à l'intersecteur et, à travers lui, au sol. En effet, le principal avantage de l' intersecteur est justement qu'« il reporte toujours aux mêmes surfaces immobiles », puisqu'il est « impossible en peignant d'imiter correctement une chose si elle ne conserve pas constamment la même forme »[376].

En somme, de l'imbrication entre, d'abord, l'image du squelette (structure sous-jacente du corps humain), ensuite, les principes de la nature (principes invisibles, dont la ligne paraît être l'indice privilégié) et, enfin, les deux formes de règle que constituent l'intersecteur et le sol (indices, de leur côté, du substrat structurelle de l'image picturale), émerge la suggestion que les principes de la nature prennent une forme et jouent un rôle tout à fait comparables à la structure linéaire régulière qui sous-tend l'image picturale.

D'où vient l'idée d'une telle structure au sein du monde naturel? Comme nous l'avons déjà suggéré, tout incite à penser qu'elle vient de la peinture elle-même. En tant que fondement de la conception de l'image picturale, la structure, loin de s'inspirer d'une image préconçue, se développe, nous l'avons vu, à travers un long processus, comparable à une forme d'analyse déductive. Ce processus, en menant à la convergence entre la peinture et les théories optiques, permet à constater une certaine équivalence ou continuité entre l'image et l'expérience visuelle du monde réel. Une telle équivalence suggère que les propriétés de la structure rectiligne et régulière qui constitue la base de l'image picturale appartiennent également à la nature. Or, cette équivalence permet également de présenter la situation à l'inverse, c'est-à-dire de présenter la conception de l'image picturale comme fondée sur les principes de la nature. Ainsi, les théoriciens, en identifiant la nature comme modèle de la peinture, opèrent une forme d'inversion entre image et nature.

Une telle inversion de la part des théoriciens, si l'on l'admet, éclaire leur insistance sur la nécessité de la réflexion et des mathématiques pour appréhender les principes de la nature : ceux-ci aurait justement été découverts à travers un processus déductif fondé sur des figures mathématiques et sur les rapports entre elles. Remarquons qu'Alberti, et plus particulièrement Ghiberti, en même temps qu'ils parlent des principes de la nature et/ou des qualités

---

[376] Alberti, *De Pict*., II, 31, p. 118-119 : *Habet enim hæc ueli intercisio, profecto cômoda in se non pauca: primo quod easdem semper immotas superficies referat.* […] *Et nosti quàm sit impossibile aliquid pingendo recte mutari, quod nô de se perpetuo eandem pingenti faciem seruet* ».

nécessaires pour les percevoir, mentionnent le lieu – comme s'ils reconnaissaient un lien direct entre celui-ci et lesdits principes[377]. Il est par ailleurs notable que plusieurs aspects du *De Pictura* se présentent comme des inversions – ou des conversions en principes – des conclusions qui se dégagent du processus analytique que constitue l'évolution du lieu, notamment dans ses dernières étapes : nous pensons notamment au rapport entre la théorie albertienne de la composition et le processus de décomposition du lieu.

Considérons enfin que l'objectif – explicitement déclaré – des théoriciens d'élever le statut de la peinture, de la convertir d'artisanat en « science » (*scientia*) fournit un mobile capital pour une telle inversion ou conversion. En effet, la structure qui forme la base de la peinture risque d'apparaître comme un dispositif un peu simpliste, comme un « truc » d'atelier. A la différence de l'action de tirer des lignes vers un point de fuite unique, qui se rattache clairement à l'optique, la structure qui est ainsi tirée – dont l'indice principal est le sol quadrillé –, est dépourvu d'une source « scientifique ». Or, la suggestion que cette structure picturale a une contrepartie dans la réalité lui en donne une : du simple outil pictural, la structure rectiligne qui fonde la peinture devient l'expression d'une connaissance du monde naturel.

Presque paradoxalement, le fait de nommer la nature comme modèle de la peinture met un terme au type de scientificité qui l'a rendue possible. En effet, en devenant démonstration des principes de la nature, la peinture cesse de fonctionner comme un modèle hypothétique de ces principes : son côté spéculatif, expérimental s'éteint. La restriction semble avoir été ressentie : finalement, peu de peintres adhèrent à un usage stricte de la perspective, qui devient rapidement synonyme de rigidité et de conventionnel. Non pas que la peinture en souffre : elle reprend tout aussi rapidement ses expérimentations – simplement en les développant dans d'autres directions. Par ailleurs, si les peintres se lassent d'appliquer un système préconçu, la perspective continue d'intéresser des théoriciens, ainsi que des architectes, des ingénieures, etc.

Par ailleurs, si le fait de déclarer le but de la peinture d'être l'imitation de la nature tend inéluctablement à occulter le développement analytique de la structure que nous nous sommes efforcée d'étudier, il faut reconnaître un côté positif de cette inversion : la théorie contribue à implanter au domaine du réel la forme sous laquelle on concevra ce qu'on appellera par la suite « l'espace ».

---

[377] *Ibid*., II, 30, p. 114-115 ; Ghiberti, *I Comm*., III, XXII, 2, p. 191.

Nous finirons cette partie un peu subitement. D'une part, parce qu'il n'est pas possible d'offrir une véritable conclusion à cette section sur la théorie puisqu'elle nécessiterait d'être approfondie. D'autre part, parce que, en vue d'éviter des répétitions inutiles, nous reportons à la conclusion générale de cette étude les conclusions spécifiques de cette partie sur le développement de la structure rectiligne tridimensionnelle.

CONCLUSION

Ce travail a eu pour objectif d'étudier le rôle de la notion de lieu dans le développement de l'espace pictural moderne. Avant d'en venir aux conclusions générales, résumons brièvement ce que nous avons essayé de montrer dans chacune des principales parties.

Les deux parties qui constituent la première moitié de la thèse ont été consacrées à la conception de l'environnement pictural au XIII^{e} siècle – conception dont nous avons tenté d'établir le rôle fondateur dans la constitution de l'espace pictural moderne.

Dans la première partie, l'analyse des formes, des fonctions et des principes compositionnels qui gouvernent les divers éléments de l'environnement pictural duecentesque nous a permis de constater que la conception de cet environnement se fonde sur la paire d'opposés que constituent le lieu et le « non-lieu » : d'une part, le lieu pictural se présente comme un élément tridimensionnel, d'une matérialité affirmée et d'une extension limitée ; d'autre part, le « non-lieu » se manifeste comme un élément immatériel, dépourvu de dimensions et de limites. Nous avons également montré que la localisation, la non-localisation ou la localisation partielle d'un personnage constitue une expression de sa situation sociale, matérielle et/ou spirituelle : le lieu exprime le pouvoir et la richesse matérielle, mais également l'état de limitation inhérent à la nature humaine ; le « non-lieu », inversement, exprime l'état de détresse matérielle, mais également la richesse spirituelle.

Dans la seconde partie, nous avons confronté les conclusions tirées de l'analyse de l'environnement pictural duecentesque aux notions de lieu que véhiculent à cette époque quatre domaines conjoints à la peinture : la théologie, la philosophie naturelle, l'art de la mémoire et l'organisation politico-territoriale. Cette confrontation nous a permis, d'une part, de constater l'importance de la notion de lieu dans la culture du Duecento et, d'autre part, d'éclairer les caractéristiques du lieu et du « non-lieu » picturaux que nous avons relevées dans l'analyse de l'environnement pictural. D'abord, nous avons pu observer que le lien étroit qui, dans la peinture, se tisse entre les notions de localisation et de non-localisation et les notions de limitation et d'illimitation est également présent dans la pensée théologique. Ensuite, nous avons établi que la conception essentiellement privative du lieu et le rapport entre le lieu

pictural et le mouvement se rattachent l'une et l'autre à la conception aristotélicienne du lieu et que cette conception nourrit également la théologie et l'art de la mémoire. Par ailleurs, nous avons établi que la forme et la fonction du *locus* mnémonique contribuent à déterminer celles du lieu pictural. Nous avons également vu que l'art de la mémoire et l'organisation politico-territoriale éclairent tous deux l'aspect compact et architecturé du lieu pictural et l'effet valorisant de la localisation. Enfin, nous avons pu constater que l'organisation politico-territoriale étaye également la double signification – misère matérielle et richesse spirituelle – de la non-localisation.

Dans les trois parties qui constituent la seconde moitié de la thèse, nous avons étudié l'évolution de la forme et de la fonction du lieu pictural au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles. Partant, nous avons tenté de montrer que cette évolution aboutit à l'image et à l'idée de l'espace telle qu'elle sera formulée au XVII^{e} siècle.

Nous avons consacré la première partie à étudier le rapport entre l'environnement pictural et l'organisation politico-territoriale à Sienne au début du XIV^{e} siècle. Nous avons vu que les changements radicaux qui surviennent dans le traitement de l'environnement pictural siennois sont étroitement corrélés à la campagne de « localisation » de l'espace public que la Commune de Sienne entreprend à cette époque afin de transformer le territoire siennois, jusqu'alors morcelé en lieux privés et en « non-lieux », en un grand lieu unitaire. Suivant les trois axes de la campagne, nous avons d'abord montré que la « localisation » de la rue, qui s'effectue par le biais de sa mise en équivalence avec le lieu bâti, conduit la forme du lieu pictural à passer d'un volume solide à un volume creux architecturalement délimité – une forme qui, en synthétisant celles du lieu et du « non-lieu » duecentesques, signe la fin de l'opposition lieu/« non-lieu ». Ensuite, nous avons vu que la stratégie politique employée pour libérer la notion de lieu à l'échelle du bâtiment privé – afin que la ville, le *contado* et le territoire entier puissent être perçus comme des lieux – débouche sur l'émergence d'une image double du lieu pictural : d'une part, le lieu individuel ; d'autre part, le lieu composé. Enfin, nous avons montré que l'instrumentalisation politique de la circulation pour consolider l'unité territoriale stimule un nouveau glissement de la perception des espaces de l'image picturale : au lieu d'être perçus comme une collection de volumes, comparables aux volumes solides, ces espaces commencent à être perçus comme formant une sorte de filet qui entoure les volumes solides, voire comme formant une sorte de substrat spatial qui sous-tend ces volumes solides.

Dans la deuxième partie, nous avons situé ces développements siennois par rapport aux tendances plus générales qui marquent la peinture d'Italie centrale au XIV^e^ et au XV^e^ siècle. Partant de la comparaison des contextes dans lesquels le creusement des lieux s'effectue à Sienne et dans les autres centres artistiques au début du XIV^e^ siècle, nous avons observé que la peinture non siennoise tend progressivement à privilégier le plan aux dépens du volume, comme composant principal de l'environnement pictural. Nous avons vu que cette tendance résulte, notamment dans la peinture florentine, en l'image de l'édifice « interactif ». Combinée avec l'importation à Florence du système siennois des lieux équivalents, l'image de l'édifice « interactif » fait basculer le principe d'homogénéisation de l'environnement pictural mis en place dans la peinture siennoise : la consolidation des volumes cède la place à l'expansionnisme d'une structure unique. La première, et la plus explicite, manifestation de cette structure – la structure architecturale – se heurte à l'obligation insatisfaisante d'architecturer, et donc de « dénaturaliser », la campagne. Suivant l'indication des ruines, nous avons identifié comme réponse à ce problème la dématérialisation de la structure et nous nous sommes efforcés de montrer qu'en effet, au cours du XV^e^ siècle, une structure immatérielle prend progressivement le relais de la structure architecturale. Nous avons montré que le motif de l'escalier sert de laboratoire à l'élaboration de cette structure immatérielle, et que le processus de dématérialisation ou de « décomposition » que ce motif opère résulte de la rencontre de plusieurs tendances amorcées par la mise au point de l'image du lieu au XIII^e^ siècle et par sa subséquente évolution – à savoir le principe d'équivalence, la divisibilité du lieu et le glissement du volume au plan. Ainsi, nous avons pu constater que le motif de l'escalier joue un rôle central dans, *primo,* le développement d'une forme de démonstration picturale des rapports entre volumes, plans, lignes, ainsi que ceux entre figures géométriques et corps matériels ; *secundo*, l'émergence d'une conception de l'image à deux niveaux – l'un composé de corps, l'autre consistant en une structure géométrique ; *tertio*, la redéfinition du lieu pictural individuel comme unité générique et comme emplacement relatif, et la redéfinition du lieu pictural composé comme extension tridimensionnelle continue, caractérisée par une structure immatérielle, rectiligne et régulière ; *quarto*, l'utilisation des deux formes de lieu – individuel et composé, ou autrement dit, part et ensemble – pour mesurer l'extension tridimensionnelle et le mouvement.

La question de la règle nous a amené, en conclusion à cette deuxième partie, à considérer les conséquences conceptuelles de l'évolution du lieu. Ayant constaté, d'une part,

que la forme à laquelle aboutit l'évolution du lieu pictural dépasse le statut du seul outil pictural pour assumer celui d'un modèle spéculatif du monde réel et, d'autre part, que l'évolution du lieu pictural prépare la reconnaissance de l'applicabilité des règles optiques à la peinture, nous avons suggéré que l'intérêt de cette application – qui se manifeste dans la mise en perspective globale de l'image – réside pour l'essentiel dans la possibilité de vérifier l'hypothèse émise par ce modèle spéculatif, à savoir que le monde est doté d'une structure géométrique fondamentale.

Enfin, dans la troisième et dernière partie, nous avons montré que la théorie de l'art qui émerge au XV^{e} siècle, tout en attestant abondamment l'évolution du lieu pictural, inverse le rapport entre l'image et la nature en assignant à la nature le rôle de modèle – démarche qui, d'une part, occulte l'évolution du lieu et le rôle initial de la perspective mais qui, d'autre part, affirme l'implantation au domaine du réel de l'image de ce qu'on appellera par la suite l' « espace ».

Il importe à présente de revenir sur Descartes et la conception moderne de l'espace qui s'associe à son nom. Nous avons signalé dans l'introduction que, bien qu'Euclide ait déjà compris l'essentiel des propriétés de l'espace « cartésien », Descartes a effectivement transposé le concept d'espace du domaine des mathématiques au domaine de la philosophie naturelle en désignant explicitement ces propriétés comme celles du monde physique. Au passage, nous avons également signalé que la mise en relation de la géométrie et du lieu constitue un facteur clé de cette transposition : c'est en attribuant des propriétés géométriques au lieu que Descartes arrive à la conclusion que l'extension tridimensionnelle continue et homogène constitue la propriété fondamentale du monde physique. Or, si la peinture est très loin de recouvrir tous les aspects de la physique cartésienne, nous espérons avoir montré qu'elle opère précisément cette mise en relation de la géométrie avec le lieu, et qu'elle semble en tirer des conclusions comparables. Ajoutons que l'une des grandes contributions de Descartes à la science moderne – et ce en quoi il fait considérablement progresser la conception de l'espace par rapport à Euclide – est de penser l'extension tridimensionnelle en rapport étroit avec le mouvement. Soulignons que Descartes définit le mouvement comme un changement de « voisinage (*vicinia*) » – autrement dit, comme un changement d'emplacement relatif –, et qu'il souligne la différence entre sa conception et celle

d'Aristote, pour lequel le mouvement était une question de changement de lieu propre[378]. La peinture anticipe donc la conception cartésienne également à cet égard. En somme, il nous semble que la pertinence et la justification de parler en termes d'« *espace* pictural moderne » vient justement du fait qu'à la présence en peinture d'une forme qui préfigure celle sous laquelle Descartes envisage l'espace, s'ajoute cette similitude entre la manière dont cette forme est « pensée » en peinture et la façon dont Descartes raisonne le lieu pour en dériver la notion d'espace.

Refonder ainsi la définition de l'espace pictural moderne implique, comme nous l'avons suggéré, de reconsidérer le rapport entre cet espace et l'usage de la perspective. Certes, l'évolution que nous avons retracée accorde toujours à la perspective un rôle capital dans l'émergence de l'espace pictural moderne – selon notre raisonnement, celui-ci atteint sa pleine identité précisément lorsqu'il dépasse un concept purement pictural ; autrement dit, dès lors que l'hypothèse picturale concernant la structure géométrique du monde est confirmée grâce à la perspective. Il n'en demeure pas moins que cette évolution nie l'idée que la perspective opère à elle seule la rupture entre la conception picturale médiévale et la conception picturale moderne : il apparaît que, loin de *fonder* l'espace pictural moderne, l'usage de la perspective *parachève* son lent développement. Comme nous l'avons suggéré, un tel ajustement influe forcement sur le statut de l'imitation : plutôt que de constituer la motivation fondamentale pour l'usage initial de la perspective, l'imitation, en tant qu'objectif pictural, semble être inspirée du constat obtenu par cet usage initial[379].

Précisons bien que, si la thèse que nous défendons met en cause certaines idées fondamentales relatives au développement de l'espace pictural moderne, notre objectif n'est nullement de fournir une explication exclusive de ce développement. En effet, nous considérons comme l'un des facteurs qui rend cette thèse vraisemblable le fait que, dans leur

---

[378] *Princ. phil.*, II, 24-28, p. 53-55. Voir aussi E. Slowik, *op. cit*.

[379] S'il semble nécessaire de cesser de présenter la volonté d'imiter le monde naturel comme une explication fondamentale et globale du développement de l'espace pictural moderne, il semble également nécessaire de prendre en compte la complexité de l'imitation. En effet, lorsqu'on l'examine de près, l'imitation, tout comme la perspective, a une tendance à se désagréger : quel est, par exemple, le rapport entre cette imitation des principes invisibles de la nature que préconisent les théoriciens et cette autre manifestation de la volonté d'imiter le monde qu'est l'appréciation croissante des détails « réalistes », dont la peinture fait effectivement preuve depuis le XIV^{e} siècle et qui, semble-t-il, est liée au naturalisme franciscain et à la fonction émotive de la peinture ?

majorité, les éclaircissements qu'elle apporte complètent davantage qu'ils ne contredisent une large part des hypothèses explicatives avancées dans l'historiographie existante. Par ailleurs, si nous affirmons que la peinture contribue à implanter l'image de l'espace dans le domaine du réel, nous espérons avoir clairement indiqué à quel point l'évolution du lieu pictural qui conduit à cette action est impossible à comprendre, voire à apercevoir, sans prendre en compte ses liaisons avec d'autres évolutions qui s'effectuent conjointement à la peinture.

Facteur de force et de richesse, mais aussi risque potentiel de dispersion, la nature imbriquée de l'évolution du lieu pictural interdit un traitement exhaustif du sujet. En effet, par souci de clarté, nous avons délibérément passé sous silence certains éléments clairement connexes, voire causaux. Parmi les pistes de recherches que nous avons laissées inexplorées, signalons les étroites corrélations qui existent entre le développement de la structure « expansionniste » dans la peinture florentine et la politique territoriale à Florence au XIV^{e} et au XV^{e} siècle[380]. Signalons également ces liens entre la peinture et l'arpentage que sont la mesure et la géométrisation du lieu – et, à partir de là, de l'espace – qui, comme nous l'avons suggéré au passage, méritent d'être étudiés en relation avec la politique territoriale de l'époque. Une autre piste de recherche qui mériterait également d'être approfondie se rapporte au parallélisme entre l'évolution du lieu pictural et celle du *locus* mnémonique aux XIV^{e} et XV^{e} siècles. D'une part, il est notable qu'au cours du XIV^{e} siècle, les méthodes tabulaires préconisées dans les milieux universitaires commencent à faire état des *loci* sous forme de volumes cubiques creux, avec lesquels on construit des grilles tridimensionnelles qui exploitent l'idée du *locus* comme emplacement relatif[381]. D'autre part, il est observable qu'au XV^{e} siècle, l'usage de l'art de la mémoire commence à se concentrer dans le domaine de la philosophie naturelle[382]. Méritent également d'être étudiés dans un contexte plus large les liens entre

---

[380] Ayant initialement prévu une partie sur cette question dans la présente étude, nous comptons développer lors de travaux futurs les informations que nous avons assemblées.

[381] Le parallélisme entre ces *loci* en forme de boites vides et l'importance croissante du volume creux dans l'environnement pictural au XIV^{e} siècle a déjà été étudié par Jean-Philippe Antoine (*op. cit.*). Celui-ci identifie les changements dans l'art de la mémoire comme les stimuli des changements picturaux. Sans vouloir nier carrément cette thèse, il nous semble que les corrélations entre ces deux domaines ne se résument pas à un rapport de cause à effet à sens unique.

[382] Au XVI^{e} siècle, le support le plus courant des principes mnémoniques est manifestement le « théâtre de la mémoire » ou « théâtre de la nature » – sorte de maquette ou petit édifice à multiples compartiments, conçu pour représenter et pour ordonner les connaissances du monde.

l'évolution de l'expression picturale du mouvement et l'image politique de la mobilité que nous avons relevés à Sienne au début du XIV^e^ siècle[383]. Observons enfin que l'image du mouvement se rattache non seulement à la politique, mais également à la réflexion philosophique développée à Florence au XV^e^ siècle, notamment par Pic de la Mirandole, sur la mobilité de l'homme[384].

Compte tenu de l'imbrication entre la peinture et les divers domaines qui lui sont conjoints, ce qu'il nous semble important de retenir quant au rôle de la peinture dans l'émergence de la conception moderne de l'espace n'est pas tellement l'importance exacte de sa contribution en termes quantitatifs, mais plutôt la nature active de son apport. A cet égard, nous espérons que cette étude a permis de prendre connaissance des procédés et des modalités qui étayent l'idée que l'espace pictural moderne constitue un concept non pas *reflété* ou *illustré* par la peinture*,* mais *développé* par elle. Nous avons évidemment insisté sur l'utilisation de l'équivalence et de la comparaison ; nous avons aussi essayé de mettre en valeur les procédés que sont la composition et la division, le rapport entre partie et ensemble, la notion de modèle et la transposition de formes et de principes d'une échelle à une autre – tantôt plus petite, tantôt plus grande. En montrant comment ces divers procédés et notions sont manifestés et expérimentés par le biais des éléments figuratifs – notamment la voirie, la limite plane architecturale et l'escalier –, nous espérons avoir démontré la nécessité d'élargir notre perception des éléments figuratifs, de les apercevoir non pas uniquement comme des signes représentationnels, mais également comme des constituants d'une procédure réflexive.

Enfin, en exposant ces modalités de la « réflexion » picturale, nous espérons avoir mis en évidence l'apport spécifique de l'école siennoise au développement de l'espace pictural moderne. La réévaluation de l'école de Sienne, longtemps considérée comme inférieure à celle de Florence, est actuellement bien entamée[385]. Cela dit, la spécificité siennoise continue trop

---

[383] Parmi les multiples aspects de cette question, signalons que l'image picturale du prince qui émerge au XV^e^ siècle hérite clairement de la nouvelle image du mouvement comme expression de pouvoir qui résulte de la politique communale. Nous avons partiellement présenté cette idée dans notre article, « Motion et émotion dans la peinture d'Italie centrale (XIII^e^-XV^e^ siècles) », à paraître.

[384] Mobilité qui rend l'homme libre, mais aussi responsable de déterminer son lieu et donc de se définir lui-même. D'où l'écho avec la mobilité des personnages dans la peinture – mobilité devenue certes désirable, puisque valorisante, mais également inéluctable : à cause de la redéfinition du lieu, le mouvement s'est effectivement imposé dans la peinture comme état naturel de l'homme.

[385] Voir L. Syson *et al.* (dir.), *Renaissance Siena: Art for a City*, London, Yale Univ. Press, 2007 ; A. Bagnoli *et al.*, (dir.),

souvent d'être perçue en termes de contours lyriques, de couleurs somptueuses, de détails décoratifs, bref en termes de sensibilité poétique qu'on oppose systématiquement à l'intérêt des Florentins pour les volumes et la géométrie. Nous espérons non seulement avoir montré que la peinture siennoise s'intéresse aux volumes et à la géométrie tout autant que la peinture florentine, mais également que la nature spécifique de l'exploration siennoise constitue un apport essentiel au développement de l'espace pictural moderne. C'est sûrement l'appréciation de cette exploration qui a conduit Ghiberti à considérer Ambrogio Lorenzetti comme l'un des meilleurs peintres de l'époque moderne et à le décrire comme un « savant théoricien »[386]. Or, malgré la réputation « poétique » de l'école de Sienne qui prévaut dans l'histoire de l'art récente, et même actuelle, cette appréciation de Ghiberti est assez régulièrement signalée par les spécialistes. Certes, la plupart du temps, ceux-ci se contentent de la mentionner au passage. Occasionnellement, toutefois, on trouve des interrogations ou des propositions quant à ce qui, dans le travail d'Ambrogio Lorenzetti, motive une telle opinion. Henk van Os, par exemple, parle du regard critique et analytique qu'Ambrogio Lorenzetti porte sur la tradition plastique de son époque et postule que son approche intellectuelle relevait du milieu universitaire siennois alors en plein essor[387]. Encore plus juste à notre sens est la brève analyse que James Stubblebine consacre à l'approche du frère d'Ambrogio, Pietro, qui, selon lui, consiste en une « exploration intellectuelle de l'espace »[388]. Arrivé à la fin de cette thèse, nous espérons simplement que le lecteur consentira à reconnaître qu'une manière plus précise de décrire cette approche serait « l'exploration intellectuelle du *lieu, qui allait aboutir à la notion d'espace* ».

Duccio : alle origine della pittura senese, Milan, Silvano, 2003 ; K. Christiansen *et al.* (dir.), *Painting in Renaissance Siena*, New York, Met. Museum of Art, 1988 ; L. Bellosi, A. Angelini (dir.), *Sassetta et i pitturi toscani tra XIII e XV*, Florence, S.P.E.S., 1986.

386 Ghiberti, *I Comm*., II, chap. « *Arte Moderna* », III, 1, p. 88-89 : « [*Ambrogio Lorenzetti*] *fu molto perito nella teorica di detta arte.* […] *Tengono e' pictori sanesi fosse el miglore, a me parve molto miglore Ambruogio Lorenzetti et altrimento dotto che nessuno degli altri ».*

387 H. Van Os, *op. cit*., p. 60 : « *It was not without reason that […] Ghiberti […] presented Ambrogio as the prototype of the learned painter, the "*pictor doctus*". By taking a cool critical look at a traditional form he acted like a true intellectual, and that was very unusual for an artist of his period. What can have prompted this analytical approach? Perhaps we can regard Ambrogio as the artistic exponent of the secular intelligentsia which Siena had gained when it lured so many scholars away from the University of Bologna (1322)* ».

388 J. Stubblebine, *Duccio di Buonisegna and his School*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1979, p. 41 : « *intellectual probing of space* ».

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Albert le Grand, *De bono, Tractatus IV, Quaestio II "De partibus prudentiae",* trad. franç. D. Meur, avec coll. de R. Brague (à partir de l'édition de H. Kühle, C. Feckes, B. Geyer, W. Kübel, Monasterii Westfalorum, 1951), dans M. Carruthers, *Le Livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. D. Meur, Paris, Macula, 2002, Appendice B, p. 380-394).

Alberti, Leon Battista, *La peinture : texte latin, version italienne, traduction française,* trad. T. Golsenne, B. Prévost, Y. Hirsant, Paris, Seuil, 2004.

Alberti, Leon Battista, *L'Art d'édifier,* trad. P. Caye, F. Choay, Paris, Seuil, 2004.

Aristote, *Catégories*, trad. R. Bodéüs, Paris, Belles Lettres, 2001.

Aristote, *La Physique*, trad. A. Stevens, Paris, J. Vrin, 1999.

Aristote, *Traité du Ciel*, trad. C. Dalimier, P. Pellegrin, Paris, Flammarion, 2004.

Augustin, saint, *Epistolae,* trad. M. Poujoulat, texte en ligne : http://www.abbaye-saint-benoit.ch

Bartolomeo da San Concordia (1262-1347), *Ammaestramenti degli antichi raccolti e volgarizzati per f. Bartolomeo da San Concordio*, éd. F. Prudenzano, Naples, 1856.

Ciceron, *De l'orateur*, trad. E. Courbaud, Paris, Belles Lettres, 1927.

Compagni, Dino, *Chronique des événements survenus à son époque (1310-1312),* trad. P. Mula (à partir du texte fourni par Isodoro Del Lungo : *La Cronica di Dino Compagni delle cose occorrenti ne'temi suoi,* édité dans les Rerum Italicarum Scriptore, 1913), Grenoble, ELLUG, 2002.

Constituto del comune di Siena dell'anno 1262, éd. L. Zdekauer, Milan, Ulrico Hoepli, 1897.

Costituto del comune di Siena volgarizzato nel 1309-1310, vol. I et II, éd. A. Lisini*,* Siena, Lazzeri, 1903.

Damascène, saint Jean, La Foi orthodoxe, suivie de Défense des icônes*,* texte en ligne : http://orthodoxie.romandie.com/category/13295/31496 à partir de la publication de l'Institut Orthodoxe français de théologie de Paris Saint-Denys, La Foi orthodoxe, suivie de Défense des icônes*,* trad. E. Ponsoye, Paris, Editions Cahiers Saint-Irénée, 1966.

Descartes*, Principia Philosophiae,* dans *Œuvres de Descartes,* éd. C. Adam, P. Tannery, vol. 8, I, Paris, J. Vrin, 1964.

Filarete (dit), Antonio di Pietro Averlino, *Trattato della architecttura,* éd. A. M. Finoli, L. Grassi, Milan, Il Polifilo, 1972.

François d'Assise, saint, *Règle*, texte en ligne : http://www.franciscan-archive.org

Gauricus, Pomponius, *De Sculptura* (1504), trad. A. Chastel, R. Klein, Genève-Paris, Droz, 1969.

Ghiberti, Lorenzo, *I Commentari*, éd. L. Bartoli, Florence, Giunti, 1998.

Manetti, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi*, éd. C. Perrone, Rome, Salerno, 1992.

Piero della Francesca, *De la perspective in peinture*, trad. J. P. Goff, Paris, In Medias Res, 1998.

Platon, Le Timée, trad. V. Cousin, texte en ligne : http://remacle.org/bloodwolf/ philosophes/platon/cousin/timee.htm.

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, éd. J.-M. Croisille, Paris, Belles Lettres, 1985.

Quintilien, *L'Institution oratoire*, dans *Quintilien et Pline le Jeune : œuvres complètes*, trad. M. Nisard, Paris, J. J. Dubouchet, 1844.

Rhétorique à Herennius, trad. G. Achard, Paris, Belles Lettres, 1989.

Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* éd. L. Torrentino, Firenze, 1550, texte en ligne : http://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari00.htm

Villani*,* Giovanni, *Nuova Cronica,* éd. G. Porta, Parme, Ugo Guanda, 1991, texte en ligne : www.classicitaliani.it/ index144.htm

ÉTUDES

Antoine, J.-P., *"*Ars memoriae*" : image, espace, figure en Italie (1250-1450)*, thèse de doctorat, Université de Lille, 1989.

Arasse, D., « L'espace de la perspective et le lieu du paysage », dans *Leon Battista Alberti. Actes du congrès international de Paris, avril 1995*, dir. F. Furlan, Paris, J. Vrin, 1995, p. 589-597.

Argan, G. C., *Brunelleschi*, trad. A. Degange, Paris, Macula, 1987 (1ère édition 1952).

Aschieri, M., « Siena in the Fourtheenth Century: State, Territory and Culture », dans *The "Other Tuscany" : Essays in the History of Lucca, Pisa and Siena during the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth centuries*, dir. T. W. Bloomquist, M. F. Mazzoui, Kalamazoo, Michegan, Medieval Inst. Publ., 1994, p. 163-197.

Bagnoli, A., R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte (dir.), *Duccio : alle origine della pittura senese*, Milan, Silvana, 2003.

Balestracci, D., « From Development to Crisis: Changing Urban Structures in Siena between the Thirteenth and Fifteenth Century », dans *The "Other Tuscany": Essays in the History of Lucca, Pisa and Siena during the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth centuries*, dir. T. W. Bloomquist, M. F. Mazzoui, Kalamazoo, Michegan, Medieval Inst. Publ., 1994, p. 199-213.

Balestracci, D., G. Piccini, *Siena nel Trecento, assetto urbano e struttura edilizia*, Siena, CLUSF, 1977.

Barber, C., *Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh century Byzantium*, Boston, Leiden, 2007.

Barolsky, P., *Infinite Jest: Wit and Humour in Italian Renaissance Art*, Colombia / Londres, Univ. of Missouri Press, 1978.

Baxandall, M., *L'œil du Quattrocento*, trad. Y. Desault, Paris, Gallimard, 1985 (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 1972).

Bechmann, R., « La Mnémotechnique des constructeurs gothiques », *Pour la Science*, 158, déc. 1990, p. 98-104.

Bellosi, L., « *Castrum pinguatur in palatia*, 2: Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi a l'esemplo come erano », dans *Prospettiva*, 28, 1982, p. 41-65.

Bellosi, L., A. Angelini (dir.), *Sassetta et i pitturi toscani tra XIII e XV*, Florence, S.P.E.S.,1986.

Belting, H., « Langage et réalité dans la peinture monumentale publique en Italie au Trecento », dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, III : Fabrication et consommation de l'œuvre. Actes du colloque international, Rennes,* 1983, dir. X. Barral, Paris, Altet, 1990, p. 492-511.

Belting, H., *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art,* trad. F. Mull, Paris, Cerf, 1998 (*Eine Geschichte des Bides vor dem Zeitelter der Kunst*, 1990).

Benton, T., « The Three Cities Compared : Urbanism (Siena, Florence, Padua) », dans *Siena, Florence and Padua, II : Art, Society and Religion, 1280-1400*, *Case Studies*, dir. D. Norman, New Haven, Yale Univ. Press, 1995, p. 6-27.

Bertelli, C. (dir.), *La Pittura in Italia : L'Altomedioevo*, Milan, Electa, 1994.

Biard, J., J. Celeyrette, *De la théologie aux mathématiques: l'infini au XIVe siècle*, Paris, Belles Lettres, 2005.

Bloom, K., « Lorenzo Ghilberti's Space in relief : Method and Theory », *Art Bulletin,* 51, June 1969, p.164-169.

Bloomquist, T. W., M. F. Mazzoui (dir.), *The " Other Tuscany ". Essays in the History of Lucca, Pisa and Siena during the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth centuries*, Kalamazoo, Michegan, Medieval Institute Publ., 1994.

Bloomquist, T. W., M. F. Mazzoui (dir.), *The "Other Tuscany": Essays in the History of Lucca, Pisa and Siena during the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth centuries*, Kalamazoo, Michegan, Medieval Inst. Publ., 1994.

Bolzoni, L., « Costruire immagini: L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative » dans *La cultura della memoria,* dir. *L.* Bolzoni, P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 57-97

Bolzoni, L., « Le Jeu des images : l'art de la mémoire des origines au XVIIe siècle », dans *La Fabrique de*

la pensée (catalogue de l'exposition *La Fabrique de la pensée,* Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris, 1990), Milan*,* Electa, 1990.
Bolzoni, L., *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002
Bolzoni, L., P. Corsi (dir.), *La cultura della memoria,* Bologna, Il Mulino, 1992.
Bonford, D. *et al*. (dir.), *Italian Painting Before 1400,* London, National Gallery, 1989.
Boone, M., « La Terre, les hommes et les villes: quelques considérations autour du théorie de l'urbanisme des propriétaires terrains », dans *La Ville et la transmission des valeurs culturelles au bas moyen âge et aux temps modernes. Actes du 17e colloque international, Spa, 16-19 mai, 1994*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996, p. 153-173.
Boucheron, P., « "Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercer le pouvoir, celle qui est peinte ici". La fresque du *Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales, 2005/6*, 60e année, p. 1137-1199
Boucheron, P., *Le Pouvoir de bâtir : urbanisme et politique édilitaire à Milan : XIVe-XVe siècles*, Rome, Ecole française de Rome, 1998.
Boucheron, P., O. Mattéoni (dir.), *Les Espaces sociaux de l'Italie urbaine, XIIe-XVe siècles*, Paris, Sorbonne, 2005.
Bouvrande, I., La critique du 'lieu' aristotélicien à la Renaissance : diaphane, atopie et colorito, ou les enjeux du visible dans la peinture vénitienne du Cinquecento, thèse de doctorat, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance / Université François Rabelais de Tours, 2002.
Bowsky, W., « The "*Buon Governo*" of Siena (1287-1355) : A Medieval Italian Oligarchy », dans *Speculum*, 37, 1962, p. 368-381.
Bowsky, W., « The Impact of the Black Death upon Sienese Government and Society », dans *Speculum*, 39, 1, 1964, p. 1-34.
Bowsky, W., *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287-1355*, Berkely / Los Angeles, Univ. of California Press, 1981.
Brenot, A.-M., *Sienne au XIVe siècle dans les fresques de Lorenzetti : la cité parfaite*, Paris, Harmattan, 1999.
Brock , M., « Obstacles et transparence dans l'image de la Renaissance », dans *Transparences. Architecture, peinture, esthétique, histoire de l'art. Actes de la journée d'étude de CREART le 15 mai 1998 à Paris X Nanterre*, dir. P. Dubois, Paris, éditions de la Passion, 1999, p. 31-60.
Burresi, M., A. Caleca (dir.), *Cimabue a Pisa : la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Pise, Pacini, 2005.
Camille, M., « Signs of the City: Place, Power and Public Fantasy in Medieval Paris », dans *Medieval Practices of Space,* dir. B. A. Hanawalt, M. Kobialka, Minneapolis / London, Minneapolis Univ. Press, 2000, p. 1-36*.*
Cammarosano, P., « Il ricambio e l'evoluzione dei ceti dirigenti nel corso del XIII secolo », dans *Maganati e populani nell' Italia comunale. Quindicesimo convegno di studi: Pistoia 15-18 maggio 1995*, Centro Italioano di studi di storia e d'arte, Pistoia, Sede del centro, 1997, p.17-40.
Cammarosano, P., *Le campagne nell'età comunale (metà sec. XI – metà sec. XIV)*, Torino, Loescher, 1976.
Carruthers, M., *The Book of Memory : A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge / N.Y. Melbourne, Cambridge Univ. Press, 1990.
Carruthers, M., *The Craft of Thought : Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200,* Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998.
Casey, E., *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkely, Univ. of California Press, 1997.
Castelnuovo, E. (dir.), *La Pittura in Italia : Il Duecento e il Trecento*, tomes I et II, Milan, Electa, 1986.
Cecchini, F., « Ambiti di diffusione del sapere ottico nel Duecento : trace per uno studio sulle conoscenze scientifiche degli artisti italiani del XIII secolo », dans *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, dir. M. Cogannot-Le Blanc *et al*., Rome, École française de Rome, 2006, p. 19-42.
Chastel, A.*,* « Les Apories de la perspective au Quattrocento », dans *La prospettiva rinascimentale : codificazioni e trasgessioni. Acts of the World Congress on Perspective, Castello Sforzesco, Civiche*

raccolte d'arte di Milano, 15th October 1977, dir., M. Dalai Emiliani, Florence, Centro Di, 1980, vol.1, p. 45-62.
Chastel, A., *L'Art Italien*, Paris, Flammarion, 1995
Chastel, A., *L'Italie et Byzance*, Paris, Fallois, 1999.
Chastel, A., *La* Pala *ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, Liana Levi, 1993.
Chierici, G., « La casa senese al temp di Dante », dans *Bolletino senese di storia patria*, 28, 1921, p. 345-380.
Chittolini, G., « Civic Religion and the Countryside in Late Medieval Italy », dans *City and Countryside in Late Medieval and Renaissance Italy: Essays Presented to Philip Jones*, dir. T. Dean, C. Wickham, Paris, Sorbonne, 1990, p. 69-80.
Chittolini, G., « The Italian City-State and its Territory », dans *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, dir. A. Molho, K. Raaflaub, J. Emlen, Stuttgart, Steiner, 1991, p. 589-602.
Christiansen, K. *et al.* (dir.), *Painting in Renaissance Siena*, New York, Met. Museum of Art, 1988.
Cogannot-Le Blanc, M., M. Dalai-Emiliani, P. Dubourg Glatigny (dir.), *L'Artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, Rome, École française de Rome, 2006.
Colli, A. (dir.), *Ambrogio Lorenzetti : la vita del Trecento in Siena e nel contado senese nelle committenze istoriale, pubbliche e private: guida al Buon Governo*, Sienne, Nuova Immagine, 2004.
Dalai Emiliani, M. (dir.), *La Prospettiva rinascimentale : codificazioni e trasgessioni. Acts of the World Congress on Perspective, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte di Milano, 15th October 1977*, Florence, Centro Di, 1980.
Damisch, H., *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.
Dean, T., C. Wickham (dir.), *City and Countryside in Late Medieval and Renaissance Italy: Essays Presented to Philip Jones*, Paris, Sorbonne, 1990.
Didi-Huberman, G., *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
Dubourg Glatigny, P., « La Question de la perspective matérielle dans les traités du Cinquecento », dans *L'Artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, dir. M. Cogannot-Le Blanc *et al*., Rome, École française de Rome, 2006, p. 365-384.
Dunning, W., *Changing Images of Pictorial Space: A History of Spatial Illusion in Painting*, Syracuse, Syracuse University Press, 1991.
Edgerton, S.Y. Jr., *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Londres, Ithaca, 1985.
Edgerton, S.Y. Jr., *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Londres, Ithaca, 1991.
Edgerton, S.Y., Jr. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Harper & Row, 1975.
Favre, M., « *Petit texte sur petit tableau à grand espace* », texte en ligne : chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/13-14/Favre.pdf.
Fei, S., G. Sica, P. Sica, *Firenze: profile di storia urbana*, Florence, Alinéa, 1995.
Field, J. V., *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance,* Oxford, Oxford Univ. Press, 1997.
Francastel, A., *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël-Gonthier, 1984 (1e éd. 1951).
Friedman, D., « Palaces and the Street in Late Medieval and Renaissance Italy », in *Urban landscape, International Perspectives*, dir. J. Whitehand, P. Larkham, London / New York, Routledge, 1992, p. 69-113.
Friedman, J. B., « Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique », dans *Jeux de mémoire : aspects de la mnémotechnie médiévale*, dir. P. Zumthor, B. Roy, France / Canada, J.Vrin / Presses de l'univ. de Montréal, 1985, p. 169-184.
Frugoni, C., A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval World, trad. W. McCuraig, Princeton, Princeton Univ. Press, 1991.
Furlan, F. (dir.), *Leon Battista Alberti. Actes du congrès international de Paris, avril 1995*, Paris, J. Vrin, 1995,

G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le instituzione del contado. secolo 14 e 15*, Torino, Einaudi, 1970.
Gartner, P., *Filippo Brunelleschi 1377-1446*, Köln, Könemann, 1988.
Gilli, P., « Comment cesser d'être étranger : citoyens et non-citoyens dans la pensée juridique italienne de la fin du Moyen Age », dans *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine, XII^e^-XV^e^ siècles*, dir. P. Boucheron, O. Mattéoni, Paris, Sorbonne, 2005, p. 341-362.
Giorgio, A., I "casati" senesi e la terra, Definizione di un gruppo di famiglie magnatizie ed evoluzione dei loro patrimony immobiliare (fine sec. XI – inizio sec. XIV), Dottorato di ricerca in Storia medievale, Université degli Studi di Firenze, 1993.
Grant, E., « Place and Space in Medieval Physical Thought », dans *Motion and Time, Space and Matter: Interrelations in the History of Philosophy and Science,* dir. P. K. Machamer, R. G., Turnbull, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1976, p. 137-167.
Grant, E., « The Medieval Doctrine of Place: Some Fundamental Problems and Solutions », dans *Studi sul XIV secolo in memoria di Anneliese Maier*, dir. A. Maierù, A. Paravicini Bagliani, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981 (1), p. 57-79.
Grant, E., *Much Ado about Nothing: Theories of Space and Vacuum from the Middles Ages to the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press,1981 (2).
Greenstein, J., « On Alberti's "Sign": Vision and Composition in Quattrocento Painting », dans Art Bulletin, 89, 4, 1997, p. 669-698.
Greenstein, J., « Visions of peace: Meaning and representation in Ambrogio Lorenzetti's sala della pace Cityscapes », dans *Art History*, 11, 1988, p. 492-510.
Guerrieri, F. (dir.), *La Città del Brunelleschi / The City of Brunelleschi*, Florence, Electa, 1991.
Guglielmi, N., « L'image de la porte et des enceintes d'après les chroniques du Moyen Age (Italie du Nord et du Centre) », dans *Fortifications, portes de villes et places publiques dans le monde méditerranéen*, dir. J. Heers, Paris, Sorbonne, 1985, p. 121-144.
Hanawalt, B. A., M. Kobialka (dir.), *Medieval Practices of Space,* Minneapolis / London, Minneapolis Univ. Press, 2000.
Heers, J., « En Italie centrale : les paysages construits, reflets d'une politique urbaine », dans *D'une ville à une autre : structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes, XIII^e^-XVI^e^ siècles. Actes du colloque de Rome, déc. 1986*, dir. J. Marie-Vigueur, Paris, École française de Rome, 1989, p. 279-322.
Heers, J., *Espaces publics, espaces privés dans la ville : « Le Liber Terminorum » de Bologne, 1294*, Paris, C.N.R.S., 1984.
Heers, J., *La ville au Moyen Age en Occident : paysages, pouvoirs et conflits*, Paris, Fayard, 1990.
Johannsen, B.B., M. Marcussen, « A Critical Survey of the Theoretical and Practical Origins of Renaissance Linear Perspective », dans *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, series altera in 8°, 1, Rome, Norwegian Institute in Rome, 1981, p.191-227.
Jones, P., *The Italian City-State: From Commune to Signoria*, Oxford, Claredon, 1997.
Kecks, R. G., *Ghirlandaio : l'œuvre peint*, Paris, Félin, 1996.
Kemp, M., « Science, Non-Science, and Nonsense : The Interpretation of Brunelleschi's Perspective », dans *Art History*, 1, 1978, p. 134-161.
Kemp, M., *Seen / Unseen : Art, Science and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2006.
Kemp, M., *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven / London, Yale Univ. Press, 1990.
Koyre, A., *Du monde clos à l'univers infini*, trad. R. Tarr, Paris, Gallimard, 1982 (*From the Closed World to the Infinite Universe*, 1957).
Krautheimer, R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1956.
Kristeller, P. O., *Platonisme, texte en ligne:* http://www.archive.org/stream/facetsoftherenai007 177 mbp/facetoftherenai007177mbpdjvu.txt.
Kuhn, J., « Measured Appearances: Documentation and Design in Early Perspective Drawing », dans

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 53, 1990, p. 114-132.
La Roncière, C. de, « Propriétaires et fermiers dans la plaine de Florence (1300-1360) : trois villages de banlieue », dans *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine, XIIe-XVe siècles*, dir. P. Boucheron, O. Mattéoni, Paris, Sorbonne, 2005, p. 147-163.
La Roncière, C. de, *Conclusion*, dans *Les ordres mendiants et la ville en Italie centrale (v. 1220-v. 1350). Actes de la table ronde : Rome, 27-28 avril 1977*, dir. A. Vauchez, *MEFRM*, 89, 2, 1977, p. 269-273, p. 770.
Ladis, A., *Taddeo Gaddi: A Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia / London, Univ. of Missouri Press, 1982.
Leonellli, M. C. (dir.), L'Art gothique siennois : enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture, Italie, Stiav, 1983.
Lisini, A., *La Tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena*, Sienne, Sordo-Muti, 1901.
Little, A., *« Changing Places » : peinture, politique et espace à Sienne (fin XIII^e^- milieu XIV^e^ siècle),* mémoire de D.E.A., Centre d'Études Supérieures de la Renaissance / Université François Rabelais de Tours, 2003.
Little, A., « Motion et émotion dans la peinture d'Italie centrale (XIII^e^-XV^e^ siècles) », dans *Rhétorique des arts XVII : Mouvoir / émouvoir ou la fonction esthétique? Actes du colloque CICADA, Université de Pau, 10-12 janvier 2008*, à paraître.
Lord Smail, D., « The Linguistic cartography of Property and Power in Late Medieval Marseilles », dans *Medieval Practices of Space,* dir. B. A. Hanawalt, M. Kobialka, Minneapolis / London, Minneapolis Univ. Press, 2000, p. 37-63.
M. Burresi, A. Caleca (dir.), *Cimabue a Pisa : la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Pise, Pacini, 2005.
Mace, G., « *Biccherne*, Les registres du bon gouvernement », dans *L'œil,* Lausanne, 513, 2000, p. 82-87.
Maginnis, H., *The World of the Early Sienese Painter*, Pennsylvania, Pennsylvania Univ. Press, 2001.
Marques, C. L., *La Peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris, Picard, 1987.
Maynard, P., « Perspective's Places », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 1, Winter 1996, p. 23-40.
Minnuci, G., *Lo studio di Siena nei XIV-XVI*, Milan, Gioffrè, 1989.
Mlodinow, L., *Euclid's Window: The Story of Geometry from Parallel Lines to Hyperspace*, Londres, Allen Lane, 2002.
Molho, A., K. Raaflaub, J. Emlen (dir.), *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy,* Stuttgart, Steiner, 1991.
Molland, G., *Mathematics and the Medieval Ancestry of Physics*, Aldershot, Hampshire / Brookfield, Vermont, Variorum / Ashgate, 1995.
Moss, A., *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, trad. P. Eicheil-Lojkine, Genève, 2002.
Nardi, P., *Insegnamento superiore a Siena nei secoli XI-XIV : tentativo e realizziani dalle origini alla fondazione dello studio generale*, Milan, Giffrè, 1996.
Nevola, F. J. D., « *"Per Ornata Della Città"* : Siena's Strada Romana and Fifteenth Century Urban Renewal », dans *Art Bulletin,* 82, 1, March 2000, p. 26-50.
Nevola, F. J. D., « Revival or Renewal: Defining Civic Identity in Fifteenth Century Siena », dans *Shaping Urban Identity in Late Medieval Europe : the Use of Space and Images*, dir. P. Stabel, M. Boone, Ghent, In press, 1999, p. 109-136.
Norman, D., Painting in late Medieval and Renaissance Siena (1260-1555), New Haven, Yale Univ. Press, 2003.
Nygren, B., « "*Una cosa che non e*'": Perspective and humour in the Paintings of Filippo Lippi », dans *The Oxford Art Journal*, 29, 3, 2006, p. 319-340.

Panofsky, E., *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. L. Verron, Paris, Flammarion, 1976 (*Renaissances and Renascences in Western Art*, 1960).
Panofsky, E., *Perspective as Symbolic Form*, trad. C. S. Wood, New York, Zone Books, 1991 (*Die Perspektive als "symbolische Form"* , 1924-1925).
Pigeaud, J., *La rêverie de la limite dans la peinture antique*, dans *La Part de l'Oeil*, no 6: "Dossier : le dessin », 1990, p. 115-124.
Pinto, G., « "Honor" and "Profit" : Landed Property and Trade in Medieval Siena », dans *City and Countryside in Late Medieval and Renaissance Italy: Essays Presented to Philip Jones*, dir. T. Dean, C. Wickham, Paris, Sorbonne, 1990, p. 81-92.
Raynaud, D., « Effets du réseau dans la science pré-institutionnelle: le cas de l'optique médiévale », dans *European Journal of Sociology,* 42, 3, 2001, p. 483-505
Raynaud, D., *L'Hypothèse d'Oxford : essai sur les origines de la perspective,* Paris, P.U.F., 1998.
Redon, O., *L'espace d'une cité : Sienne et le pays siennois (XIII^{e}-XIV^{e} siècles)*, Paris, École française de Rome, 1994.
Roccasecca, P., « Evidenze materiali per una storia della prospettiva nella pittura italiana su tavola del XV secolo : indagine su un campione du dipinti della National Gallery of Art di Washington », dans *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, M. Cogannot-Le Blanc *et al*. (dir.), Rome, École française de Rome, 2006, p. 323-351.
Rossi, P., « Le arti della memoria: rinascite e trasfigurazioni », dans *La cultura della memoria,* dir. L. Bolzoni, P. Corsi, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 13-34.
Rubinstein, N., « Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo Bartolo in the Palazzo Pubblico », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1958, p. 179-207.
Schmidt, V. M. (dir.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento,* New Haven / London, Yale Univ. Press, 2002.
Silverman, S., « At the Intersection of Anthropology and History: Territorial Festivity in Siena », dans *Persons in groups: Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europe. Papers of the 16th Annual Conference of the Centre for Medieval and Renaissance Studies, 1982,* dir. R. Trexler, New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985, pp. 31-37.
Skinner, Q., « Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher »*, dans Proceedings of the British Academy*, 72, 1988, p.1-56.
Slowik, E., *Descartes' Physics*, Texte en ligne : http://plato.stanford.edu/entries/descartes-physics, *Stanford Enclycopedia of Physics*, version révisée le 27 juin 2009*.*
Stubblebine, J., *Duccio di Buonisegna and his School*, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1979.
Syson, L. *et al.* (dir.), *Renaissance Siena: Art for a City*, London, Yale Univ. Press, 2007.
Szabo, T., « Il controllo dello spazio e la genesi della rete viarie comunale nel Medioevo », dans *Spazio, società e potere nell'Italia dei Comuni*, dir. G.Rossetti, Naples, Liguori, 1986, p. 27-36.
Szabo, T., « La rete stradele del contado di Siena : leglislazione statutaria e aministazione communale del Duecento », dans *MEFRM*, 87, 1975, p. 141-186.
Sznura, F., « Civic Urbanism in Medieval Florence », dans *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, dir. A. Molho, K. Raaflaub, J. Emlen, Stuttgart, Steiner, 1991, p. 403-418.
Tanzini, L., *Statuti e legislazione a Firenze dal 1355 al 1415 : lo Statuto cittadino del 1409,* Florence, L. S. Olschki, 2004.
Tartufferi, A., M. Scalini (dir.), *L'Arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, Florence, Giunta, 2004.
Trachtenberg, M., *Dominion of the Eye: Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence*, Cambridge New York, Cambridge Univ. Press, 1997.
Van Os, H., *Sienese Altarpieces 1215-1460 : Form, Content, Function*, Groningen, Egbert Forsten), 1984.
Vauchez, A., « La commune de Sienne, les Ordres Mendiants et le culte des saints. Histoire et enseignements d'une crise (nov. 1388 - avr. 1329) », dans *Les ordres mendiants et la ville en Italie*

centrale, v. 1220- v. 1350. Actes de la table ronde : Rome, 27 - 28 avril 1977, dir. A. Vauchez, *MEFRM*, 89, 1977, p. 757-767.

Veltman, K., « Panofsky's Perspective : A Half Century Later », dans *La prospettiva rinascimentale : codificazioni e trasgessioni. Acts of the World Congress on Perspective, Castello Sforzesco, Civiche raccolte d'arte di Milano, 15th October 1977*, dir. M. Dalai Emiliani, Florence, Centro Di,, 1980, vol 1, p. 565-584.

Veltman, K., *Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art, Studies on Leonardo da Vinci I*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1986.

Waley, D., « A Blood feud with a happy Ending: Siena, 1285-1305 », dans *City and Countryside in Late Medieval and Renaissance Italy: Essays Presented to Philip Jones*, dir. T. Dean, C. Wickham, Paris, Sorbonne, 1990, p.45-54

Waley, D., *Siena and the Sienese in the Thirteenth Century*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991.

Waley, D., *The Italian City Republics*, London, Longman, 1988.

White, J., *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, Faber & Faber, 1957.

Wilkins, D., *Maso di Banco: A Florentine Artist of the Early Trecento*, New York, Garland, 1985.

Wirth, F., *L'Image médiévale : naissance et développements (VI^e^-XV^e^ siècles)*, Paris, Méridiens / Klincksieck, 1989.

Yates, F. A., *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966.

Zdekauer, L., *Lo Studio di Siena nel Rinascimento*, Milan, Arnaldo Forni, 1894.

Zumthor, P., B. Roy (dir.), *Jeux de mémoire : aspects de la mnémotechnie médiévale*, France / Canada, J.Vrin / Presses de l'Univ. de Montréal, 1985.

LISTE DES PLANCHES

Planche 1
Fig. 1 : Peintures de la basilique San Vincenzo, XII[e] s., Galliano, Lombardie.
Fig. 2 : Mosaïques de l'abside de la cathédrale de Palerme, XII[e] s.
Fig. 3 : Mosaïques de la chapelle Palatine, XII[e] s., Palais des Normands, Palerme,
Fig. 4 : Mosaïques de la coupole du baptistère San Giovanni de Florence, fin XIII[e] s.
Planche 2
Fig. 1 : Fresques de l'église supérieure de San Francesco, Assise, fin du XIII[e] s.
Fig. 2 : Peintures de la coupole du baptistère San Giovanni de Parme, vers 1260.
Fig. 3 : Manfredino da Pistoia, *Ascension*, vers 1274, fresque, Pistoia, San Maria a Ripalta.
Planche 3
Fig. 1 : Maître de San Martino, *Vierge à l'Enfant et scènes de la vie de Joachim et d'Anna*, 1250-70, tempera et or sur panneau, 165 x 129,5 cm, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 2 : Grifo di Tancredi, *Vierge à l'Enfant trônant avec saint François et saint Dominique ; scènes de la Passion*, vers 1300-05, tempera et or sur panneau, 46,5 x 68,5 cm, collection privée.
Fig. 3 : Maître de Sant' Agata, *Sainte Agathe*, vers 1275, tempera et or sur panneau, 70 x 48 cm, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.
Fig. 4 : Maître de Tressa, *Madonna degli occhi grossi*, mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, 97 x 67 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
Planche 4
Fig. 1 : Cimabue, *Croix peinte avec la Vierge et saint Jean*, 1268-1271, tempera et or sur panneau, 336 x 267cm, Arezzo, San Domenico.
Fig. 2 : Deodata Orlandi (attrib.), *Croix peinte avec Vierge et saint Jean et Reniement de saint Pierre*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, 160 x 130 cm, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 3 : Peintre anonyme, *Croix peinte avec scènes de la Passion*, vers 1200, tempera et or sur panneau, 277 x 231 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 4 : Maître de Santa Marta, *Croix peinte avec Vierge et saint Jean et scènes de la Passion*, mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, 180 x 135 cm, Pisa, Santa Marta.
Planche 5
Fig. 1 : Maître du Triptyque de Perugia, *Vierge à l'Enfant avec scènes de la vie du Christ*, vers 1270, tempera et or sur panneau, Città di Castello, Pinacoteca comunale dell'Umbria.
Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Saint François et scènes de sa vie*, 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.
Planche 6
Fig. 1: Enlumineur de Sant' Alessio di Bigiano, *Saint Thomas et un groupe de frères dominicains ; les sept sacrements*, XIII[e] s., enluminure sur parchemin, ms. Rps 1719, c. 1r.,Cracovie, Bibliothèque Jagiellonska.
Fig. 2 : Enlumineur de Sant' Alessio de Bigiano, *David sauvé de l'eau*, XIII[e] s., enluminure sur parchemin, *Salter*, ms. Calci 9, c. 93v, Florence, Bibliothèque Laurent de Medici.
Fig. 3 : Enlumineur arétin, *Pentecôte*, fin XIII[e] s., enluminure, *Antiphonaire* ms. C, Arezzo, Archives de la cathédrale.
Fig. 4 : Enlumineur italien, *Lettre historiée*, fin XIII[e] s., enluminure sur parchemin, *Ancien Testament*, II, c. 216r, Pise, Bibliothèque de Santa Caterina.
Fig. 5 : Enlumineur pisan ou florentin, *Christ guérit des pestiférés*, fin XIII[e] s., enluminure sur parchemin, *Florilège du Nouveau Testament*, ms 536, c. 4v, Pise, Bibliothèque universitaire.

Fig. 6 : Enlumineur siennois, *Martyre de sainte Lucie ; Miracle des bœufs,* vers 1290, enluminure sur parchemin, *Antiphonaire*, ms. 33-5, f. 214v, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Planche 7

Fig. 1 : Maître de la Madeleine, *Vierge à l'Enfant avec saints* (détail de retable), vers 1285, tempera et or sur panneau, Paris, Musée des Arts décoratives.

Fig. 2 : Michele di Baldovino (attrib.), *Saint Nicolas* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Peccioli, San Verona.

Fig. 3 : Grifo di Tancredi, *Vierge à l'Enfant et saints* (détail de retable), 1280-85, tempera et or sur panneau, Berlin, Gemäldegalerie

Planche 8

Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Miracle post-mortem de saint François* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Rome, Vatican, Pinacoteca.

Fig. 2 : Enrico di Tedice, *Descente de la Croix* (détail de croix peinte), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Grifo di Tancredi, *Scènes de la Passion* (détail de retable), vers 1300-05, tempera et or sur panneau, collection privée.

Planche 9

Fig. 1 : Maître de Calci, *Scène de la vie de sainte Catherine* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Adoration des Mages* (détail de retable), fin XIII^{e} s., Altenbourg, Musée Lindenau.

Fig. 3 : Giunta Pisano, *Scène de la vie de Saint François* (détail de retable), fin XIII^{e} s., Assise, San Francesco.

Planche 10

Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Saint François et scènes de sa vie*, mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 155 x 132,5 cm, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Maître de Calci, *Sainte Catherine et scènes de sa vie*, mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Michele di Baldovino (attrib.), *Saint Nicolas et scènes de sa vie*, mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 123 x 101 cm, Peccioli, San Verona.

Fig. 4 : Guido da Graziano, *Saint Pierre trônant et scènes de sa vie,* fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 110,5 x 114 cm, Sienne, Pinacoteca.

Planche 11

Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Saint Francis prêchant aux oiseaux* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

Fig. 2 : Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Giotto, *Songe d'Innocent III* (détail de retable), vers 1300, tempera et or sur panneau, Paris, Louvre.

Fig. 4 : Giotto (attrib.), *Saint François expulse les démons d'Arezzo*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 5 : Giotto (attrib.), *Rêve d'un palais*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Planche 12

Maître de la Madeleine, *Trois scènes de la vie de la Vierge* (détail de retable), vers 1285, tempera et or sur panneau, Paris, Musée des Arts décoratives.

Planche 13

Fig. 1 : Maître de Santa Maria Primerana, *Vierge et Enfant trônant* (détail de retable), XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

Fig. 2 : Maître de Varlungo, *Vierge à l'Enfant trônant entre deux saints*, XIII^{e} s., tempera sur panneau, Varsavia, coll. Piasecka Johnson.

Fig. 3 : Grifo di Tancredi, *Vierge à l'Enfant trônant avec saint François et saint Dominique* (détail de retable), vers 1300-05, tempera et or sur panneau, collection privée.

Planche 14

Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

Fig. 2 : Giunta Pisano, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Assis, San Francesco, trésor.

Fig. 3 : Giunta di Capitano, *Miracle post-mortem de saint François* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Rome, Vatican, Pinacoteca.

Planche 15

Fig. 1 : Maître de Santa Marta, *Scènes de la Passion* (détail de croix peinte), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Santa Marta.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Annonciation*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Princeton, Musée universitaire des beaux arts.

Planche 16

Fig. 1 : Guido da Siena, *Résurrection de Lazare*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Guido da Graziano, *Scène de la vie du Christ* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Planche 17

Fig. 1 : Giunta Pisano, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Assise, San Francesco, trésor.

Fig. 2 : Maître de la Madeleine, *Scène de la vie de la Vierge* (détail de retable), vers 1285, tempera et or sur panneau, Paris, Musée des Arts décoratives.

Fig. 3 : Rinaldo da Siena, *Enluminure du Libro del Regimebro dei prencipi*, dernier quart du XIII^{e} s., enluminure sur parchemin, ms. Ital. 233, 33, Paris, BnF.

Fig. 4 : Giotto (attrib.), *Saint François expulse les démons d'Arezzo*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Planche 18

Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

Planche 19

Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.

Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Scènes de la vie de saint François* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.

Planche 20

Fig. 1 : Guido da Graziano, *Scènes de la vie du Christ et de saint Pierre* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Peintre anonyme, *Baptême du Christ* (détail de retable), vers 1270, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Giotto, *Baptême du Christ*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. Planche 21

Fig. 1 : Guido da Siena, *Présentation de l'Enfant au Temple* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 34,5 x 48,5 cm, Paris, Louvre

Fig. 2 : Maître de Calci, *Scènes de la vie de sainte Catherine* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Michele di Baldovino (attrib.), *Scène de la vie de saint Nicolas* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Peccioli, San Verona.

Planche 22
Fig. 1 : Enrico di Tedice, *Scènes de la Passion* (détail de croix peinte), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pisa, San Martino.
Fig. 2 : Peintre anonyme, *Scènes de la Passion* (détail de retable), 1200-10, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Planche 23
Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Quatre miracles post-mortem de saint François* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Rome, Vatican, Pinacoteca.
Fig. 2 : Peintre anonyme, *Scènes de la vie du Christ* (détail de croix peinte), 1200-10, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 3 : Giotto (attrib.), *Rêve d'un palais*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.
Fig. 4 : Giotto (attrib.), *Hommage d'un simple homme*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.
Planche 24
Fig. 1 : Guido da Siena, *Résurrection de Lazare*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint Francis* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.
Fig. 3 : Michele di Baldovino, *Scène de la vie de saint Véran* (détail de retable), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Milan, Pinacoteca di Brera.
Planche 25
Fig. 1 : Guido da Siena, *Annonciation*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Princeton, Musée universitaire des beaux arts.
Fig. 2 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Bienheureux Andrea Gallerani donne de l'aumône* (détail de reliquaire), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Planche 26
Fig. 1 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Martyre de saint Bartholomée* (détail de reliquaire), vers 1280, tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Sainte Claire repousse les Sarrasins* (détail de reliquaire), vers 1280, tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 3 : Enlumineur siennois, *Martyre de sainte Lucie ; Miracle des bœufs,* vers 1290, enluminure sur parchemin, *Antiphonaire*, ms. 33-5, f. 214v, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
Fig. 4 : Enlumineur siennois, *Massacre des innocents,* vers 1290, enluminure sur parchemin, *Antiphonaire*, ms. 33-5, f. 168, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
Planche 27
Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scènes de la vie de saint François* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.
Fig. 2 : Maître de Calci, Scène de la vie de sainte Catherine (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 3 : Giotto, *Massacre des Innocents*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Planche 28
Fig. 1 : *Bonaventura Berlinghieri*, Scène de la vie de saint François (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.
Fig. 2 : Peintre anonyme, *Scène de la vie de saint Jean-Baptiste* (détail de retable), vers 1270, tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 3 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Bienheureux Andrea Gallerani accueillant des pèlerins* (détail de reliquaire), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 4 : Palmerino di Guido, *Scène de la vie de saint Nicolas*, 1300-01, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure, chapelle de saint Nicolas.

Planche 29

Fig. 1 : Michele di Baldovino, *Scène de la vie de saint Véran* (détail de retable), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint Francis* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

Fig. 3 : Giotto, *Massacre des Innocents*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Planche 30

Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi

Fig. 2 : Maître de Santa Marta, *Flagellation* (détail de croix peinte), mil. XIII^{e} s., peinture et or sur bois, Pisa, Santa Marta.

Fig. 3 : Giotto (attrib.), *Libération d'un hérétique repentant*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 4 : Maître de San Martino, *Scène de la vie de Joachim et d'Anna* (détail de retable), 1250-70, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Planche 31

Fig. 1 : Maître de San Martino, *Scènes de la vie de Joachim et d'Anna* (détail de retable), 1250-70, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Présentation de l'Enfant au Temple* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 34,5 x 48,5 cm, Paris, Louvre.

Planche 32

Fig. 1 : Enlumineur italien, *Lettre historiée*, fin XIII^{e} s., enluminure sur parchemin, *Ancien Testament*, II, c. 216r, Pise, Bibliothèque de Santa Caterina.

Fig. 2 : Giunta di Capitano, S*cène de la vie de saint François* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Bienheureux Andrea Gallerani accueillant des pèlerins* (détail de reliquaire), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 4 : Peintre anonyme, *Annonciation* (détail de retable), 1270-75, tempera et or sur panneau, Anvers, Museum Mayer van den Bergh.

Planche 33

Fig. 1 : Guido da Siena, *Annonciation* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca

Fig. 2 : Guido da Siena, *Fuite en Égypte*, fin XIII^{e} s., Altenbourg, Musée Lindenau.

Fig. 3 : Grifo di Tancredi, *Montée au Calvaire* (détail de retable), vers 1300-05, tempera et or sur panneau, collection privée.

Fig. : Enlumineur siennois, *Martyre de sainte Lucie ; Miracle des bœufs,* vers 1290, enluminure sur parchemin, *Antiphonaire*, ms. 33-5, f. 214v, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 5 : Guido da Siena, *Annonciation*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Princeton, Musée universitaire des beaux arts.

Planche 34

Fig. 1: Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Entrée à Jérusalem*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Guido da Siena, *Résurrection de Lazare*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Planche 35

Fig. 1 : Cimabue, *Flagellation*, 1250-70, tempera et or sur panneau, 25,2 x 20,3 cm, New York, Frick Collection.

Fig. 2 : Guido da Graziano, *Scènes de la vie du Christ et de saint Pierre* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Michele di Baldovino, *Scène de la vie de saint Véran* (détail de retable), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Milan, Pinacoteca di Brera.
Fig. 4 : Cimabue, *Vierge à l'Enfant avec anges*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Londres, National Gallery.

Planche 36

Fig. 1 : Guido da Siena, *Annonciation* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca
Fig. 2 : Mosaïste florentin, *Scènes de la Genèse*, fin XIII^{e} s., mosaïque, Florence, baptistère de San Giovanni

Planche 37

Fig. 1 : Lorenzo Venziano, *Annonciation*, 1371, tempera et or sur panneau, Venise, Academia.
Fig. 2 : Peintre anonyme, *Scène de la Passion* (détail de croix peinte), 1200-10, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 3 : Giotto, *Saint François reçoit des stigmates* (détail de retable), vers 1300, tempera et or sur panneau, Paris, Louvre.

Planche 38

Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Saint François et scènes de sa vie* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo
Fig. 2 : Enrico di Tedice, *Descente de la Croix* (détail de retable), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Planche 39

Fig. 1 : Maître de Calci, *Scène de la vie de sainte Catherine* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 2 : Maître de San Martino, *Scènes de la vie de Joachim et d'Anna* (détail de retable), 1250-1270, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 3 : Maître de Calci, *Scène de la vie de sainte Catherine* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Planche 40

Mosaïque de la coupole de l'église Santi Maria e Donato, Murano (Venise), XII^{e} s.

Planche 41

Fig. 1 : Maître de Santa Marta, *Scènes de la Passion* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur bois, Pisa, Santa Marta.
Fig. 2 : Maître de la Croix, *Saint François reçoit les stigmates*, 1240-1250, tempera et or sur panneau, 81 x 51 cm, Florence, Uffizi.

Planche 42

Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint Francis* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.
Fig. 2 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Bienheureux Andrea Gallerani accueillant des pèlerins* (détail de reliquaire), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 3 : Guido da Siena, *Flagellation*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Altenbourg, Musée Lindenau.
Fig. 4 : Michele di Baldovino, *Scènes de la Passion* (détail de croix peinte), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Cleveland, Musée de Beaux Art de Cleveland.

Planche 43

Fig. 1 : Maître de San Francesco Bardi, *Scènes de la Passion* (détail de croix peinte), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Florence, Uffizi.
Fig. 2 : Grifo di Tancredi (attrib.), *Scènes de la Passion* (détail de retable), dernier quart XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Fiesole, Musée Bandini.
Fig. 3 : Grifo di Tancredi (attrib.), *Vierge à l'Enfant avec scènes de la Passion*, dernier quart XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 46,5 x 68,5 (ouvert), Fiesole, Musée Bandini.

Planche 44
Fig. 1 : Mosaïste florentin, *Massacre des Innocents,* XIII[e] s., mosaïque, Florence, baptistère de San Giovanni.
Fig. 2 : Guido da Siena, *Massacre des Innocents*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 3 : Giotto (attrib.), *Mort du chevalier de Celano,* fin XIII[e] s., fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.
Fig. 4 : Guido da Siena, *Trahison de Judas*, tempera et or sur panneau, fin XIII[e] s., Sienne, Pinacoteca.
Planche 45
Fig. 1 : Maître de San Martino, *Joachim chassé du Temple* (détail de retable), 1250-70, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 2 : Giotto, Joachim chassé du Temple, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Fig. 3 : Giotto, *Christ expulse les marchands du Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Planche 46
Michele di Baldovino, *Scène de la vie de saint Véran* (détail de retable), mil XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Milan, Pinacoteca di Brera.
Planche 47
Fig. 1 : Maître de San Martino, *Vierge à l'Enfant, anges, saint Martin partageant son manteau avec un pauvre, saint Jean l'Évangéliste*, 1250-70, tempera et or sur panneau, 92 x 128 cm, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 2 : Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.
Fig. 3 : Enlumineur pisan ou florentin, *Ermite et pèlerins*, fin XIII[e] s., enluminure sur parchemin, *Florilège du Nouveau Testament*, ms 536, c. 3v, Pise, Bibliothèque universitaire.
Planche 48
Fig. 1 : Guido da Siena, *Annonciation*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Princeton, Musée universitaire des beaux arts.
Fig. 2 : Grifo di Tancredi, *Scènes de la Passion* (détail de retable), 1280-85, tempera et or sur panneau, Berlin, Gemäldegalerie.
Planche 49
Fig. 1 : Grifo di Tancredi, *Scènes de la Passion* (détail de retable), vers 1300-05, tempera et or sur panneau, collection privée.
Fig. 2 : Giotto, *Confirmation de la règle : saint François prêchant aux oiseaux* (détail de retable), vers 1300, tempera et or sur panneau, Paris, Louvre.
Planche 50
Fig. 1 : Deodato di Orlando, *Scène de la vie de saint Pierre et de saint Paul*, Pise, Basilique de San Piero a Grado.
Fig. 2 : Enrico di Tedice, *Descente de la Croix* (détail de retable), mil XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.
Planche 51
Fig. 1 : Corso di Buono, *Vierge à l'Enfant trônant avec anges et saints*, 1275-80, tempera sur panneau, 175 x 87 cm, Remoli, San Giovanni Battista.
Fig. 2 : Atelier de Giotto, *Saints* (détail de polyptyque), vers 1305, tempera sur panneau, Florence, Santa Maria del Fiore.
Planche 52
Fig. 1 : Mosaïques de l'abside de San Marco, Rome, IX[e] s.
Fig. 2 : Maître de Santa Maria Primerana, *Vierge à l'Enfant*, vers 1255, tempera et or sur panneau, Fiesole, Santa Maria Primerana.
Planche 53
Maître de la Croix, *Saint François reçoit les stigmates*, 1240-1250, tempera et or sur panneau, 81 x

51 cm, Florence, Uffizi.

Planche 54

Grifo di Tancredi, *Scènes de la Passion* (détail de retable) vers 1300-05, tempera et or sur panneau, 46,5 x 68,5 cm (retable entier), collection privée.

Planche 55

Atelier de Saint-Martin de Tours*, Tables des Canons*, 796-804, enluminure sur parchemin, *Évangiles de Saint-Martin de Tours,* f. 23, Paris, BnF.

Planche 56

Fig. 1 : Giotto, *Charité* (de la série des *Vices et Vertus*), 1318-20, fresque, 120 x 55 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 2 : Nardo di Cione, *Enfer*, vers 1355, fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle des Strozzi.

Fig. 3 : Andrea di Bonaiuto, *Triomphe de l'Eglise,* 1365-68, fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle des Espagnols.

Planche 57

Matthew Paris, *Itinéraire de Saint Albans à Jérusalem* (détail), vers 1255, 36 x 25cm, enluminure sur parchemin, ms. Royal 14 C. VII, f.4r°, Londres, British Library.

Planche 58

Fig. 1 : Les fresques du *Bon et du mauvais gouvernement* (1337-39) d'Ambrogio Lorenzetti dans la Salle du Conseil des Neuf, Palazzo Pubblico, Sienne. En haut : *Allégorie du bon gouvernement* et *Effets de bon gouvernement.* En bas : *Effets du mauvais gouvernement*.

Fig. 2 : Duccio, *Revendication du château de Giuncarico*, début XIV^{e} s., fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

Fig. 3 : Lippo Vanni, *Couverture d'un des registres de la Biccherna*, vers1364, tempera sur panneau, 44,5 x 33 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Planche 59

Le Campo au centre du réseau des voies, Sienne.

Planche 60

Fig. 1 : Maisons avec façades homogénéisées, le Campo, Sienne.

Fig. 2 : Palazzo Tolomei, Sienne.

Planche 61

Fig. 1 : Duccio, *Entrée à Jérusalem* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 100 x 57 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Duccio, *Pèlerins d'Emmaüs* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 51 x 57 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 3 : Duccio, *Rencontre avec la Samaritaine* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43,5 x 46 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 4 : Ugolino di Vieri, *Entrée à Jérusalem* (détail du *Reliquaire du Corporal*), 1337-38, émaux sur argent, Orvieto, cathédrale, chapelle du Corporal.

Fig. 5 : Simone Martini, *Montée au Calvaire* (détail du *Polyptyque Orsini*), 1333, tempera sur panneau, 25 x 16 cm, Paris, Louvre.

Planche 62

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 2 : Le pavement du Campo, Sienne.

Planche 63

Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 45 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Planche 64

Fig. 1 : Simone Martini, *Bienheureux Agostino ressuscitant un enfant tombé d'un balcon* (détail du *Retable du bienheureux Agostino Novello*), 1324, tempera sur panneau, 82 x 67 cm, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* (détail du *Polyptyque de Saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.

Planche 65

Fig. 1 : Giotto, *Christ avec les docteurs*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Fig. 2 : Giotto, *Scènes de la vie de Saint François ; Apparition à Arles*, 1325, fresque, 280 x 450 cm, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.
Fig. 3 : Giotto, *Nativité de saint Jean Baptiste*, 1320, fresque, 280 x 450 cm, Florence, Santa Croce, chapelle Peruzzi.

Planche 66

Fig. 1 : Giotto, *Pentecôte*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Fig. 2 : Giotto, *Annonce à sainte Anne*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Fig. 3 : Maître des histoires d'Isaac, *Isaac bénissant Jacob*, vers 1290, fresque, 300 x 300 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.
Fig. 4 : Palmerino di Guido, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles pauvres*, 1300-01, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure, chapelle de saint Nicolas.
Fig. 5 : Maitre de sainte Cécilia, *Scène de la vie de sainte Cécilia* (détail du *Polyptyque de sainte Cécilia*), vers 1300, tempera et or sur panneau, Florence, Uffizi.

Planche 67

Fig. 1 : Façade de l'hôpital della Scala, Sienne.
Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Nativité de la Vierge*, 1342, tempera sur panneau, 188 x 183 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Planche 68

Fig. 1 : Les quatre étapes de l'extension de l'enceinte à Sienne (reproduit à partir de T. Benton, "The Three Cities Compared : Urbanism (Siena, Florence, Padua)", dans *Siena, Florence and Padua, II : Art, Society and Religion, 1280-1400*, éd. D. Norman, New Haven, Yale Univ. Press, 1995, p. 6-27).
Fig. 2 : L' enceinte « en socle », Sienne.

Planche 69

Plan de Talamone, 1306, Arch. 209, *Capitoli*, 3, f. 25 v.-26 r., Sienne, Archivio di Stato.

Planche 70

Fig. 1 : Guido da Siena, *Entrée à Jérusalem*, fin XIII^{e} s., tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Duccio, *Tentation sur la Montagne* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 46 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.

Planche 71

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.
Fig. 2 : Duccio, *Pèlerins d'Emmaüs* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 51 x 57 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Planche 72

Fig. 1 : Duccio, *Obsèques de la Vierge* (*détail de la Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 58 x 52,5 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.
Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.
Fig. 3 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du bon gouvernement*, 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

Planche 73

Fig. 1 : Giotto (attrib.), *Saint François expulse les démons d'Arezzo*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.
Fig. 2 : Giotto (attrib.), *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.
Fig. 3 : Giunta Pisano, *Scène de la vie de Saint François* (détail de retable), fin XIII^{e} s., Assise, San Francesco.
Fig. 4 : Maître de la Madeleine, *Fuite en Egypte* (détail de retable), vers 1285, tempera et or sur panneau, Paris, Musée des Arts décoratives.

Planche 74
Fig. 1 : Barna da Siena, *Entrée à Jérusalem*, vers 1340, fresque, San Gimignano, église collégiale.
Fig. 2 : Guido da Siena, *Entrée à Jérusalem*, fin XIII[e] s., tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Planche 75
Fig. 1 : Simone Martini, *Retable du bienheureux Agostino Novella* (détail), 1324, tempera sur panneau, 82 x 137 cm, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du bon gouvernement*, 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.
Planche 76
Fig. 1 : Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du bon gouvernement,* 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.
Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du mauvais gouvernement*, 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.
Planche 77
Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.
Fig. 2 : Simone Martini, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, 1312-17, fresque, 265 x 230 cm, Assise, San Francesco, église inférieure, chapelle de San Martino.
Fig. 3 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles (*détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 4 : Pietro Lorenzetti, *Umiltà amenant des briques pour le couvent* (détail du *Retable de la bienheureuse Umiltà*), deuxième quart du XIV[e] s., tempera sur panneau, 45 x 32 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 5 : Pietro Lorenzetti, *Miracle de la glace* (détail du *Retable de la bienheureuse Umiltà*), deuxième quart du XIV[e] s., tempera sur panneau, 45 x 32 cm, Berlin, Staatliche Museen.
Planche 78
Pietro Lorenzetti, Restitution du *Retable de la bienheureuse Umiltà*, deuxième quart du XIV[e] s., tempera sur panneau.
Planche 79
Fig. 1 : Duccio, *Pèlerins d'Emmaüs* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 51 x 57 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.
Planche 80
Fontaine monumentale, Sienne.
Planche 81
Fig. 1 : Duccio, *Maestà* (verso, partie centrale), 1308-11, tempera sur panneau, 212 x 425 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.
Fig. 2 : Barna da Siena, *Scènes de la vie du Christ*, vers 1340, fresque, San Gimignano, église collégiale.
Planche 82
Fig. 1 : Bartolo di Fredi, *Adoration des Mages*, mil XIV[e] s., tempera sur panneau, 196 x 158 cm, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Remise de la règle par Albert, patriarche de Jérusalem* (détail du *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Planche 83
Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Remise de la règle par Albert, patriarche de Jérusalem* (détail), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Source d'Elie* (détail), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 3 : Pietro Lorenzetti, *Miracle de la glace* (détail), deuxième quart du XIV[e] s., tempera sur panneau, Berlin, Staatliche Museen.
Fig. 4 : Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail), 1308-11, tempera sur panneau, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
Fig. 5 : Duccio, *Rencontre avec la Samaritaine* (détail), 1308-11, tempera sur panneau, Sienne, Mu-

seo dell'Opera del Duomo.

Planche 84

Fig. 1 : Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 45 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Simone Martini, *Bienheureux Agostino ressuscitant un enfant tombé d'un balcon* (détail du *Retable du bienheureux Agostino Novello*), 1324, tempera sur panneau, 82 x 67 cm, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 4 : Pietro Lorenzetti, *Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 5 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 6 : Pietro Lorenzetti, *Arrestation du Christ*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Planche 85

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Remise de la règle par Albert, patriarche de Jérusalem* (détail du *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : B. Fredi : Bartolo di Fredi, *Adoration des Mages*, mil XIV^{e} s. tempera sur panneau, 196 x 158 cm, Sienne, Pinacoteca.

Planche 86

Fig. 1 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du bon gouvernement,* 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

Fig. 2 : Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 45 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Planche 87

Fig. 1 : Peintre anonyme, *Annonciation* (détail de retable), 1270-75, tempera et or sur panneau, Anvers, Museum Mayer van den Bergh.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Résurrection de Lazare*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Pietro Lorenzetti, *Rêve de Sobach* (détail du *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 4 : Peintre anonyme, *Annonciation*, XV^{e} s., Florence, Santa Maria Novella.

Planche 88

Fig. 1 : Duccio, *Annonciation* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* (détail du *Polyptyque de Saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 3 : Maître des histoires d'Isaac, *Isaac bénissant Jacob*, vers 1290, fresque, 300 x 300 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 4 : Giotto, *Prière des Prétendants*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Planche 89

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Nativité de la Vierge*, 1342, tempera sur panneau, 188 x 183 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Palmerino di Guido, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles pauvres*, 1300-01, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure, chapelle de saint Nicolas.

Planche 90

Fig. 1 : Giotto (attrib.), *La vision du Chariot de Feu*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 2 : Giotto, *Ascension de saint Jean l'Évangéliste*, 1320, fresque, 280 x 450 cm, Florence, Santa Croce, chapelle Peruzzi.

Fig. 3 : Simone Martini, *Miracle du feu,* 1312-17, fresque, 296 x 230 cm, Assisie, San Francesco,

église inférieur, chapelle de San Martino.
Fig. 4 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 52,5 cm, Florence, Uffizi.

Planche 91

Fig. 1 : Giotto, *Présentation de la* Vierge au Temple, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Fig. 2 : Giotto, Joachim chassé du Temple, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni

Planche 92

Dalmasio di Jacopo degli Scannebecchi, *Mort de saint Grégoire*, mil. XIV^{e} s., fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Bardi.

Planche 93

Fig. 1 : Giovanni del Biondo, *Retable de saint Sébastien* (détail), vers 1370, panneau, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.
Fig. 2 : Ambrogio di Baldese (attrib.), *Scène de la vie de saint Laurent*, vers 1400, panneau, Avignon, Petit Palais.
Fig. 3 : Bernardo Daddi, *Annonciation*, vers 1335, panneau, 43 x 70 cm, Paris, Louvre.
Fig. 4 : Bernardo Daddi, *Martyre de saint Étienne,* 1324, fresque, Florence, Santa Croce.

Planche 94

Fig. 1 : Giovanni del Biondo, *Prédelle du retable*, 1364, panneau, Florence, Galleria dell'Accademia.
Fig. 2 : Gentile da Fabriano, *Présentation de l'Enfant au Temple*, détail de la prédelle du *Pala Strozzi*, 1423, tempera sur panneau, 25 x 62 cm, Paris, Louvre.
Fig. 3 : Masolino, *Guérison de l'estropié et résurrection de Tabitha*, 1424-25, fresque, 260 x 599 cm, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

Planche 95

Fig. 1 : Fra Angelico, *Retable de San Marco* (détail), vers 1439-42, tempera sur panneau, 38 x 45 cm, Washington, National Gallery of Art.
Fig. 2 : Fra Angelico, *Triptyque de Perugia* (détail), 1437, tempera sur panneau, 34 x 60 cm, Rome, Vatican, Pinacoteca.

Planche 96

Fig. 1 : Lo Scheggia (Giovanni di Ser Giovanni), C*assone Adimari*, vers 1440, panneau, 88,5 x 305 cm, Florence, Galleria dell'Accademia.
Fig. 2 : Mantegna, *Martyre de saint Christophe et enlèvement de son corps*, 1453-57, fresque, Padoue, Eremitani, chapelle Ovetari.
Fig. 3 : Attavante degli Attavanti (attrib.), *Procession du Corpus Christi*, vers 1500, *Chorale*, 4, c. 7v., Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana.

Planche 97

Fig. 1 : Lo Scheggia (Giovanni di Ser Giovanni), Panneau de *cassone*, 1465-70, 45 x 174,7 cm, Ecouen, Museo nazionale di la Renaissance.
Fig. 2 : Guioccio Cozzarelli, Panneau de *cassone*, 1480-81, 34,2 x 120,6 cm, Ecouen, Museo nazionale di la Renaissance.

Planche 98

Fig. 1 : Domenico Ghirlandaio, *Joachim chassé du Temple,* 1486-90, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.
Fig. 2 : Filippino Lippi, *Scène de l'histoire d'Esther,* 1470-75, panneau, 48 x 132 cm, Paris, Louvre.
Fig. 3 : Botticelli, *Dernier miracle et mort de saint Zénobe*, 1500-05, tempera sur panneau, 66 x 182 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

Planche 99

Fig. 1 : Benozzo Gozzoli, *L'école de Tagaste*, 1464-65, fresque, 220 x 230cm, San Gimignano, Sant'Agostino.
Fig. 2 : Benozzo Gozzoli, *Scènes de la vie de saint François,* 1452, fresque, 230 x 270 cm, Montefalco, San Francesco.

Planche 100
Fig. 1 : Giovanni del Biondo, *Retable de saint Sébastien* (détail), vers 1370, panneau, 224 x 89 cm, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.
Fig. 2 : Giovanni da Milano, *Scenes de la vie de la Vierge,* 1365, fresque, Florence, Santa Croce, chapelle Rinuccini.
Fig. 3 : Taddeo Gaddi, *Adoration des Mages,* 1328-30, fresque, Florence, Santa Croce, chapelle Baroncelli.
Planche 101
Fig. 1 : Spinello Aretino, *Montée au Calvaire*, deuxième moitié du XIV^{e} s., Florence, Santa Croce.
Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.
Fig. 3 : Simone Martini, *Retable du bienheureux Agostino Novella* (détail), 1324, tempera sur panneau, 82 x 134 cm, Sienne, Pinacoteca.
Planche 102
Fig. 1 : Gentile da Fabriano, *Fuite en Egypte ; Présentation de l'Enfant au Temple* (détail de la prédelle du *Pala Strozzi*)*,* 1423, tempera sur panneau, 25 x 150 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 2 : À gauche : Signorelli et Della Galla, *Testament et mort de Moïse* / À droite : Botticelli, *Châtiment de Coré, Datan et Abiram*, 1481-82, fresque, 350 x 1150 cm, Rome, Vatican, chapelle Sixtine.
Planche 103
Fig. 1 : Gentile da Fabriano, *Adoration des Mages* (panneau central du *Pala Strozzi*)*,* 1423, tempera sur panneau, 275 x 282 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 2 : Benozzo Gozzoli, *Cortège du Melchiorre,* 1459-60, fresque, Florence, Palazzo Medici Ricardi, chapelle des Mages.
Planche 104
Fig. 1 : Filippino Lippi, *Crucifixion de saint Pierre et Discussion avec Simon le Mage*, 1481-82, fresque, 200 x 599 cm, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.
Fig. 2 : Gherardo di Giovanni, *Annonciation*, 1474, enluminure, *Cod*. A67, f. 5, Florence, Museo del Bargello.
Fig. 3 : Domenico Venziano, *Annonciation*, vers 1442-48, tempera sur panneau, 27,3 x 54 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Frederick Fuller collection.
Fig. 4 : Bartolomeo Caporali, *Annonciation*, deuixème moitié du XV^{e} s., panneau, Avignon, Petit Palais.
Planche 105
Fig. 1 : Filippino Lippi, *Histoire de Virginie*, 1470-80, panneau, 45 x 126 cm, Paris, Louvre.
Fig. 2 : Domenico Ghirlandaio, *Zacharie devenu muet écrit le nom de son fils sur une feuille,* 1486-90, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.
Fig. 3 : Botticelli, *Scène de l'histoire de Lucrèce,* 1496-1504, tempera sur panneau, 83,5 x 180 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
Planche 106
Fig. 1 : Giovanni da Milano, *Polyptyque de Prato* (détail de la prédelle), 1353-55, panneau, Prato, Museo civico.
Fig. 2 : Paolo Uccello, *Lapidation de Étienne*, vers 1435 fresque, 310 x 420 cm, Prato, Duomo.
Fig. 3 : Fra Angelico, *Scène de la vie de saint Étienne,*1447-49, fresque, Rome, Vatican, Palazzi Pontifici, Chapelle Niccolina.
Planche 107
Fig. 1 : Domenico Ghirlandaio, *Visitation,* 1486-90, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.
Fig. : Andrea Mantegna, *Mort de la Vierge*, vers 1460, panneau, 54 x 42 cm, Madrid, Museo del Prado.
Planche 108
Fig. 1 : Filippo Lippi, *Adoration des Mages,* vers 1445, tempera sur panneau, diam. 137,4 cm, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 2 : Fra Diamante, *Nativité*, vers 1470, 167 x 167 cm, Paris, Louvre.
Fig. 3 : Botticelli, *Adoration des Mages*, 1474, huile sur bois, 111 x 134 cm, Florence, Uffizi.

Planche 109

Fig. 1 : Filippino Lippi, *Adoration des Mages,* vers 1496, tempera sur panneau, 258 x 243 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 2 : Giovanni di Francesco, *Nativité et Adoration des Mages*, vers 1455-59, 210 x 117 cm, Paris, Louvre.

Planche 110

Fig. 1 : Botticelli, *Adoration des Mages*, 1474, huile sur bois, diam. 131,5 cm, Londres, National Gallery.
Fig. 2 : Botticelli, *Adoration des Mages,* 1481-82, tempera sur panneau, 70 x 103 cm, Washington, National Gallery of Art.
Fig. 3 : Ghirlandaio, *Adoration des Mages*, 1487, tempera sur panneau, diam. 171 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 4 : Ghirlandaio, *Adoration des Berges,* 1485, tempera sur panneau, 167 x 167 cm, Florence, Santa Trinita.

Planche 111

Fig. 1 : Agnolo Gaddi, *Triomphe de la Croix*, vers 1380, fresque, Florence, Santa Croce.
Fig. 2 : Cenni di Francesco di Ser Cenni, *Restitution de la Croix à Jérusalem*, 1410, fresque, Volterra, San Francesco, chapelle de la Croix de Giorno.
Fig. 3 : Niccolò di Pietro Gerini, *Execution de quatre martyres couronnés*, vers 1385-90, tempera sur panneau, 39,5 x 44,2 cm, Birmingham, Birmingham Museum of Art.
Fig. 4 : Lorenzo Monaco, *Scènes de la vie de saint Bénédicte*, 1407-09, tempera sur panneau, 28,4 x 52 cm, Londres, National Gallery.

Planche 112

Fig. 1 : Agnolo Gaddi, *Hommage à Chosroes ; Rêve de Héraclius ; Combat de Héraclius et le fils de Chosroes*, vers 1380, fresque, Florence, Santa Croce.
Fig. 2 : Masaccio, *Le paiement du tribut,* 1425, fresque, 260 x 599 cm, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.
Fig. 3 : Zanobi Strozzi, *Annunciation*, vers 1453, tempera et or sur panneau, 37 x 30,2 cm, Londres, National Gallery.

Planche 113

Fig. 1 : Neri di Bicci, *Annonciation*, 1455, panneau, Florence, Santa Maria Novella.
Fig. 2 : Fra Carnevale (attrib.), *Annonciation*, mil. XV^{e} s., tempera sur panneau, 69,9 x 78 cm, Munich, Alte Pinakothek.
Fig. 3 : Fra Angelico, *Scène de la vie de saint Laurent,* 1447-50, fresque, 271 x 205 cm, Rome, Vatican, Palazzi Pontifici, chapelle Niccolina.
Fig. 4 : Botticelli, *Trois miracles de saint Zénobe* (détail), 1500-05, tempera sur panneau, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

Planche 114

Fig. 1 : Giunta di Captino, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo
Fig. 2 : Coppo di Marcovaldo, *Scène de la légende de l'Archange Michel* (détail de retable), vers 1260, San Casciano Val di Pesa (Florence), Museo d'Arte Sacra.
Fig. 3 : Giotto (attrib.), *Saint François prêche devant Honorius III*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.
Fig. 4 : Giotto (attrib.), *L'institution de la crèche de Greccio*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Planche 115

Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 45 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Planche 116
Fig. 1 : Duccio, *Christ devant Caïphe et le Reniement de Pierre* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 99 x 53,5 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.
Fig. 2 : Duccio, *Maestà* (verso, partie centrale), 1308-11, tempera sur panneau, 212 x 425 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.
Planche 117
Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Umiltà accueilllant un moine malade* (détail du *Retable de la bienheureuse Umiltà*), deuxième quart du XIV^e^ s., tempera sur panneau, 45 32 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 2 : Maître du Massacre des Innocents, *Massacre des Innocents*, XIV^e^ s., fresque, Sienne, San Clemente dei Servi.
Planche 118
Fig. 1 : Sano di Pietro, *Saint Bernadino prêchant sur le Campo, vers 1450, tempera sur panneau,* 162 x 101,5 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
Fig. 2 : Sassetta, *Le bienheureux Ranieri délivrant les pauvres d'une prison de Florence* (détail de la prédelle du *Retable de Borgo Sansepolcro*), 1437-44, panneau, 43 x 63 cm, Paris, Louvre.
Fig. 3 : Sano di Pietro, *Saint Jérôme apparaissant à saint Augustin aux côtes de saint Jean-Baptiste, puis à Sulpice Sévère*, 1444, panneau, 23 x 37 cm, Paris, Louvre.
Planche 119
Pietro Lorenzetti, *Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.
Planche 120
Fig. 1 : Giotto, *Présentation de la* Vierge au Temple, 1305, fresque, 200 x 185 cm,
Padoue, chapelle Scrovegni.
Fig. 2 : Giotto, *Joachim chassé du Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Planche 121
Fig. 1 : Giotto, *Annonce à sainte Anne*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Fig. 2 : Giotto, *Nativité de la Vierge*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Planche 122
Fig. 1 : Taddeo Gaddi, *Présentation de la Vierge au Temple*, vers 1320, détrempe sur papier, 36,6 x 28,5 cm, Paris, Louvre.
Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Le Moine malade* (détail du *Retable de la bienheureuse Umiltà*), deuxième quart du XIV^e^ s., tempera sur panneau, 45 x 32 cm, Florence, Uffizi.
Planche 123
Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 52,5 cm, Florence, Uffizi.
Planche 124
Fig. 1 : Giovanni da Milano, *Présentation de la Vierge au Temple,* 1365, fresque, Florence, Santa Croce, chapelle Rinuccini.
Fig. 2 : Benevenuto di Giovanno, *Histoires de la vie de saint Antoine de Padoue* (détail) vers 1460, fresque, Sienne, baptistère de San Giovanni.
Planche 125
Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Rêve de Sobach* (détail du *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Nativité de la Vierge*, 1342, tempera sur panneau, 188 x 183 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.
Planche 126
Fig. 1 : Giotto, *Joachim chassé du Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.
Fig. 2 : Giotto, *Banquet d'Hérode*, 1320, fresque, 280 x 450 cm, Florence, Santa Croce, chapelle Peruzzi.
Fig. 3 : Lorenzo Monaco, *Banquet d'Hérode*, 1387-88, huile sur panneau, 33,8 x 67,7cm, Paris, Louvre.

Planche 127
Fig. 1 : Andrea di Bartolo, *Nativité de la Vierge,* vers 1400, tempera sur panneau, 44,2 x 32,4 cm, Washington, Nation Gallery, Samuel H. Kress collection.
Fig. 2 : Sano di Pietro, *Saint Cosme et saint Damien susbtituant à la jambe malade du Diacre Justinien celle d'un maure défunt*, mil. XV^e^ s., Sienne, Pinacoteca.
Fig. 3 : Piero della Francesco, *Flagellation,* vers 1455, huile et tempera sur panneau, 58,4 x 81,5 cm, Urbino, Galleria nazionale delle Marche.
Planche 128
Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Rêve de Sobach,* détail du *Polyptyque des Carmes*, 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Sano di Pietro, *Saint Jérôme apparaissant à saint Augustin aux côtes de saint Jean-Baptiste, puis à Sulpice Sévère,* 1444, panneau, 23 x 37 cm, Paris, Louvre.
Planche 129
Fig. 1 : Benozzo Gozzoli, *Scènes de la vie de saint François,* 1452, fresque, 220 x 270 cm, Montefalco, San Francesco.
Fig. 2 : Donatello, *Résurrection de Drusiana*, 1428-43, stuc peint, diam. 215 cm, Florence, San Lorenzo.
Fig. 3 : Fra Angelico, *Saint Sixte ordonnant saint Laurent,* 1447-49, fresque, 271 x 197 cm, Rome, Vatican, Palazzi Pontifici, chapelle Niccolina.
Planche 130
Ambrogio Lorenzetti, *Consécration épiscopale de saint Nicolas* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.
Planche 131
Domenico Ghirlandaio, *Confirmation de la règle de saint François par le pape Honorius III,* vers 1480, Florence, Santa Trinita, chapelle Sassetti.
Planche 132
Fig. 1 : Filippo Lippi, *Nativité de saint Jean-Baptiste*, 1452-65, fresque, Prato, Duomo.
Fig. 2 : Filippino Lippi, *Scène de l'histoire d'Esther*, 1470-75, panneau, 48 x 132 cm, Paris, Louvre.
Fig. 3 : Domenico Ghirlandaio, *Joachim chassé du Temple,* 1486-90, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.
Fig. 4 : Botticelli, *Dernier miracle et mort de saint Zénobe*, 1500-05, tempera sur panneau, 66 x 182 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
Planche 133
Domenico Ghirlandaio, *Présentation de la Vierge au Temple,* 1486-90, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.
Planche 134
Fig. 1 : Fra Carnevale, *Nativité de la Vierge*, 1467, tempera et huile sur panneau, 144,8 x 96,2 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Rogers and Gwynne Andrews Funds.
Fig. 2 : Donatello, *Festin d'Hérode*, 1427, bas relief en bronze, Sienne, baptistère de San Giovanni.
Fig. 3 : Signorelli, *Prédication de l'Antéchrist*, 1499-1502, fresque, Orvieto, Duomo, chapelle San Brizio.
Planche 135
Fig. 1 : Peintre anonyme*, Ville idéale*, fin XV^e^ s., huile sur panneau, 80,3 x 219,8 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.
Fig. 2 : Pérugin, *Mariage de la Vierge*, 1500-04, panneau, 236 x 186 cm, Caen, Musée de Beaux Arts.
Planche 136
Fig. 1 : Bernardo Daddi, *Retable de saint Panacrazio* (détail de la prédelle), 1335-40, tempera sur panneau, 43 x 32 cm (chaque panneau), Florence, Uffizi.
Fig. 2 : Botticelli, *Baptème et consécration épiscopale de saint Zénobe*, 1500-05, tempera sur panneau, 66 x 149,5 cm, Londres, National Gallery.

Planche 137
Fig. 1 : Bartolomeo Caporali, *Annonciation*, deuxième moitié du XV^e^ s., Avignon, Petit Palais.
Fig. 2 : Fra Carnevale (attrib.), *Annonciation*, mil. XV^e^ s., tempera sur panneau, 69,9 x 78 cm, Munich, Alte Pinakothek.
Planche 138
Fig. 1 : Simone Martini, *Bienheureux Agostino ressuscite un bébé tombé d'un berceau* (détail du *Retable du bienheureux Agostino Novello*), 1324, tempera sur panneau, 82 x 67 cm, Sienne, Pinacoteca.
Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 52,5 cm, Florence, Uffizi.
Planche 139
Fig. 1 : Altichiero da Zevio, *Scenes de la vie de saint Jacques,* 1376-1379, fresque, Padoue, Sant'Antonio.
Fig. 2 : Maître de Lecceto, *Lucrèce et Collatin*, mil. XV^e^ s., panneau, Avignon, Petit Palais.
Fig. 3 : Paolo Uccello, *Nativité de la Vierge*, vers 1435, fresque, 302 x 361 cm, Prato, Duomo.
Planche 140
Fig. 1 : Ghirlandaio, *Nativité de la Vierge,* vers 1485-90, fresque, Florence, Santa Maria Novella.
Fig. 2 : Andrea Mantegna, *Crucifixion,* dite *Le Calvaire*, prédelle du *Retable de San Zeno*, 1457-59, huile sur panneau, 76 x 96 cm, Paris, Louvre.
Planche 141
Fig. 1 : Andrea Mantegna, *Prière au jardin des olivier*, vers 1453-54, tempera on wood, 63 x 80 cm, Londres, National Gallery.
Fig. 2 : Filippo Lippi, *Nativité et Enfance de saint Etienne*, 1452-65, fresque, Prato, Duomo.
Fig. 3 : Filippo Lippi, *Trois scènes de la vie de saint Etienne,* 1452-65, fresque, Prato, Duomo.
Planche 142
Fig. 1 : Cenni di Francesco di Ser Cenni, *Restitution de la Croix à Jérusalem*, 1410, fresque, Volterra, San Francesco, chapelle de la Croix de Giorno.
Fig. 2 : Botticelli, *Trois tentations du Christ*, 1481-82, fresque, Rome, Vatican, chapelle Sixtine.
Planche 143
Fig. 1 : Piero della Francesca, *Manière de construire un puits en élévation,* dessin extrait de la *Prospectiva pingendi,* 1472-75.
Fig. 2 : Léonard de Vinci, *Dessin préparatoire pour l'Adoration des Mages*, 1481, encre sur papier, 16,3 x 29 cm, Florence, Uffizi.
Fig. 3 : Hans Vredeman de Vries, *Intérieur avec escaliers*, gravure extraite de la *Perspectiva,* 1604.
Fig. 4 : Soloman Koninck, *Escalier en perspective*, gravure extraite de la *Perspective, contenant la théorie, la pratique et instruction fondamentale d'icelle*
de Samuel Marolius, 1614.
Fig. 5 : Baldassare Peruzzi, *Perspective architecturale* (détail), vers 1515-1530, Florence, Uffizi, Cabinetto delle Stampe.
Planche 144
Fig. 1 : Sebastiano Serlio, *La scène tragique,* gravure extraite du *Secondo libro dell'architettura,*1545.
Fig. 2 : Sebastiano Serlio, *La scène satyrique,* gravure extraite du *Secondo libro dell'architettura*, 1545.
Fig. 3 : Abraham Bosse, *Les Perspecteurs*, gravure extraite de la *Manière Universelle de M. Desgargues de traiter la perspective*, 1648.
Planche 145
Piero della Francesca, *Manière de dessiner un octogone en perspective*, dessin extrait de la *Prospectiva pingendi*, 1472-75.

Fig. 1 : Peintures de la basilique San Vincenzo, XII^{e} s., Galliano, Lombardie.

Fig. 2 : Mosaïques de l'abside de la cathédrale de Palerme, XII^{e} s.

Fig. 3 : Mosaïques de la chapelle Palatine, XII^{e} s., Palais des Normands, Palerme.

Fig. 4 : Mosaïques de la coupole du baptistère San Giovanni de Florence,
fin XIII^{e} s.

Fig. 1 : Fresques de l'église supérieure de San Francesco, Assise, fin du XIII^{e} s.

Fig. 2 : Peintures de la coupole du baptistère San Giovanni de Parme, vers 1260.

Fig. 3 : Manfredino da Pistoia, *Ascension*, vers 1274, fresque, Pistoia, San Maria a Ripalta.

Fig. 1 : Maître de San Martino, *Vierge à l'Enfant et scènes de la vie de Joachim et d'Anna*, 1250-70, tempera et or sur panneau, 165 x 129,5 cm, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Grifo di Tancredi, *Vierge à l'Enfant trônant avec saint François et saint Dominique ; scènes de la Passion*, vers 1300-05, tempera et or sur panneau, 46,5 x 68,5 cm, collection privée.

Fig. 3 : Maître de Sant' Agata, *Sainte Agathe*, vers 1275, tempera et or sur panneau, 70 x 48 cm, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 4 : Maître de Tressa, *Madonna degli occhi grossi*, mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 97 x 67 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

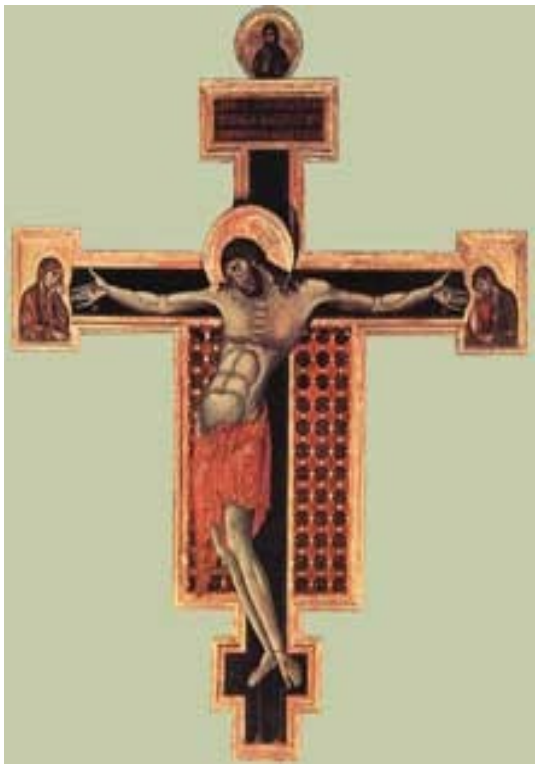


Fig. 1 : Cimabue, *Croix peinte avec la Vierge et saint Jean*, 1268-1271, tempera et or sur panneau, 336 x 267cm, Arezzo, San Domenico.

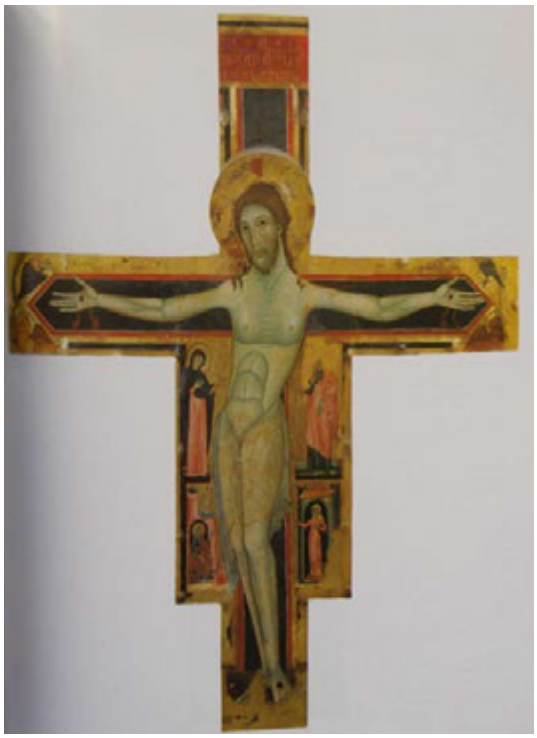


Fig. 2 : Deodata Orlandi (attrib.), *Croix peinte avec Vierge et saint Jean et Reniement de saint Pierre*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 160 x 130 cm, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

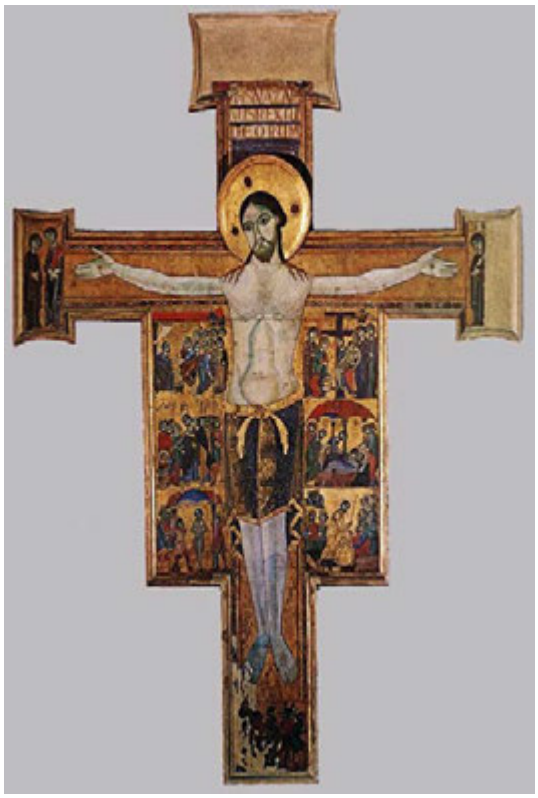


Fig. 3 : Peintre anonyme, *Croix peinte avec scènes de la Passion*, vers 1200, tempera et or sur panneau, 277 x 231 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 4 : Maître de Santa Marta, *Croix peinte avec Vierge et saint Jean et scènes de la Passion*, mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 180 x 135 cm, Pisa, Santa Marta.

Fig. 1 : Maître du Triptyque de Perugia, *Vierge à l'Enfant avec scènes de la vie du Christ*, vers 1270, tempera et or sur panneau, Città di Castello, comunale dell' Umbria.

Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Saint François et scènes de sa vie*, 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.

Fig. 1: Enlumineur de Sant' Alessio di Bigiano, *Saint Thomas et un groupe de frères dominicains ; les sept sacrements*, XIII[e] s., enluminure sur parchemin, ms. Rps 1719, c. 1r., Cracovie, Bibliothèque Jagiellonska.

Fig. 2 : Enlumineur de Sant' Alessio de Bigiano, *David sauvé de l'eau*, XIII[e] s., enluminure sur parchemin, *Salter*, ms. Calci 9, c. 93v, Florence, Bibliothèque Laurent de Medici.

Fig. 3 : Enlumineur arétin, *Pentecôte*, fin XIII[e] s., enluminure, *Antiphonaire,* ms. C, Arezzo, Archives de la cathédrale.

Fig. 4 : Enlumineur italien, *Lettre historiée*, fin XIII[e] s., enluminure sur parchemin, *Ancien Testament*, II, c. 216r, Pise, Bibliothèque de Santa Caterina.

Fig. 5 : Enlumineur pisan ou florentin, *Christ guérit des pestiférés*, fin XIII[e] s., enluminure sur parchemin, *Florilège du Nouveau Testament*, ms 536, c. 4v, Pise, Bibliothèque universitaire.

Fig. 6 : Enlumineur siennois, *Martyre de sainte Lucie ; Miracle des bœufs,* vers 1290, enluminure sur parchemin, *Antiphonaire*, ms. 33-5, f. 214v, Sienne, dell'Opera del Duomo.

Fig. 1 : Maître de la Madeleine, *Vierge à l'Enfant avec saints* (détail de retable), vers 1285, tempera et or sur panneau, Paris, Musée des Arts décoratives.

Fig. 2 : Michele di Baldovino (attrib.), *Saint Nicolas* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Peccioli, San Verona.

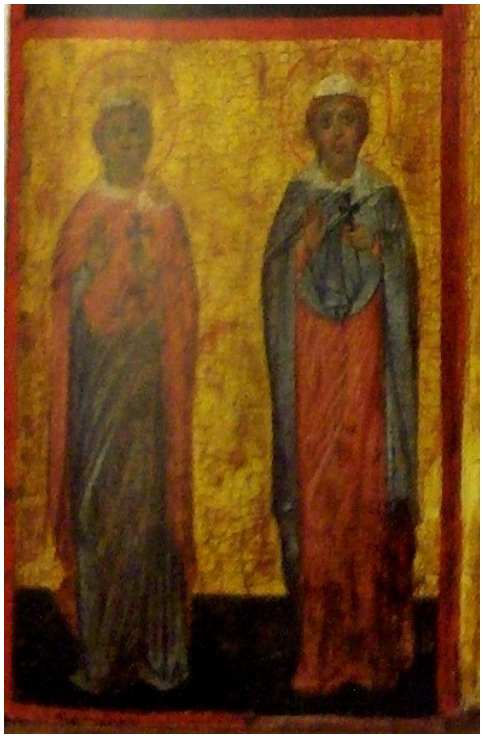


Fig. 3 : Grifo di Tancredi, *Saints* (détail de retable), 1280-85, tempera et or sur panneau, Berlin, Gemäldegalerie

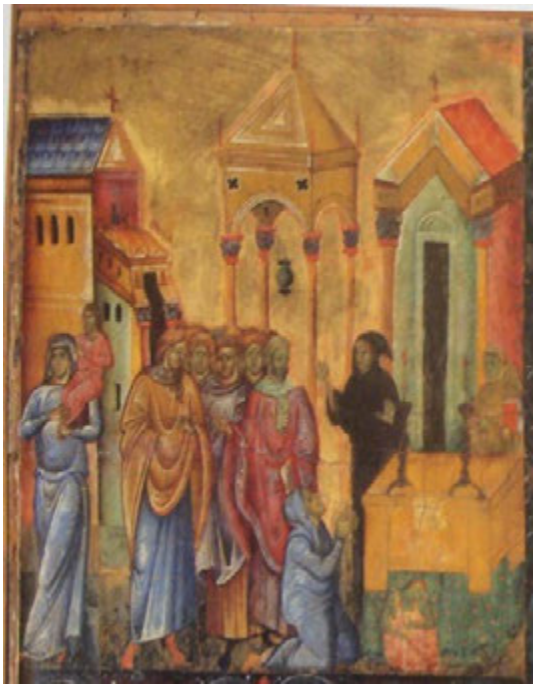


Fig. 1 : Giunta di Capitano,
Miracle post-mortem de saint François (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Rome, Vatican, Pinacoteca..

Fig. 2 : Enrico di Tedice, *Descente de la Croix* (détail de croix peinte), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Grifo di Tancredi, *Scènes de la Passion* (détail de retable), vers 1300-05, tempera et or sur panneau, collection privée.

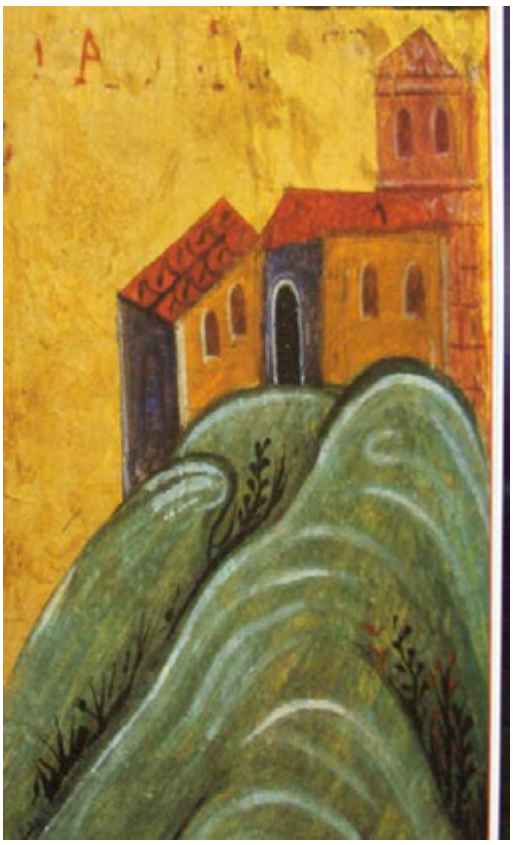


Fig. 1 : Maître de Calci, *Scène de la vie de sainte Catherine* (détail de retable), mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Adoration des Mages* (détail de retable), fin XIII[e] s., Altenbourg, Musée Lindenau.

Fig. 3 : Giunta Pisano, *Scène de la vie de Saint François* (détail de retable), fin XIII[e] s., Assise, San Francesco.

Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Saint François et scènes de sa vie*, mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, 155 x 132,5 cm, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Maître de Calci, *Sainte Catherine et scènes de sa vie*, mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Michele di Baldovino (attrib.), *Saint Nicolas et scènes de sa vie*, mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, 123 x 101 cm, Peccioli, San Verona.

Fig. 4 : Guido da Graziano, *Saint Pierre trônant et scènes de sa vie,* fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, 110,5 x 114 cm, Sienne, Pinacoteca.

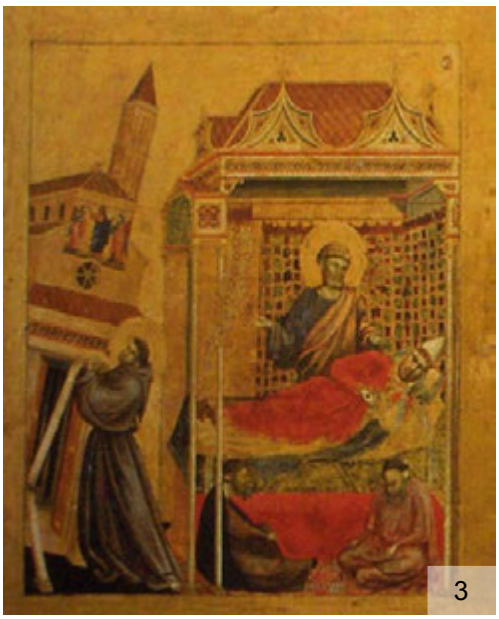


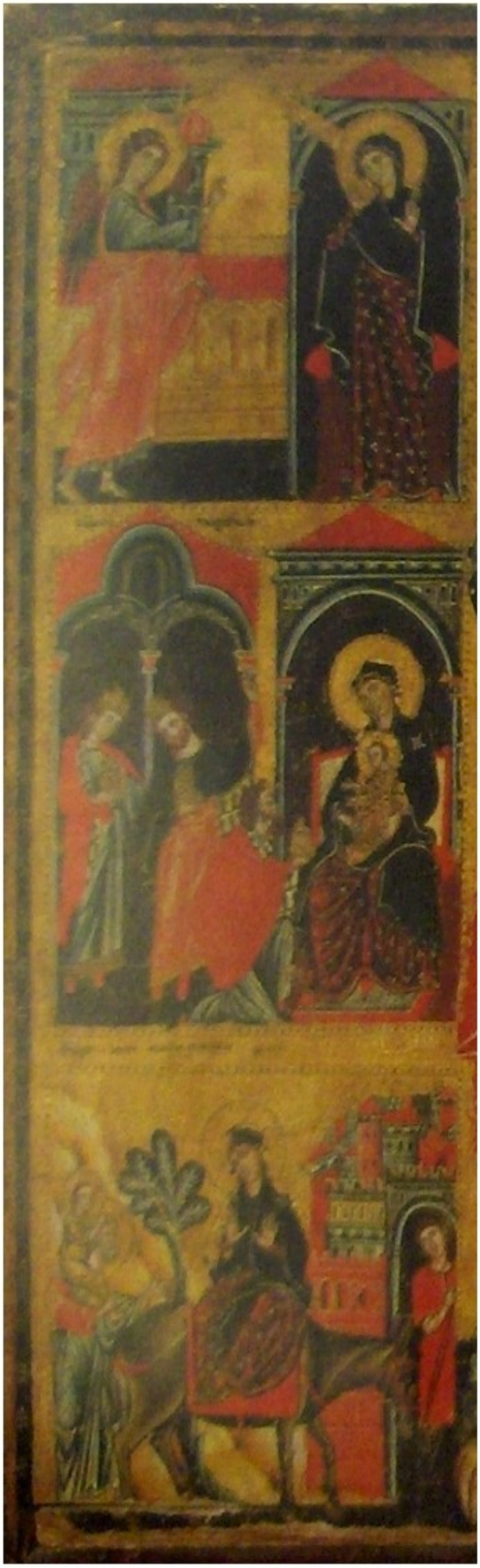
Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Saint Francis prêchant aux oiseaux* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

Fig. 2 : Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII^{e} s, tempera et or sur panneau,Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Giotto, *Songe d'Innocent III* (détail de retable), vers 1300, tempera et or sur panneau, Paris, Louvre.

Fig. 4 : Giotto (attrib.), *Saint François expulse les démons d'Arezzo*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 5 : Giotto (attrib.), *Rêve d'un palais*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

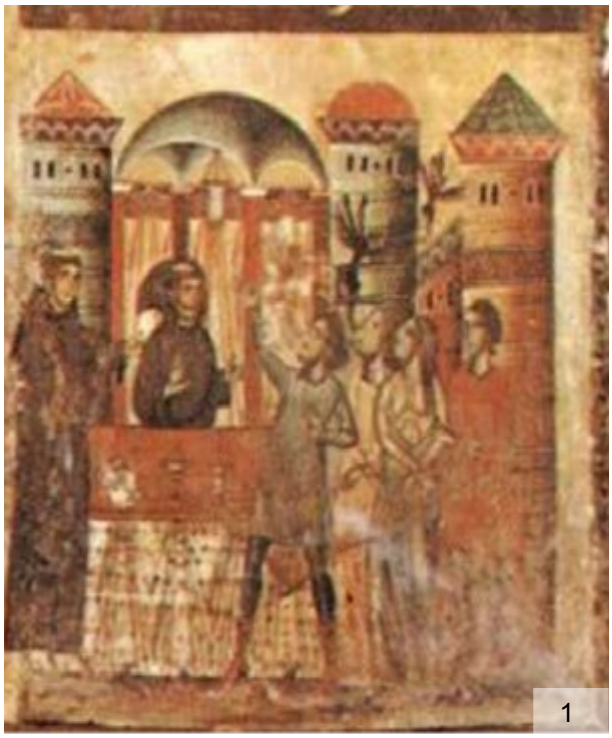


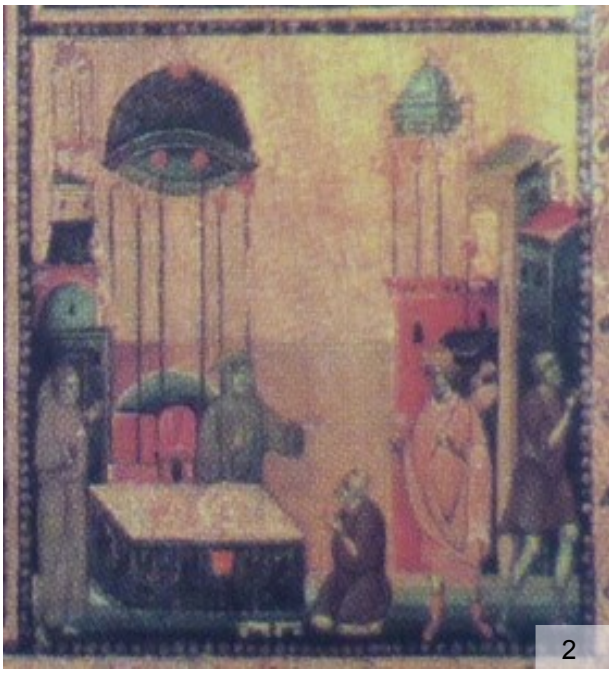
Maître de la Madeleine, *Trois scènes de la vie de la Vierge* (détail de retable), vers 1285, tempera et or sur panneau, Paris, Musée des Arts décoratives.

Fig. 1 : Maître de Santa Maria Primerana, *Vierge et Enfant trônant* (détail de retable), XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie..

Fig. 2 : Maître de Varlungo, *Vierge à l'Enfant trônant entre deux saints* (détail de retable), XIII^{e} s., tempera sur panneau, Varsavia, coll. Piasecka Johnson.

Fig. 3 : Grifo di Tancredi, *Vierge à l'Enfant trônant avec saint François et saint Dominique* (détail de retable), vers 1300-05, tempera et or sur panneau, collection privée.





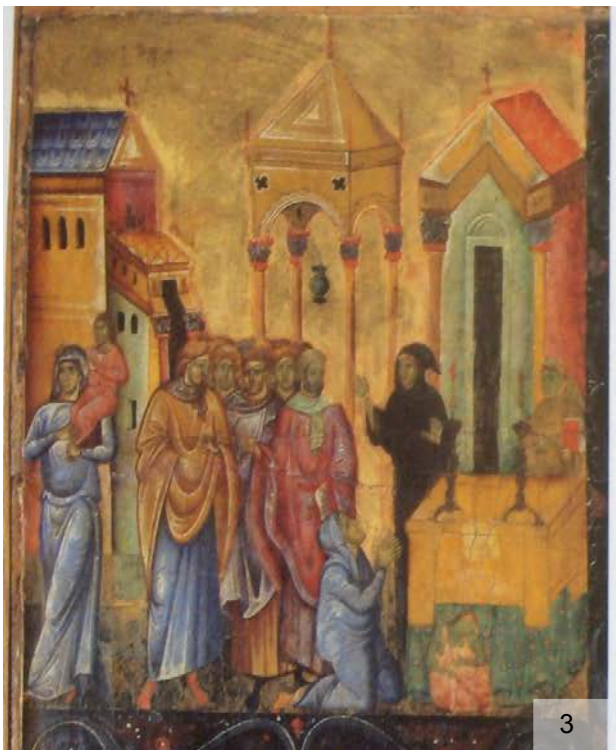


Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

Fig. 2 : Giunta Pisano, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Assis, San Francesco, trésor.

Fig. 3 : Giunta di Capitano, *Miracle post-mortem de saint François* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Rome, Vatican, Pinacoteca.

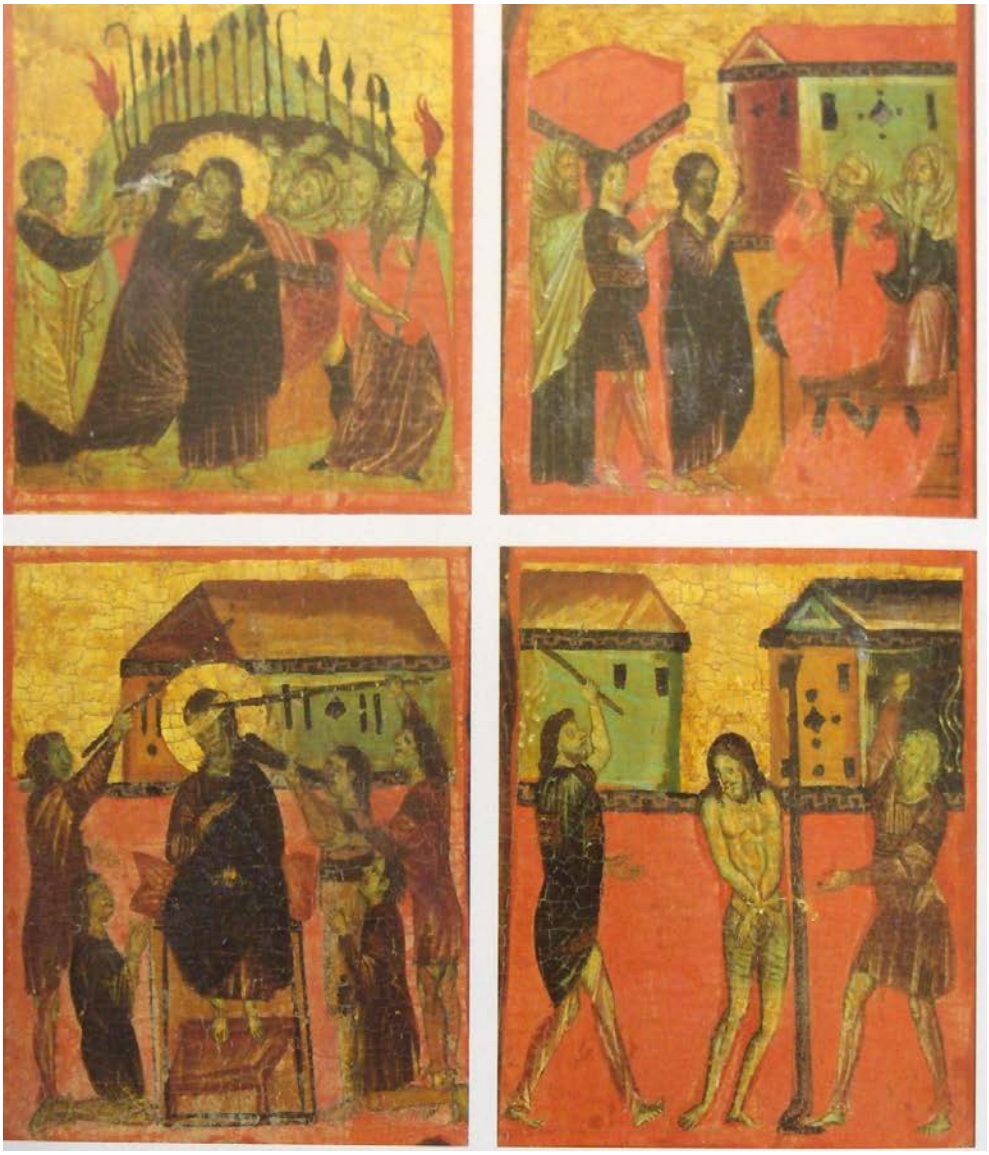


Fig. 1 : Maître de Santa Marta, *Scènes de la Passion* (détail de croix peinte), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Santa Marta.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Annonciation*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Princeton, Musée universitaire des beaux arts.

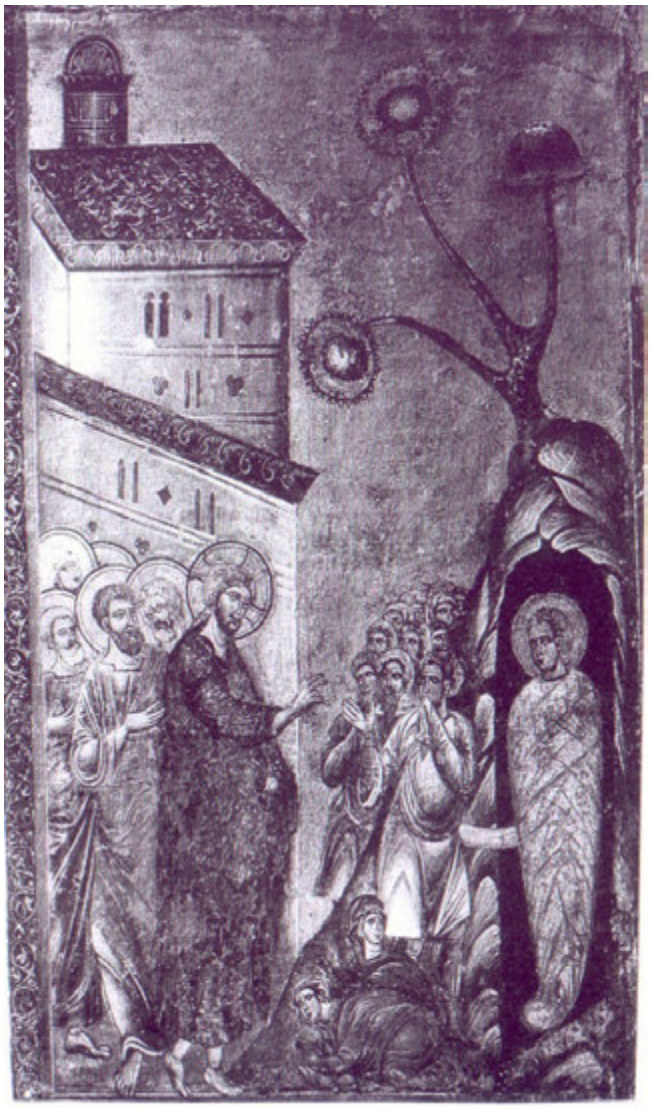


Fig. 1 : Guido da Siena, *Résurrection de Lazare*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Guido da Graziano, *Scène de la vie du Christ* (détail de retable), fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

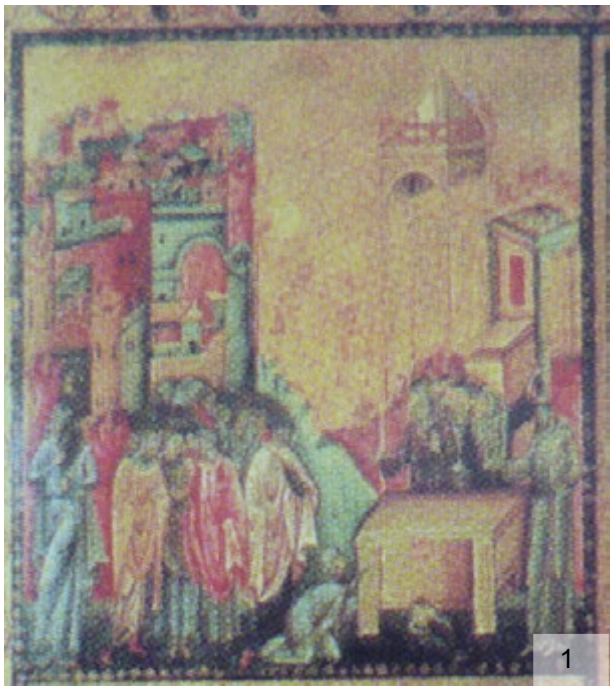


Fig. 1 : Giunta Pisano, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Assise, San Francesco, trésor.

Fig. 2 : Maître de la Madeleine, *Scène de la vie de la Vierge* (détail de retable), vers 1285, tempera et or sur panneau, Paris, Musée des Arts décoratives.

Fig. 3 : Rinaldo da Siena, *Enluminure du Libro del Regimebro dei prencipi*, dernier quart du XIII^{e} s., enluminure sur parchemin, ms. Ital. 233, 33, Paris, BnF.

Fig. 4 : Giotto (attrib.), *Saint François expulse les démons d'Arezzo*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique*(détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

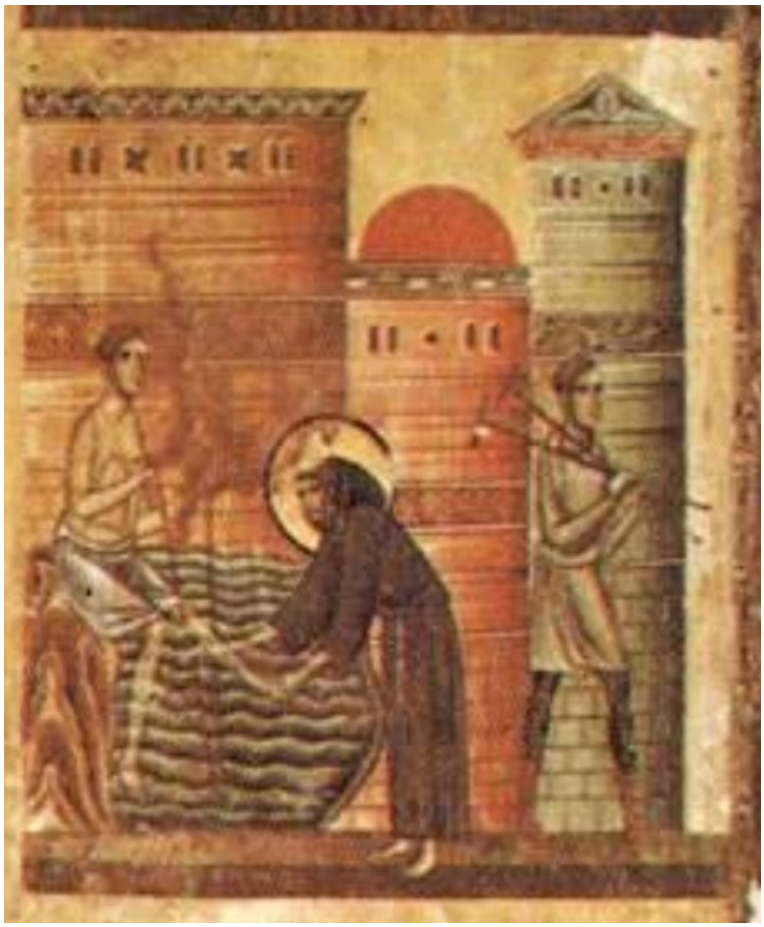


Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Saint François guérit un paralytique*
(détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

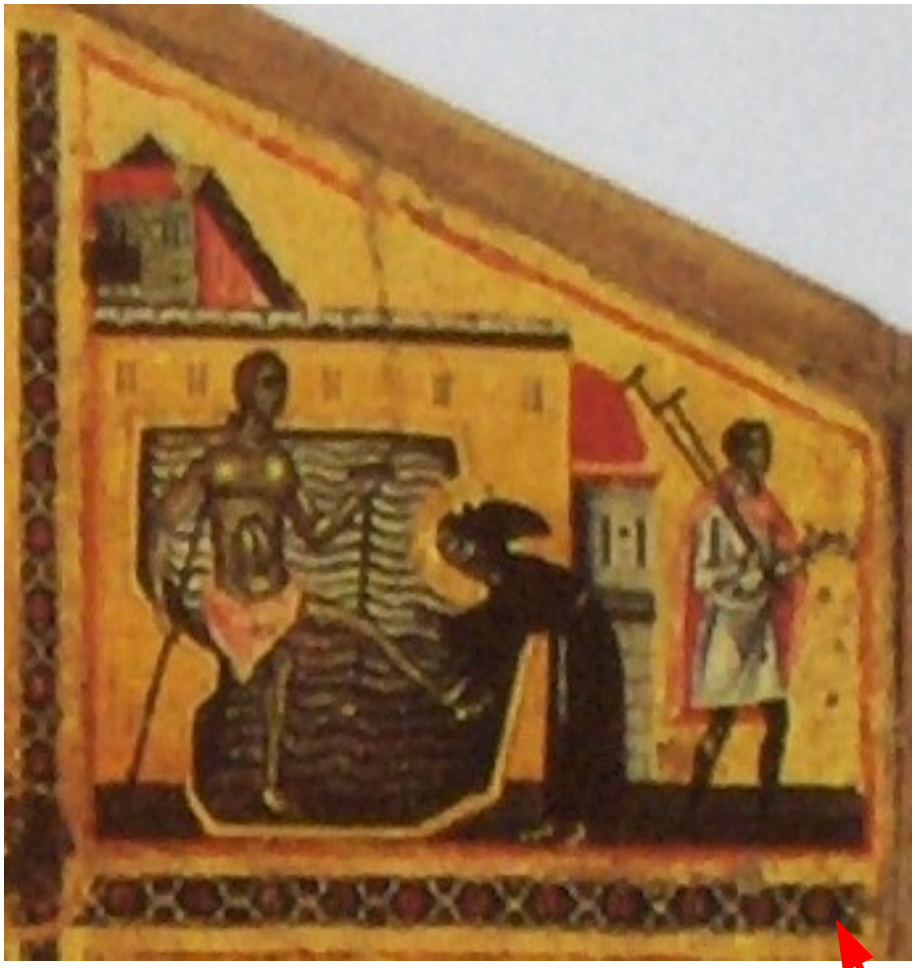


Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.

Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Scènes de la vie de saint François* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.

Fig. 1 : Guido da Graziano, *Scènes de la vie du Christ et de saint Pierre* (détail de retable), fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Peintre anonyme, *Baptême du Christ* (détail de retable), vers 1270, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Giotto, *Baptême du Christ*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 1 : Guido da Siena, *Présentation de l'Enfant au Temple* (détail de retable), fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, 34,5 x 48,5 cm, Paris, Louvre

Fig. 2 : Maître de Calci, *Scènes de la vie de sainte Catherine* (détail de retable),mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Michele di Baldovino (attrib.), *Scène de la vie de saint Nicolas* (détail de retable), mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Peccioli, San Verona.

Fig. 1 : Enrico di Tedice, *Scènes de la Passion* (détail de croix peinte), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pisa, San Martino.

Fig. 2 : Peintre anonyme, *Scènes de la Passion* (détail de retable), 1200-10, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

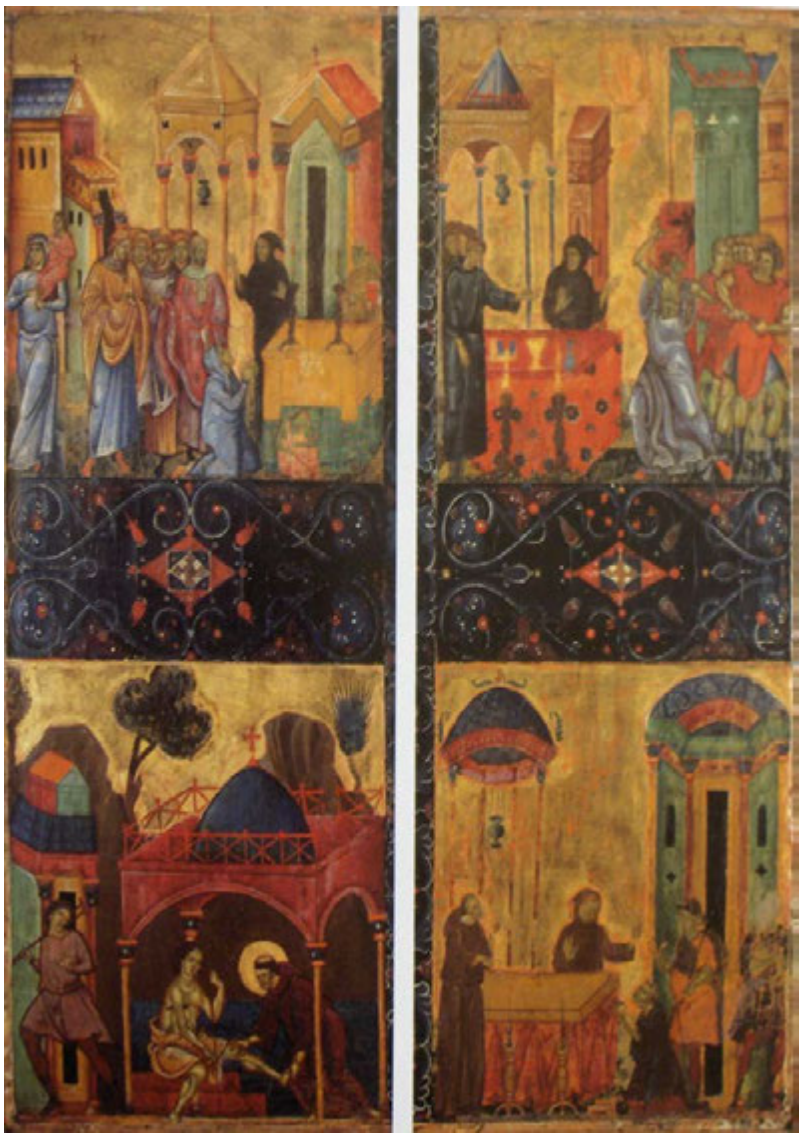


Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Quatre miracles post-mortem de saint François* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Rome, Vatican, Pinacoteca.

Fig. 2 : Peintre anonyme, *Scènes de la vie du Christ* (détail de croix peinte), 1200-10, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

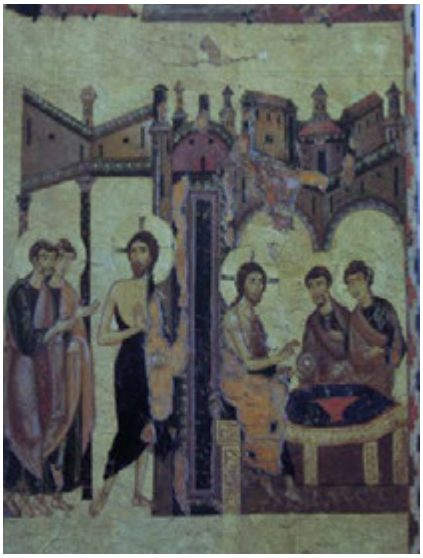


Fig. 3 : Giotto (attrib.), *Rêve d'un palais*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 4 : Giotto (attrib.), *Hommage d'un simple homme*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 1 : Guido da Siena, *Résurrection de Lazare*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint Francis* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

Fig. 3 : Michele di Baldovino, *Scène de la vie de saint Véran* (détail de retable), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 1 : Guido da Siena, *Annonciation*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Princeton, Musée universitaire des beaux arts.

Fig. 2 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Bienheureux Andrea Gallerani donne de l'aumône* (détail de reliquaire), fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

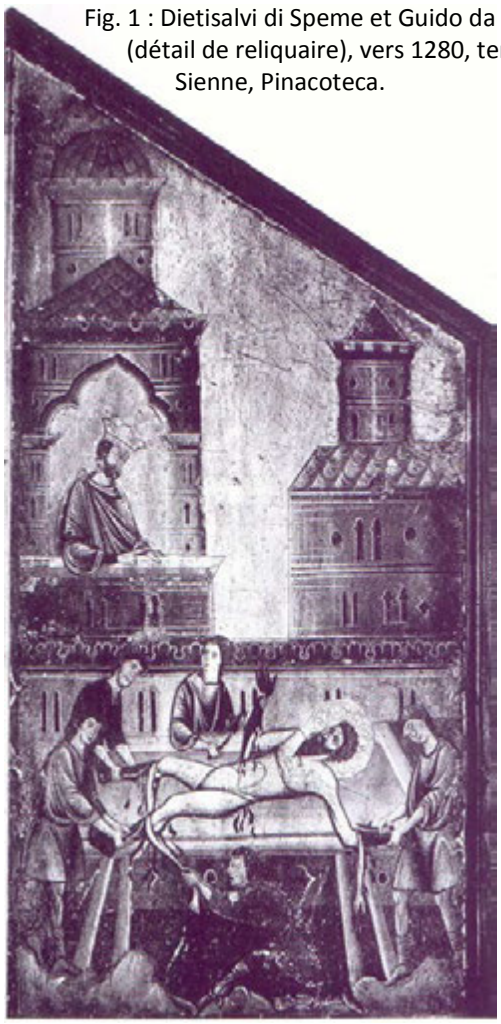


Fig. 1 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Martyre de saint Bartholomée* (détail de reliquaire), vers 1280, tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Sainte Claire repousse les Sarrasins* (détail de reliquaire), vers 1280, tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

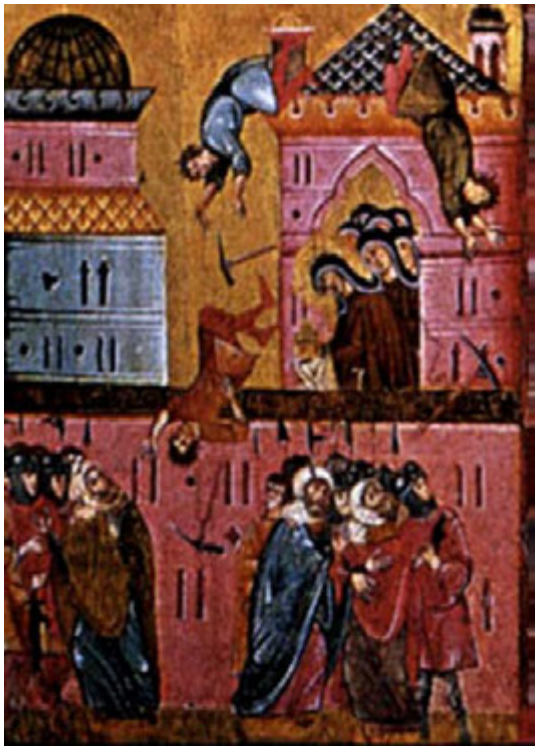


Fig. 3 : Enlumineur siennois, *Martyre de sainte Lucie ; Miracle des bœufs,* vers 1290, enluminure sur parchemin, *Antiphonaire*, ms. 33-5, f. 214v, Sienne, dell'Opera del Duomo.

Fig. 4 : Enlumineur siennois, *Massacre des innocents,* vers 1290, enluminure sur parchemin, *Antiphonaire*, ms. 33-5, f. 168, Sienne, dell'Opera del Duomo.

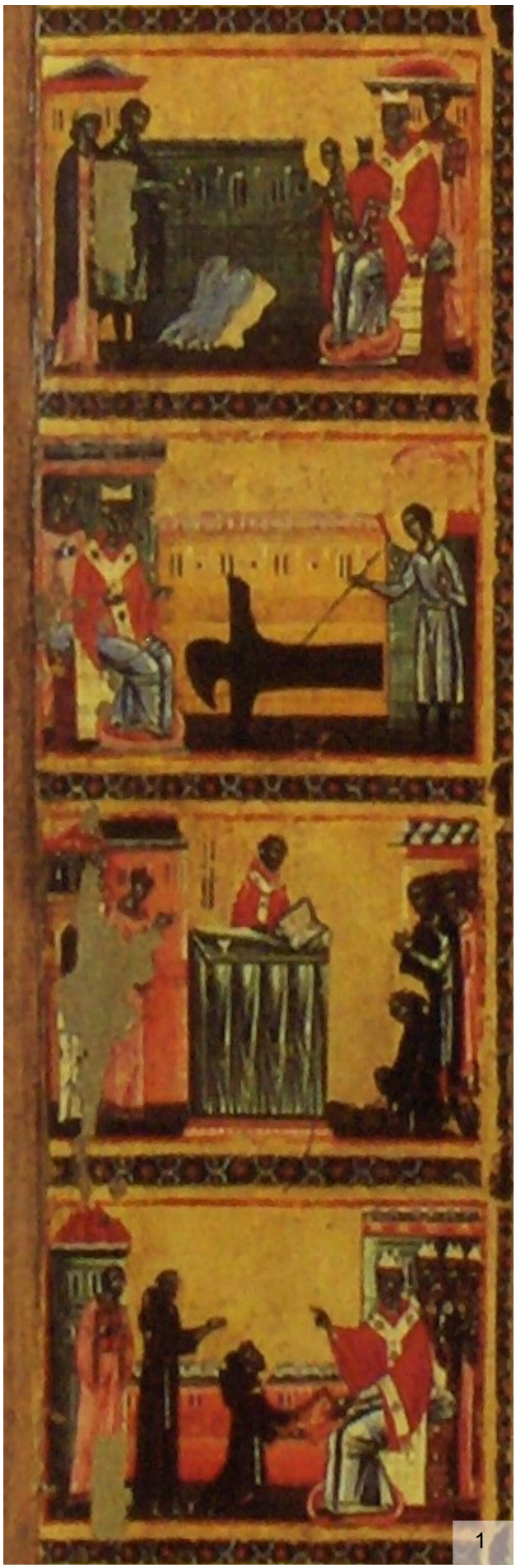


Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scènes de la vie de saint François* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.

Fig. 2 : Maître de Calci, *Scène de la vie de sainte Catherine* (détail de retable), mil. XIII^{e} s, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Giotto, *Massacre des Innocents*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.

Fig. 2 : Peintre anonyme, *Scène de la vie de saint Jean-Baptiste* (détail de retable), vers 1270, tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

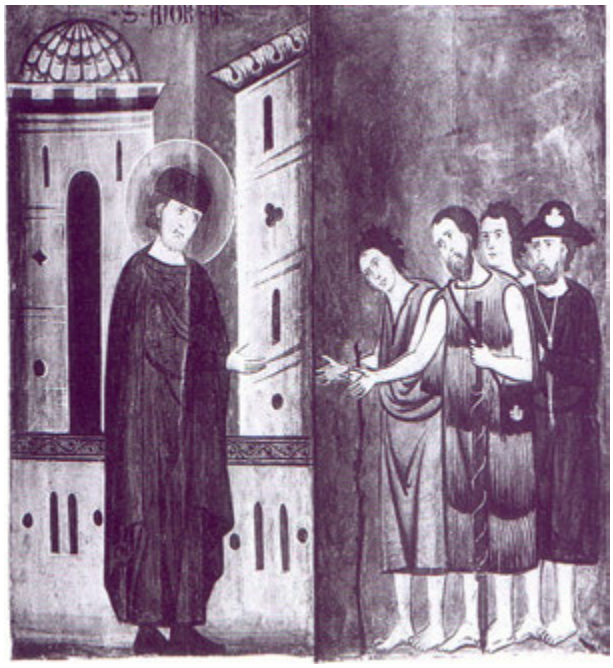


Fig. 3 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Bienheureux Andrea Gallerani accueillant des pèlerins* (détail de reliquaire), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 4 : Palmerino di Guido, *Scène de la vie de saint Nicolas*, 1300-01, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure, chapelle de saint Nicolas.

Fig. 1 : Michele di Baldovino, *Scène de la vie de saint Véran* (détail de retable), mil XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 2 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint Francis* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

Fig. 3 : Giotto, *Massacre des Innocents*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint François* (détail de retable), 1240, tempera et or sur panneau, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi

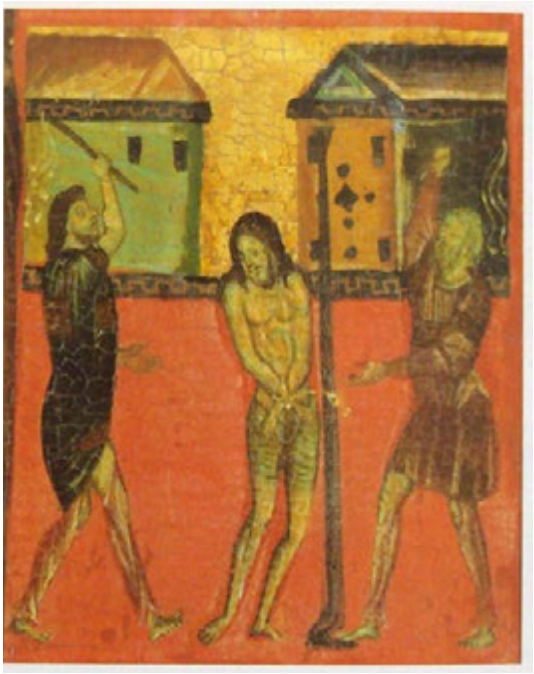


Fig. 2 : Maître de Santa Marta, *Flagellation* (détail de croix peinte), mil. XIII^{e} s., peinture et or sur bois, Pisa, Santa Marta.

Fig. 3 : Giotto (attrib.), *Libération d'un hérétique repentant*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 4 : Maître de San Martino, *Scène de la vie de Joachim et d'Anna* (détail de retable), 1250-70, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 1 : Maître de San Martino, *Scènes de la vie de Joachim et d'Anna* (détail de retable), 1250-70, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Présentation de l'Enfant au Temple* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, 34,5 x 48,5 cm, Paris, Louvre.

Fig. 1 : Enlumineur italien, *Lettre historiée*, fin XIII[e] s., enluminure sur parchemin, *Ancien Testament*, II, c. 216r, Pise, Bibliothèque de Santa Caterina.

Fig. 2 : Giunta di Capitano, S*cène de la vie de saint François* (détail de retable), mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

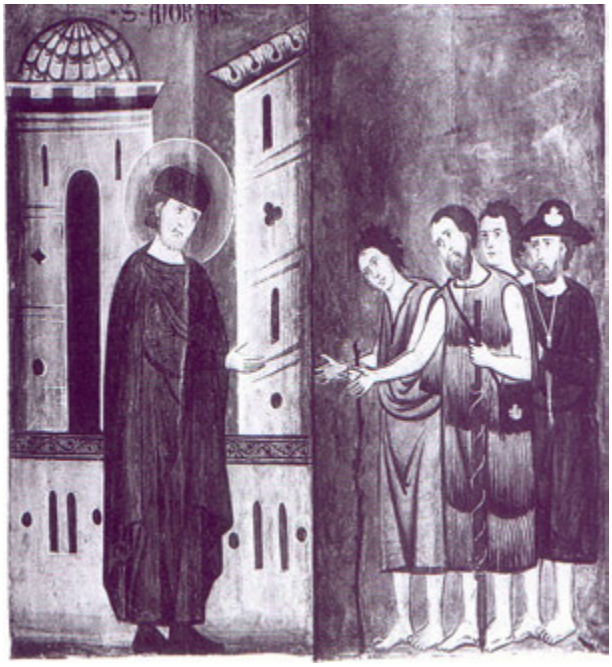


Fig. 3 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Bienheureux Andrea Gallerani accueillant des pèlerins* (détail de reliquaire), fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 4 : Peintre anonyme, *Annonciation* (détail de retable), 1270-75, tempera et or sur panneau, Anvers, Museum Mayer van den Bergh.

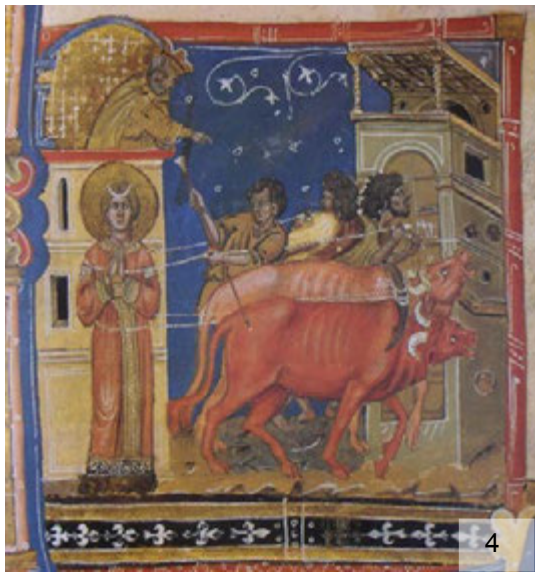


Fig. 1 : Guido da Siena, *Annonciation* (détail de retable), fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca

Fig. 2 : Guido da Siena, *Fuite en Égypte*, fin XIII[e] s., Altenbourg, Musée Lindenau.

Fig. 3 : Grifo di Tancredi, *Montée au Calvaire* (détail de retable), vers 1300-05, tempera et or sur panneau, collection privée.

Fig. 4 : Enlumineur siennois, *Martyre de sainte Lucie ; Miracle des bœufs,* vers 1290, enluminure sur parchemin, *Antiphonaire,* ms. 33-5, f. 214v, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 5 : Guido da Siena, *Annonciation*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Princeton, Musée universitaire des beaux arts.

Fig. 1: Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Entrée à Jérusalem*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Guido da Siena, *Résurrection de Lazare*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

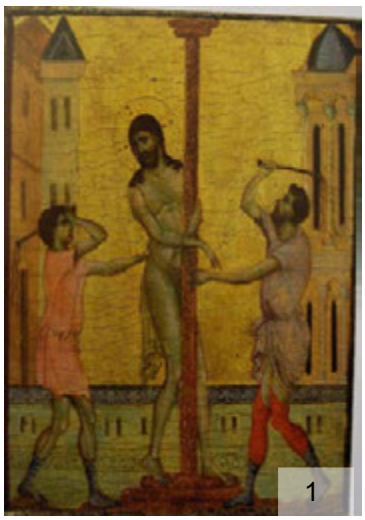


Fig. 1 : Cimabue, *Flagellation*, 1250-70, tempera et or sur panneau, 25,2 x 20,3 cm, New York, Frick Collection.

Fig. 2 : Guido da Graziano, *Scènes de la vie du Christ et de saint Pierre* (détail de retable), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Michele di Baldovino, *Scène de la vie de saint Véran* (détail de retable), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 4 : Cimabue, *Vierge à l'Enfant avec anges*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Londres, National Gallery.

Fig. 1 : Guido da Siena, *Annonciation* (détail de retable), fin XIII[e] s.,tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Mosaïste florentin, *Scènes de la Genèse*, fin XIII[e] s., mosaïque, Florence, baptistère de San Giovanni.

Fig. 1 : Lorenzo Venziano, *Annonciation*, 1371, tempera et or sur panneau, Venise, Academia.

Fig. 2 : Peintre anonyme, *Scène de la Passion* (détail de croix peinte), 1200-10, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Giotto, *Saint François reçoit des stigmates* (détail de retable), vers 1300, tempera et or sur panneau, Paris, Louvre.

Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Saint François et scènes de sa vie* (détail de retable), mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo

Fig. 2 : Enrico di Tedice, *Descente de la Croix* (détail de retable), mil XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 1 : Maître de Calci, *Scène de la vie de sainte Catherine* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Maître de San Martino, *Scènes de la vie de Joachim et d'Anna* (détail de retable), 1250-1270, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 3 : Maître de Calci, *Scène de la vie de sainte Catherine* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Mosaïque de la coupole de l'église Santi Maria e Donato, XII^{e} s., Murano, Venise.

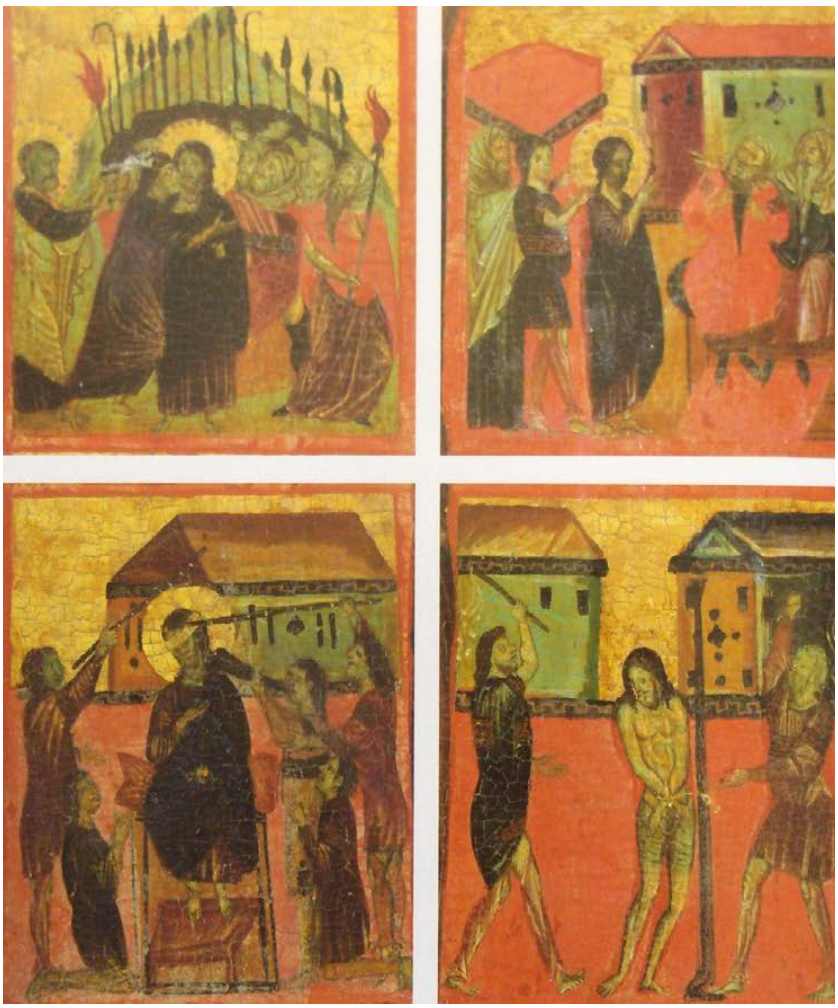


Fig. 1 :
Maître de Santa Marta,
Scènes de la Passion
(détail de retable),
mil. XIII[e] s.,
tempera et or sur bois,
Pisa, Santa Marta.

Fig. 2 : Maître de la Croix,
Saint François reçoit les stigmates,
1240-1250, tempera et or sur
panneau, 81 x 51 cm,
Florence, Uffizi.

Fig. 1 : Bonaventura Berlinghieri, *Scène de la vie de saint Francis* (détail de retable), 1235, tempera et or sur panneau, Pescia, San Francesco.

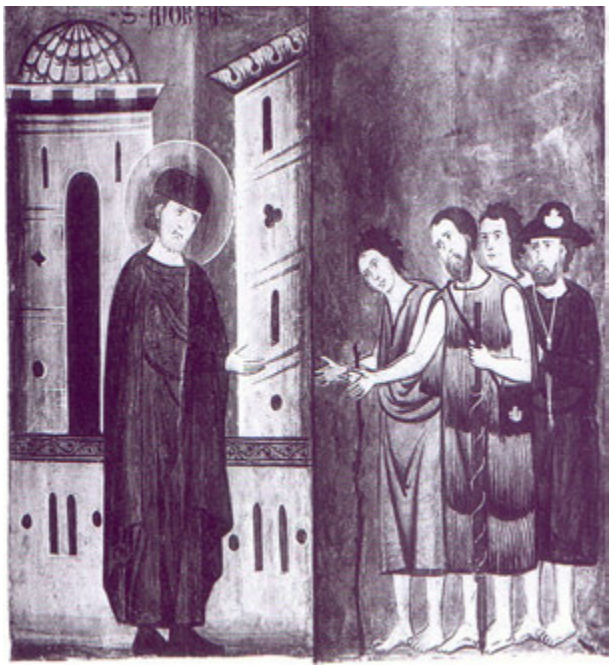


Fig. 2 : Dietisalvi di Speme et Guido da Siena, *Bienheureux Andrea Gallerani accueillant des pèlerins* (détail de reliquaire), fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Guido da Siena, *Flagellation*, fin XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Altenbourg,Musée Lindenau.

Fig. 4 : Michele di Baldovino, *Scènes de la Passion* (détail de croix peinte), mil XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Cleveland, Musée de Beaux Art de Cleveland.

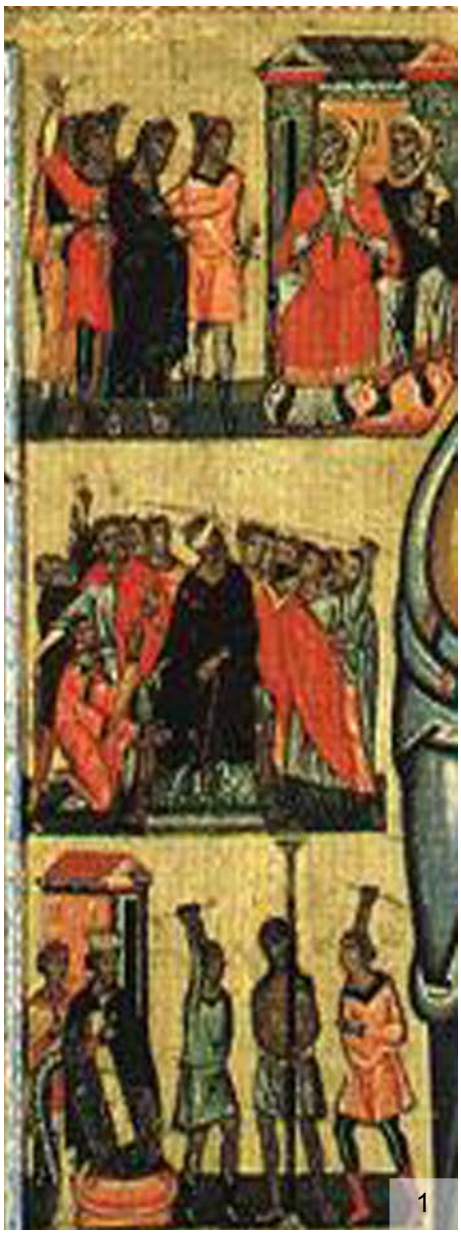


Fig. 1 : Maître de San Francesco Bardi, *Scènes de la Passion* (détail de croix peinte), fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Florence, Uffizi.

Fig. 2 : Grifo di Tancredi (attrib.), *Scènes de la Passion* (détail de retable), dernier quart XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Fiesole, Musée Bandini.

Fig. 3 : Grifo di Tancredi (attrib.), *Vierge à l'Enfant avec scènes de la Passion*, dernier quart XIII[e] s., tempera et or sur panneau, 46,5 x 68,5 (ouvert), Fiesole, Musée Bandini.

Fig. 1 : Mosaïste florentin, *Massacre des Innocents,* XIII[e] s., mosaïque, Florence, baptistère de San Giovanni.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Massacre des Innocents*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Giotto (attrib.), *Mort du chevalier de Celano,* fin XIII[e] s., fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 4 : Guido da Siena, *Trahison de Judas*, tempera et or sur panneau, fin XIII[e] s., Sienne, Pinacoteca.

Fig. 1 : Maître de San Martino, *Joachim chassé du Temple* (détail de retable), 1250-70, tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

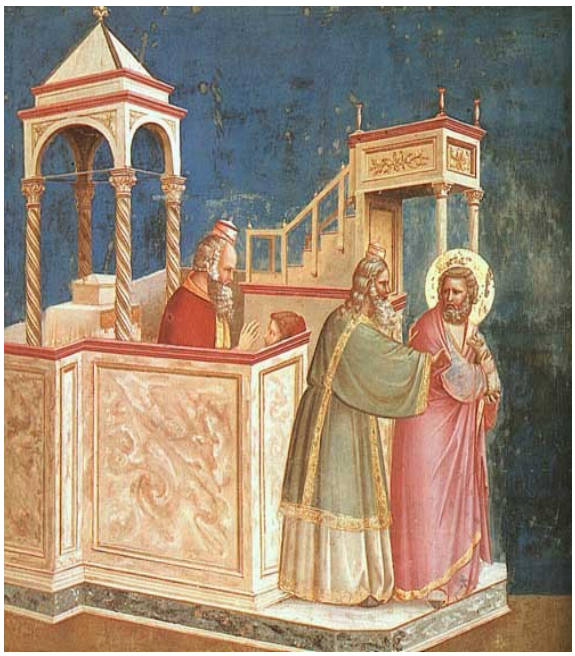


Fig. 2 : Giotto, *Joachim chassé du Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 3 : Giotto, *Christ expulse les marchands du Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Michele di Baldovino, *Scène de la vie de saint Véran* (détail de retable), mil XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Milan, Pinacoteca di Brera.

Fig. 1 : Maître de San Martino, *Vierge à l'Enfant, anges, saint Martin partageant son manteau avec un pauvre, saint Jean l'Évangéliste*, 1250-70, tempera et or sur panneau, 92 x 128 cm, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 2 : Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII^{e} s., tempera et or sur panneau, Pisa, Museo nazionale di San Matteo.

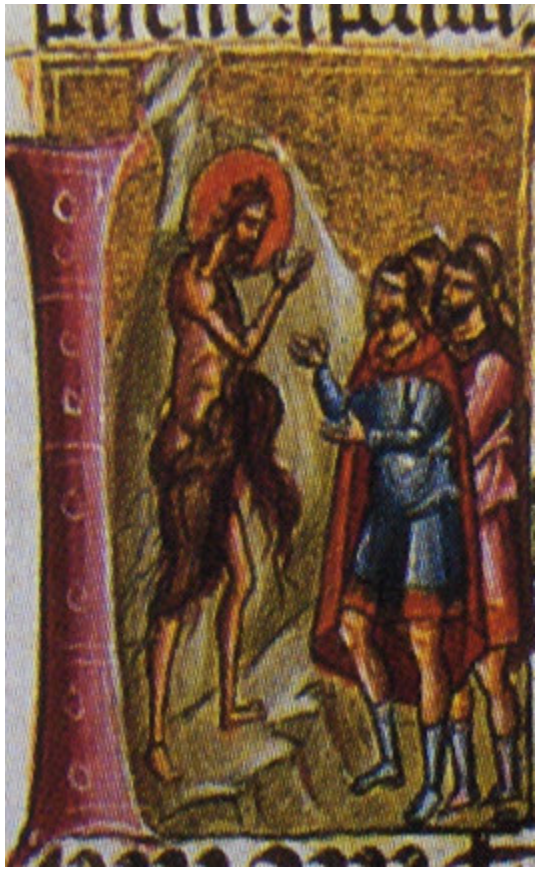


Fig. 3 : Enlumineur pisan ou florentin, *Ermite et pèlerins*, fin XIII^{e} s., enluminure sur parchemin, *Florilège du Nouveau Testament*, ms 536, c. 3v, Pise, Bibliothèque universitaire.

Fig. 1 : Guido da Siena, *Annonciation*, fin XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Princeton, Musée universitaire des beaux arts.

Fig. 2 : Grifo di Tancredi, *Scènes de la Passion* (détail de retable), 1280-85, tempera et or sur panneau, Berlin, Gemäldegalerie.

Fig. 1 : Grifo di Tancredi,
Scènes de la Passion (détail de retable),
vers 1300-05, tempera et or sur panneau,
collection privée.

Fig. 2 : Giotto, *Confirmation de la règle ;*
Saint François prêchant aux oiseaux
(détail de retable), vers 1300, tempera et
or sur panneau, Paris, Louvre.

Fig. 1 : Deodato di Orlando, *Scène de la vie de saint Pierre et de saint Paul*, XIII[e] s., fresque, Pise, Basilique de San Piero a Grado.

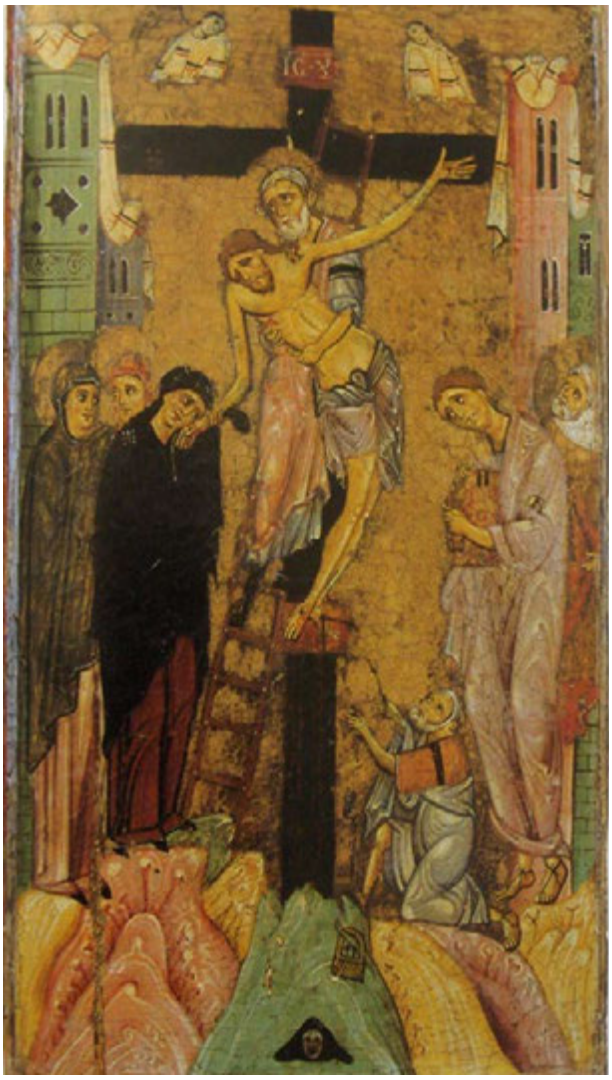


Fig. 2 : Enrico di Tedice, *Descente de la Croix* (détail de retable), mil XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo.

Fig. 1 : Corso di Buono, *Vierge à l'Enfant trônant avec anges et saints*, 1275-80, tempera sur panneau, 175 x 87 cm, Remoli, San Giovanni Battista.

Fig. 2 : Atelier de Giotto, *Saints* (détail de polyptyque), vers 1305, tempera sur panneau, Florence, Santa Maria del Fiore.

Fig. 1 : Mosaïques de l'abside de San Marco, IX^{e} s., Rome.

Fig. 2 : Maître de Santa Maria Primerana, *Vierge à l'Enfant*, vers 1255, tempera et or sur panneau, Fiesole, Santa Maria Primerana.

Maître de la Croix, *Saint François reçoit les stigmates*, 1240-1250, tempera et or sur panneau, 81 x 51 cm, Florence, Uffizi.

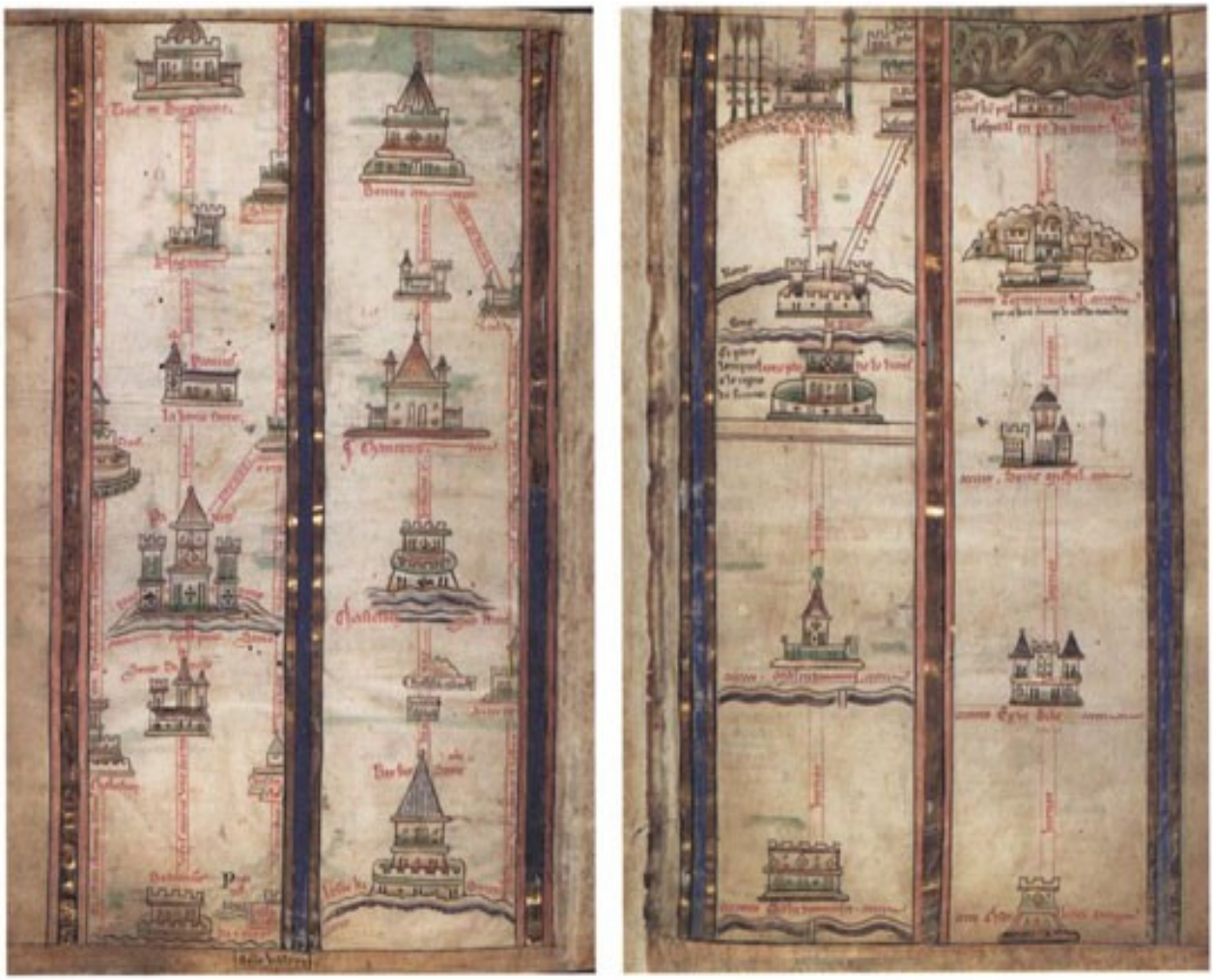
Grifo di Tancredi, *Scènes de la Passion* (détail de retable) vers 1300-05, tempera et or sur panneau, collection privée.

Atelier de Saint-Martin de Tours*, Tables des Canons*, 796-804, enluminure sur parchemin, *Évangiles de Saint-Martin de Tours,* f. 23, Paris, BnF.

Fig. 1 : Giotto, *Charité* (de la série des *Vices et Vertus*), 1318-20, fresque, 120 x 55 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 2 : Nardo di Cione, *Enfer*, vers 1355, fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle des Strozzi.

Fig. 3 : Andrea di Bonaiuto, *Triomphe de l'Eglise,* 1365-68, fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle des Espagnols.



Matthew Paris, *Itinéraire de Saint Albans à Jérusalem* (détail), vers 1255, enluminure sur parchemin, ms. Royal 14 C. VII, f.4r°, 36 x 25cm, Londres, British Library.

Fig. 1 : Les fresques du *Bon et du Mauvais Gouvernement* (1337-39) d'Ambrogio Lorenzetti dans la Salle du Conseil des Neuf, Palazzo Pubblico, Sienne. En haut : *Allégorie du Bon Gouvernement* et *Effets du Bon Gouvernement.* En bas : *Effets du Mauvais Gouvernement*.

Fig. 2 : Duccio, *Revendication du château de Giuncarico*, début XIV[e] s., fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

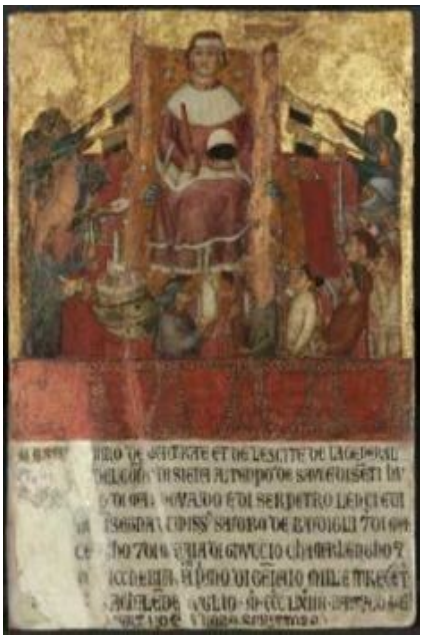


Fig. 3 : Lippo Vanni, *Couverture d'un des registres de la Biccherna*, vers 1364, tempera sur panneau, 44,5 x 33 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Le Campo au centre du réseau des voies, Sienne.

Fig. 1 : Maisons avec façades homogénéisées, le Campo, Sienne.

Fig. 2 : Palazzo Tolomei, Sienne.

Fig. 1 : Duccio, *Entrée à Jérusalem* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 100 x 57 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Duccio, *Pèlerins d'Emmaüs* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 51 x 57cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

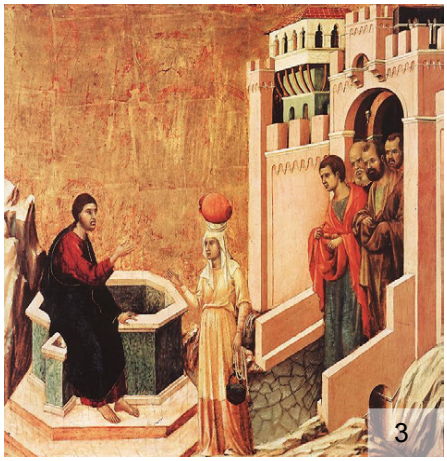


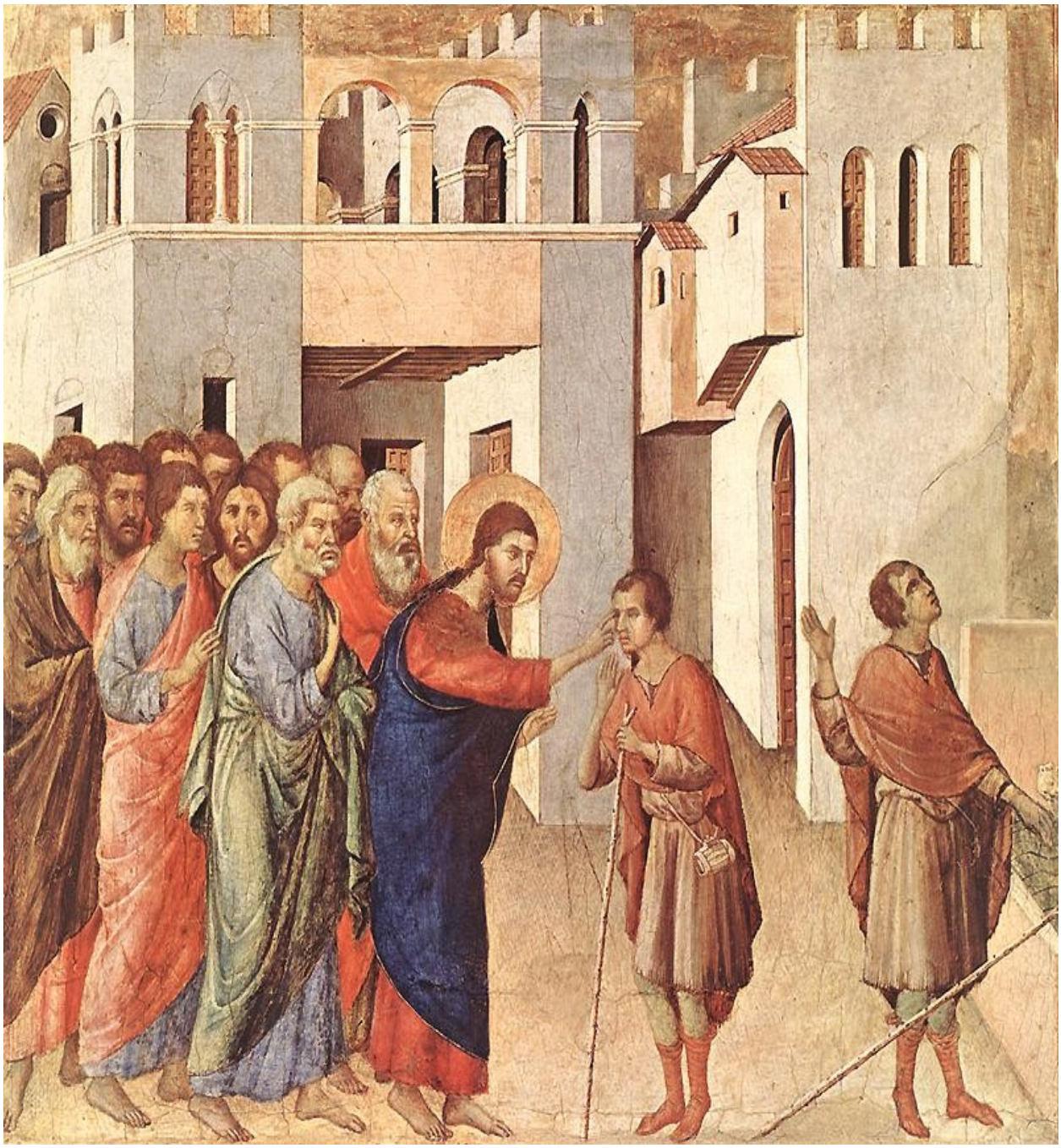
Fig. 3 : Duccio, *Rencontre avec la Samaritaine* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43,5 x 46 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 4 : Ugolino di Vieri, *Entrée à Jérusalem* (détail du *Reliquaire du Corporal*), 1337-38, émaux sur argent, Orvieto, cathédrale, chapelle du Corporal.

Fig. 5 : Simone Martini, *Montée au Calvaire* (détail du *Polyptyque Orsini*), 1333, tempera sur panneau, 25 x 16 cm, Paris, Louvre.

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 2 : Le pavement du Campo, Sienne.



Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 45 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 1 : Simone Martini, *Bienheureux Agostino ressuscitant un enfant tombé d'un balcon* (détail du *Retable du bienheureux Agostino Novello*), 1324, tempera sur panneau, 82 x 67 cm, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 1 : Giotto,
Christ avec les docteurs,
1305, fresque, 200 x 185 cm,
Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 2 : Giotto,
Scènes de la vie de Saint François ; Apparition à Arles,
1325, fresque, 280 x 450 cm,
Florence, Santa Croce,
chapelle Bardi.

Fig. 3 : Giotto,
Nativité de saint Jean Baptiste, 1320, fresque,
280 x 450 cm, Florence,
Santa Croce, chapelle
Peruzzi.

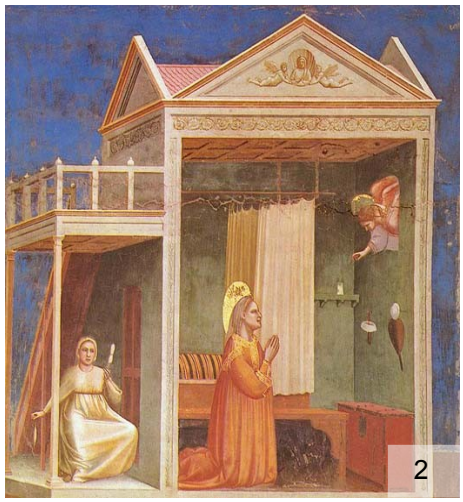


Fig. 1 : Giotto, *Pentecôte*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 2 : Giotto, *Annonce à sainte Anne*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 3 : Maître des histoires d'Isaac, *Isaac bénissant Jacob*, vers 1290, fresque, 300 x 300 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 4 : Palmerino di Guido, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles pauvres*, 1300-01, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure, chapelle de saint Nicolas.

Fig. 5 : Maitre de sainte Cécilia, *Scène de la vie de sainte Cécilia* (détail du *Polyptyque de sainte Cécilia*), vers 1300, tempera et or sur panneau, Florence, Uffizi.

Fig. 1 : Façade de l'hôpital della Scala, Sienne.

Fig. 2 : Pietro Lorenzetti,
Nativité de la Vierge, 1342,
tempera sur panneau, 188 x 183 cm,
Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

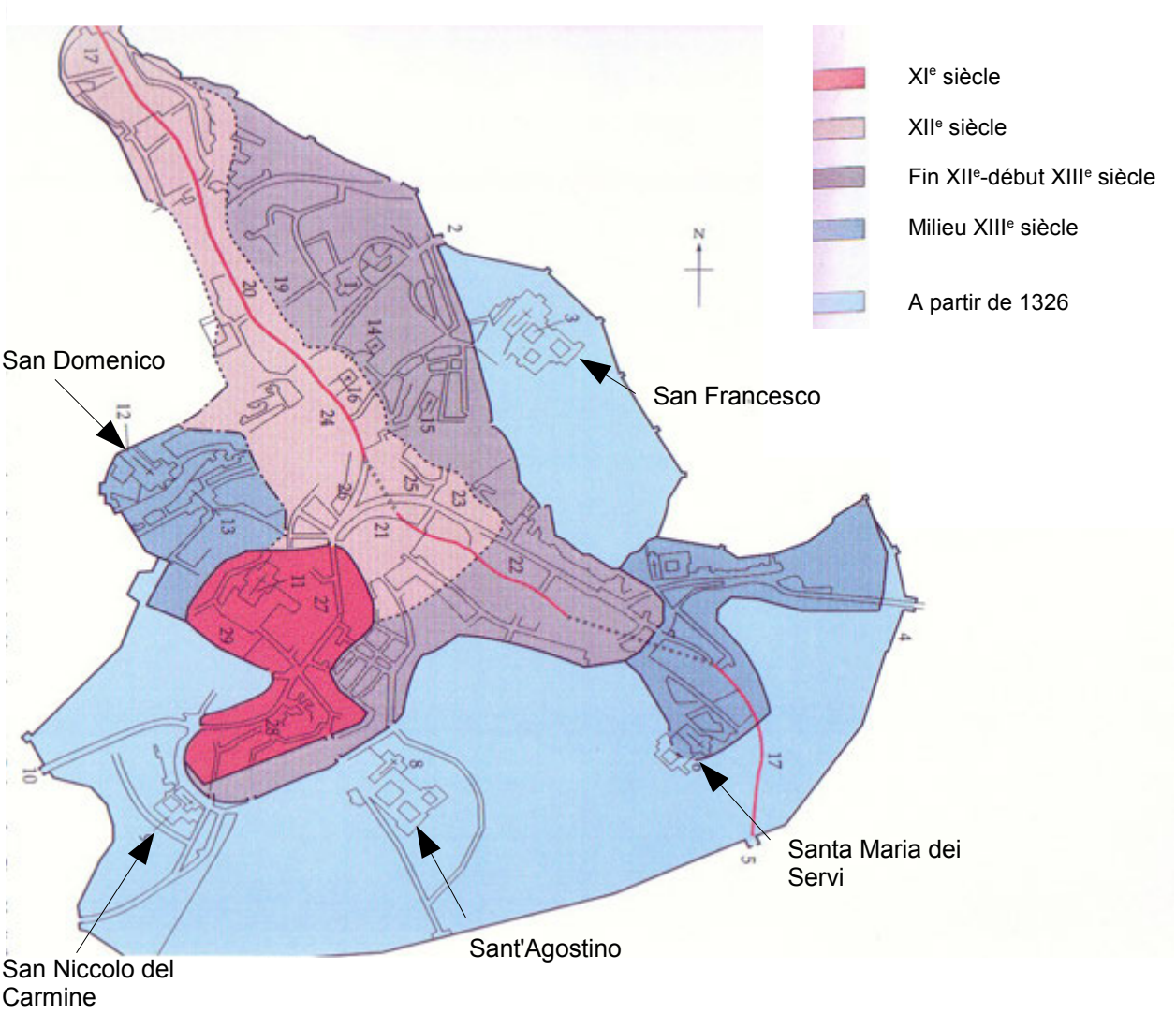
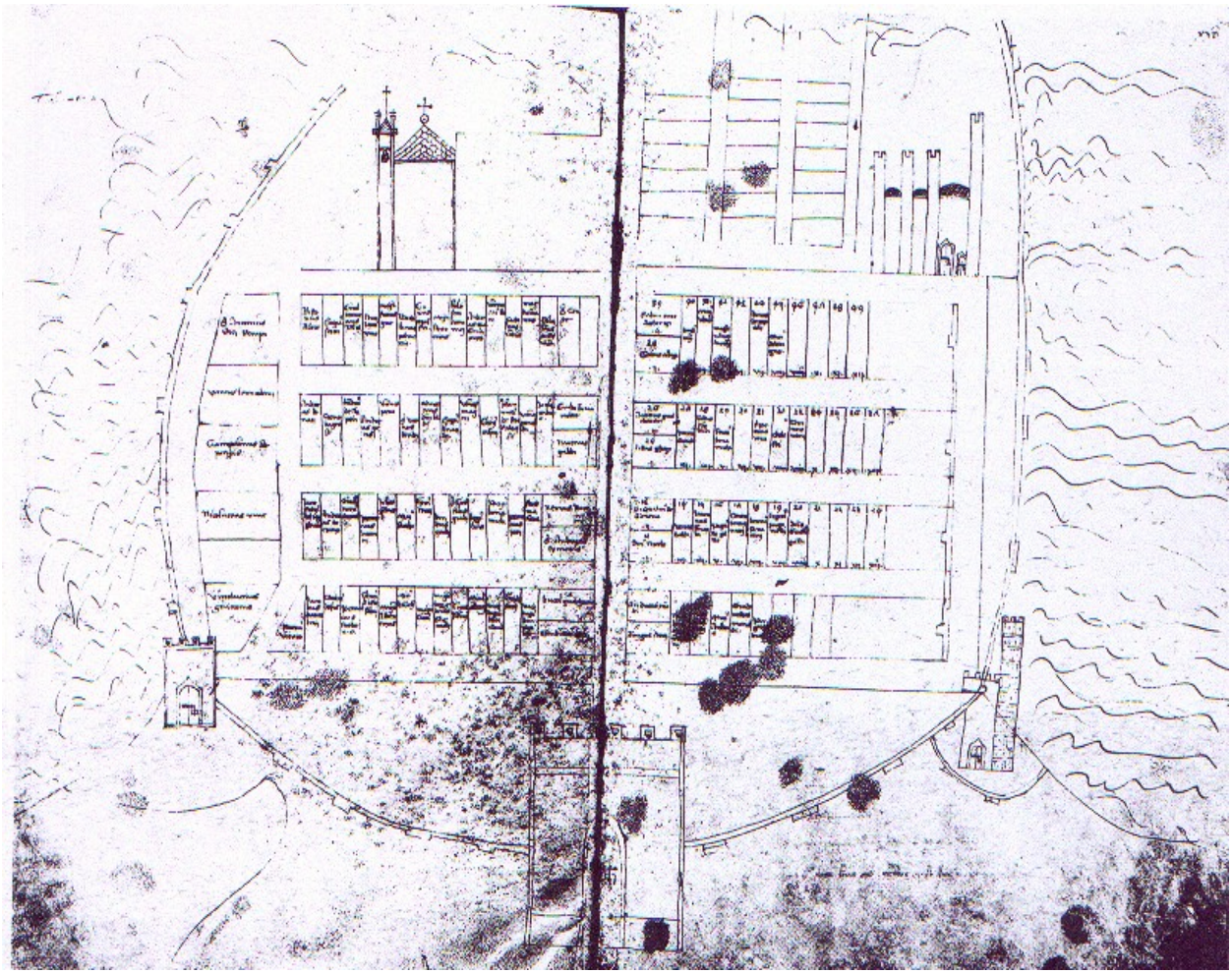


Fig. 1 : Les quatre étapes de l'extension de l'enceinte à Sienne (à partir de T. Benton, "The Three Cities Compared : Urbanism (Siena, Florence, Padua)", dans *Siena, Florence and Padua, II,* éd. D. Norman, New Haven, Yale Univ. Press, 1995, p. 6-27).

Fig. 2 : L' enceinte « en socle », Sienne.



Plan de Talamone, 1306, Arch. 209, *Capitoli*, 3, f. 25 v.-26 r., Sienne, Archivio di Stato.

Fig. 1 : Guido da Siena, *Entrée à Jérusalem*, fin XIII[e] s., tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Duccio, *Tentation sur la Montagne* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 46 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 2 : Duccio, *Pèlerins d'Emmaüs* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 51 x 57 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 1 : Duccio, *Obsèques de la Vierge* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 58 x 52,5 cm, Sienne, dell'Opera dell Duomo.

Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 3 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du Bon Gouvernement,* 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

Fig. 1 : Giotto (attrib.), *Saint François expulse les démons d'Arezzo*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 2 : Giotto (attrib.), *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco.

Fig. 3 : Giunta Pisano, *Scène de la vie de Saint François* (détail de retable), fin XIII^{e} s., Assise, San Francesco.

Fig. 4 : Maître de la Madeleine, *Fuite en Egypte* (détail de retable), vers 1285, tempera et or sur panneau, Paris, Musée des Arts décoratives.

Fig. 1 : Barna da Siena, *Entrée à Jérusalem*, vers 1340, fresque, San Gimignano, église collégiale.

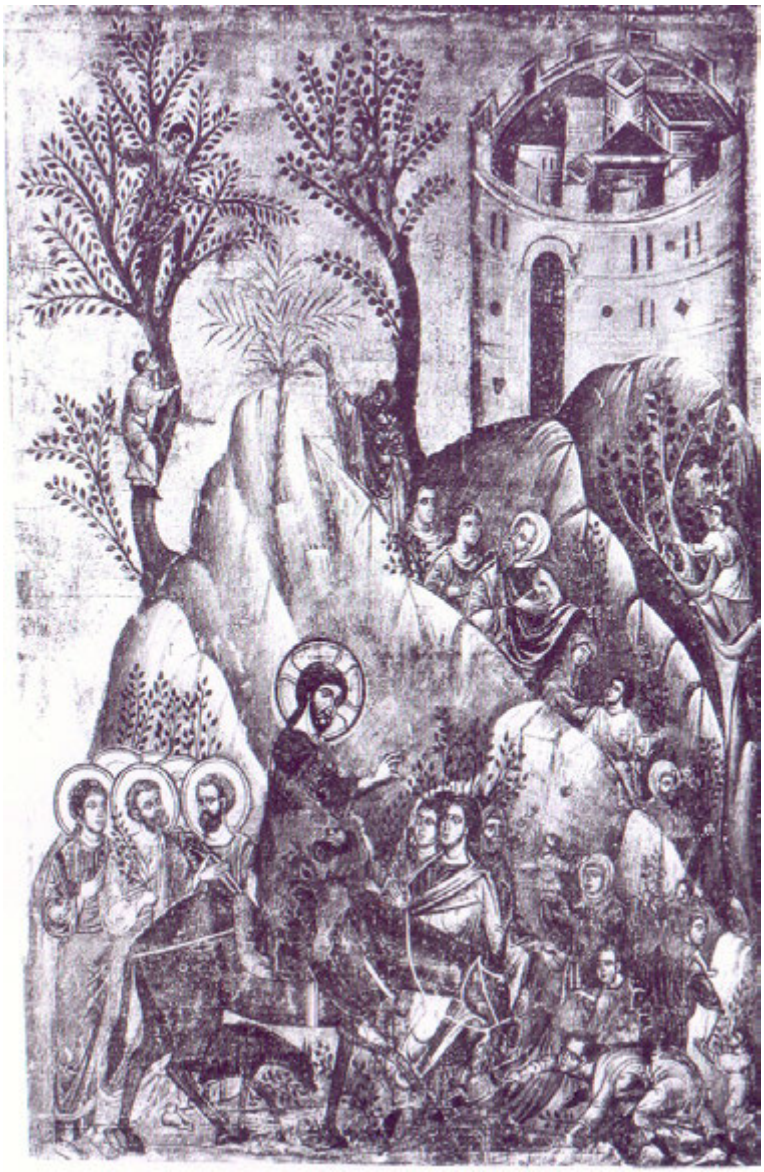


Fig. 2 : Guido da Siena, *Entrée à Jérusalem*, fin XIII^{e} s., tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 1 : Simone Martini, *Retable du bienheureux Agostino Novella* (détail), 1324, tempera sur panneau, 82 x 134 cm, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du Bon Gouvernement,* 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

Fig. 1 : Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du Bon Gouvernement,* 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du Mauvais Gouvernement,* 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 2 : Simone Martini, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, 1312-17, fresque, 265 x 230 cm, Assise, San Francesco, église inférieure, chapelle de San Martino.

Fig. 3 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 4 : Pietro Lorenzetti, *Umiltà amenant des briques pour le couvent* (détail du *Retable de la bienheureuse Umiltà*), deuxième quart du XIV^{e} s., tempera sur panneau, 45 x 32 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 5 : Pietro Lorenzetti, *Miracle de la glace* (détail du *Retable de la bienheureuse Umiltà*), deuxième quart du XIV^{e} s., tempera sur panneau, 45 x 32 cm, Berlin, Staatliche Museen.

Pietro Lorenzetti, Restitution du *Retable de la bienheureuse Umiltà*, deuxième quart du XIV^e^ s., tempera sur panneau.

Fig. 1 : Duccio, *Pèlerins d'Emmaüs* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 51 x 57 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fontaine monumentale, Sienne.

Fig. 1 : Duccio, *Maestà* (verso, partie centrale), 1308-11, tempera sur panneau, 212 x 425 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.

Fig. 2 : Barna da Siena, *Scènes de la vie du Christ*, vers 1340, fresque, San Gimignano, église collégiale.

Fig. 1 : Bartolo di Fredi, *Adoration des Mages*, mil XIV^{e} s., tempera sur panneau, 196 x 158 cm, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Remise de la règle par Albert, patriarche de Jérusalem* (détail du *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

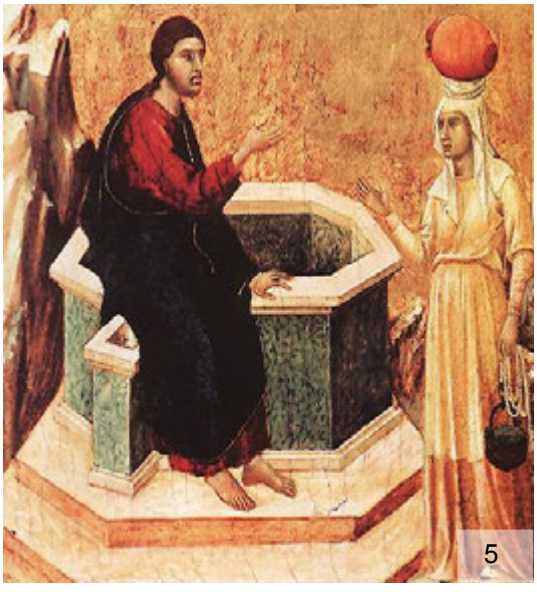
Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Remise de la règle par Albert, patriarche de Jérusalem* (détail), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Source d'Elie* (détail), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Pietro Lorenzetti, *Miracle de la glace* (détail), deuxième quart du XIV^{e} s, tempera sur panneau, Berlin, Staatliche Museen.

Fig. 4 : Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail), 1308-11, tempera sur panneau, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 5 : Duccio, *Rencontre avec la Samaritaine* (détail), 1308-11, tempera sur panneau, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.



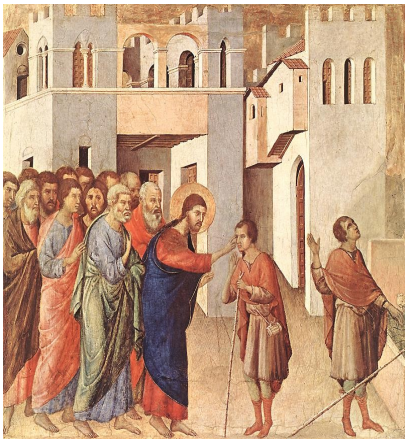


Fig. 1 : Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 45 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Simone Martini, *Bienheureux Agostino ressuscitant un enfant tombé d'un balcon* (détail du *Retable du bienheureux Agostino Novello*), 1324, tempera sur panneau, 82 x 67 cm, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 4 : Pietro Lorenzetti, *Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 5 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 6 : Pietro Lorenzetti, *Arrestation du Christ*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Remise de la règle par Albert, patriarche de Jérusalem* (détail du *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Bartolo di Fredi, *Adoration des Mages*, mil XIV^{e} s., tempera sur panneau, 196 x 158 cm, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 1 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du Bon Gouvernement,* 1337-39, fresque, Sienne, Palazzo Pubblico.

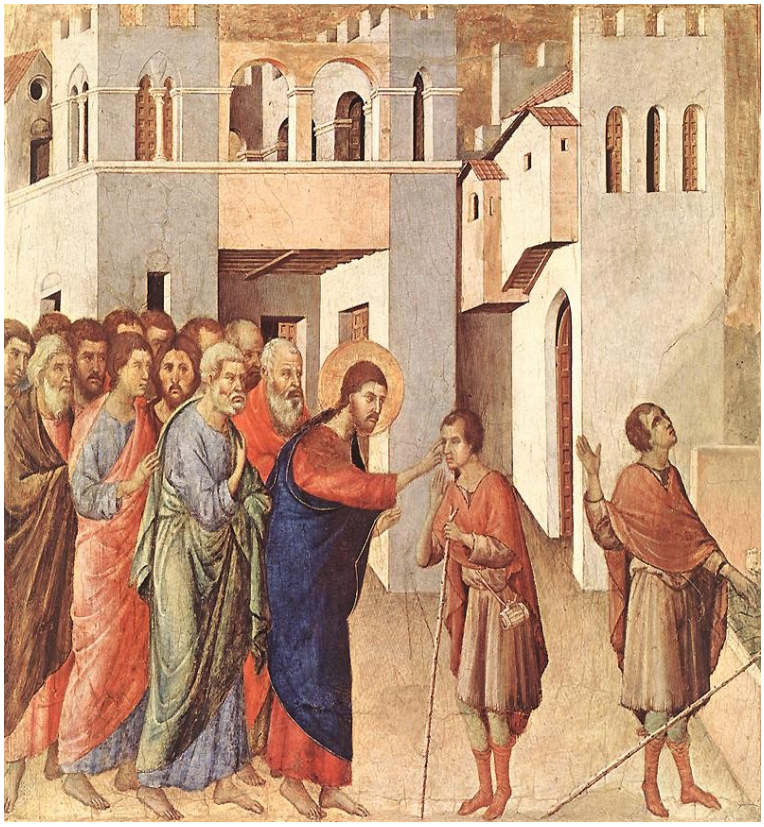


Fig. 2 : Duccio, *Guérison de l'aveugle*, détail de la *Maestà*, 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 45 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 1 : Peintre anonyme, *Annonciation* (détail de retable), 1270-75, tempera et or sur panneau, Anvers, Museum Mayer van den Bergh.

Fig. 2 : Guido da Siena, *Résurrection de Lazare*, fin XIII^{e} s, tempera et or sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

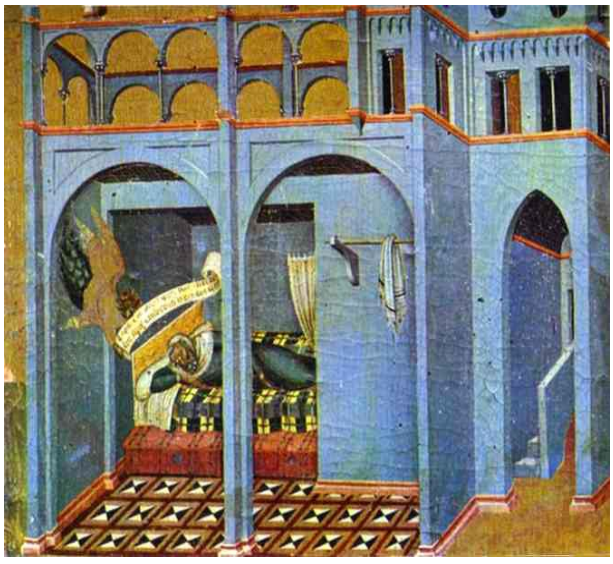


Fig. 3 : Pietro Lorenzetti, *Rêve de Sobach* (détail de la *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

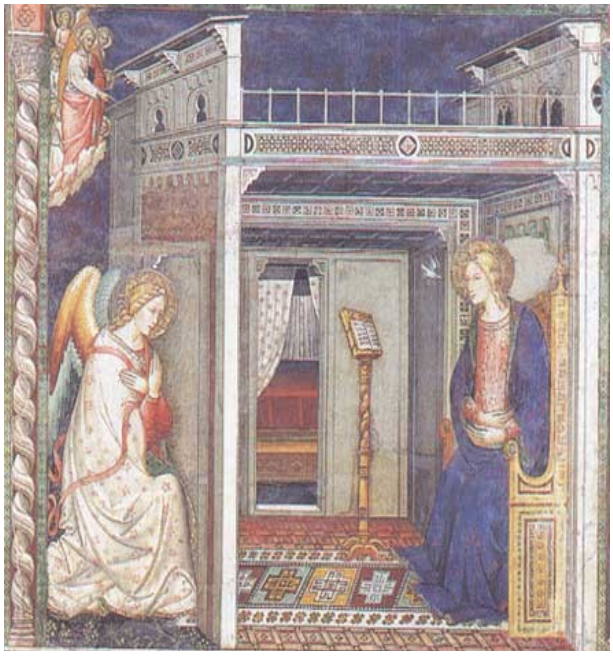


Fig. 4 : Peintre anonyme, *Annonciation*, XV^{e} s., Florence, Santa Maria Novella.

Fig. 1 : Duccio, *Annonciation* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 44 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles* (détail du *Polyptyque de Saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 3 : Maître des histoires d'Isaac, *Isaac bénissant Jacob*, vers 1290, fresque, 300 x 300 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 4 : Giotto, *Prière des Prétendants*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Nativité de la Vierge*, 1342, tempera sur panneau, 188 x 183 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Palmerino di Guido, *Saint Nicolas donnant de l'or aux trois filles pauvres*, 1300-01, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure, chapelle de saint Nicolas.

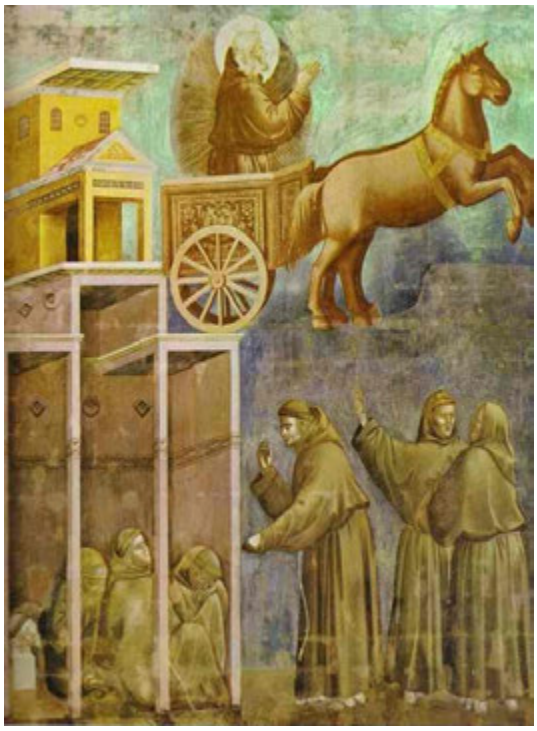


Fig. 1 : Giotto (attrib.), *La vision du Chariot de Feu*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 2 : Giotto, *Ascension de saint Jean l'Évangéliste,* 1320, fresque, 280 x 450 cm, Florence, Santa Croce, chapelle Peruzzi.

Fig. 3 : Simone Martini, *Miracle du feu,* 1312-17, fresque, 296 x 230 cm, Assisie, San Francesco, église inférieur, chapelle de San Martino.

Fig. 4 : Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 52,5 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 1 : Giotto, *Présentation de la Vierge au Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

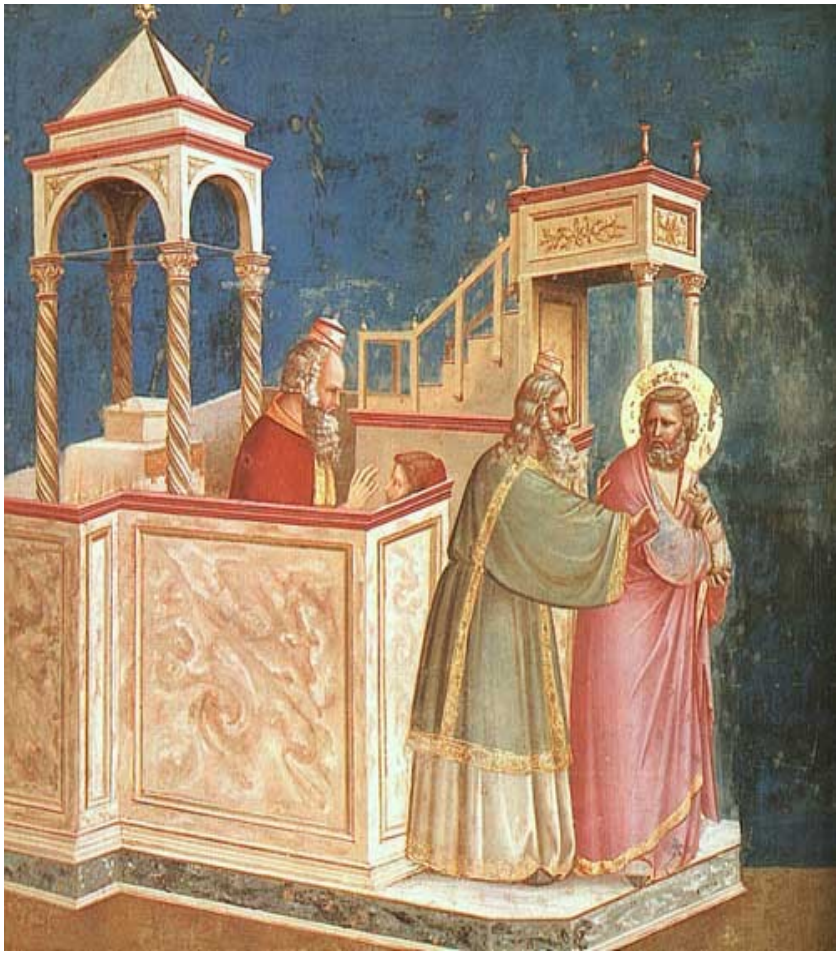


Fig. 2 : Giotto, *Joachim chassé du Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Dalmasio di Jacopo degli Scannebecchi, *Mort de saint Grégoire*, mil. XIV[e] s., fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Bardi.

Fig. 1 : Giovanni del Biondo, *Retable de saint Sébastien* (détail), vers 1370, panneau, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Ambrogio di Baldese (attrib.), *Scène de la vie de saint Laurent*, vers 1400, panneau, Avignon, Petit Palais.

Fig. 3 : Bernardo Daddi, *Annonciation*, vers 1335, panneau, 43 x 70 cm, Paris, Louvre.

Fig. 4 : Bernardo Daddi, *Martyre de saint Étienne,* 1324, fresque, Florence, Santa Croce.

Fig. 1 : Giovanni del Biondo, *Prédelle du retable*, 1364, panneau, Florence, Galleria dell'Accademia.

Fig. 2 : Gentile da Fabriano, *Présentation de l'Enfant au Temple* (détail de la prédelle du *Pala Strozzi*), 1423, tempera sur panneau, 25 x 62 cm, Paris, Louvre.

Fig. 3 : Masolino, *Guérison de l'estropié et résurrection de Tabitha*, 1424-25, fresque, 260 x 599 cm, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

Fig. 1 : Fra Angelico, *Retable de San Marco* (détail), vers 1439-42, tempera sur panneau, 38 x 45 cm, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 2 : Fra Angelico, *Triptyque de Perugia* (détail), 1437, tempera sur panneau, 34 x 60 cm, Rome, Vatican, Pinacoteca.

Fig. 1 : Lo Scheggia (di Ser Giovanni), C*assone Adimari*, vers 1440, panneau, 88,5 x 305 cm, Florence, Galleria dell'Accademia.

Fig. 2 : Mantegna, *Martyre de saint Christophe et enlèvement de son corps* , 1453-57, fresque, Padoue, Eremitani, chapelle Ovetari.

Fig. 3 :
Attavante degli Attavanti (attrib.), *Procession du Corpus Christi*, vers 1500, *Chorale*, 4, c. 7v., Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana.

Fig. 1 : Lo Scheggia (di Ser Giovanni), Panneau de *cassone*, 1465-70, 45 x 174,7cm, Ecouen, Musée Nationale de la Renaissance.

Fig. 2 : Guioccio Cozzarelli, Panneau de *cassone*, 1480-81, 34,2 x 120,6cm, Ecouen, Musée Nationale de la Renaissance.

Fig. 1 : Ghirlandaio, *Joachim chassé du Temple,* 1490, fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.

Fig. 2 : Filippino Lippi, *Scène de l'histoire d'Esther*, 1470-75, panneau, 48 x 132 cm, Paris, Louvre.

Fig. 3 : Botticelli, *Dernier miracle et mort de saint Zénobe*, 1500-05, tempera sur panneau, 66 x 182 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

Fig. 1 : Benozzo Gozzoli, *L'école de Tagaste*, 1464-65, fresque, 220 x 230 cm, San Gimignano, Sant'Agostino.

Fig. 2 : Benozzo Gozzoli, *Scènes de la vie de saint François,* 1452, fresque, 220 x 270 cm, Montefalco, San Francesco.

Fig. 1 : Giovanni del Biondo, *Retable de saint Sébastien* (détail), vers 1370, panneau, Florence, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Giovanni da Milano, *Scènes de la vie de la Vierge,* 1365, fresque, Florence, Santa Croce, chapelle Rinuccini.

Fig. 3 : Taddeo Gaddi, *Adoration des Mages,* 1328-30, fresque, Florence, Santa Croce, chapelle Baroncelli.

Fig. 1 : Spinello Aretino, *Montée au Calvaire*, deuxième moitié du XIV^{e} s., Florence, Santa Croce.

Fig. 2 : Pietro Lorenzetti, *Montée au Calvaire*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 3 : Simone Martini, *Retable du bienheureux Agostino Novella* (détail), 1324, tempera sur panneau, 82 x 134 cm, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 1 : Gentile da Fabriano, *Fuite en Egypte ; Présentation de l'Enfant au Temple* (détail de la prédelle du *Pala Strozzi*), 1423, tempera sur panneau, 25 x 150 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 2 : À gauche : Signorelli et Della Galla, *Testament et mort de Moïse* / À droite : Botticelli, *Châtiment de Coré, Datan et Abiram*, 1481-82, fresque, 350 x 1150 cm, Rome, Vatican, chapelle Sixtine.

Fig. 1 : Gentile da Fabriano, *Adoration des Mages* (panneau central du *Pala Strozzi*), 1423, tempera sur panneau, 255 x 282 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 2 : Benozzo Gozzoli, *Cortège du Melchiorre,* 1459-60, fresque, Florence, Palazzo Medici Ricardi, chapelle des Mages.

Fig. 1 : Filippino Lippi, *Crucifixion de saint Pierre et Discussion avec Simon le Mage*, 1481-82, fresque, 200 x 599 cm, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

Fig. 2 :
Gherardo di Giovanni, *Annonciation*, 1474, enluminure, *Cod*. A67, f. 5, Florence, Museo del Bargello.

Fig. 3 : Domenico Venziano, *Annonciation*, vers 1442-48, tempera sur panneau, 27,3 x 54 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Frederick Fuller collection.

Fig. 4 : Bartolomeo Caporali, *Annonciation*, deuxième moitié du XV^{e} s., panneau, Avignon, Petit Palais.

Fig. 1 : Filippino Lippi, *Histoire de Virginie*, 1480, panneau, 45 x 126 cm, Paris, Louvre.

Fig. 2 : Ghirlandaio, *Zacharie devenu muet écrit le nom de son fils sur une feuille,* 1486-90, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.

Fig. 3 : Botticelli, *Scène de l'histoire de Lucrèce,* 1496-1504, tempera sur panneau, 83,5 x 180 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Fig. 1 : Giovanni da Milano, *Polyptyque de Prato* (détail de la prédelle), 1353-55, panneau, Prato, Museo civico.

Fig. 2 : Paolo Uccello, *Lapidation de Étienne*, vers 1435, fresque, 310 x 420 cm, Prato, Duomo.

Fig. 3 : Fra Angelico, *Scène de la vie de saint Étienne,* 1447-49, fresque, Rome, Vatican, Palazzi Pontifici, chapelle Niccolina.

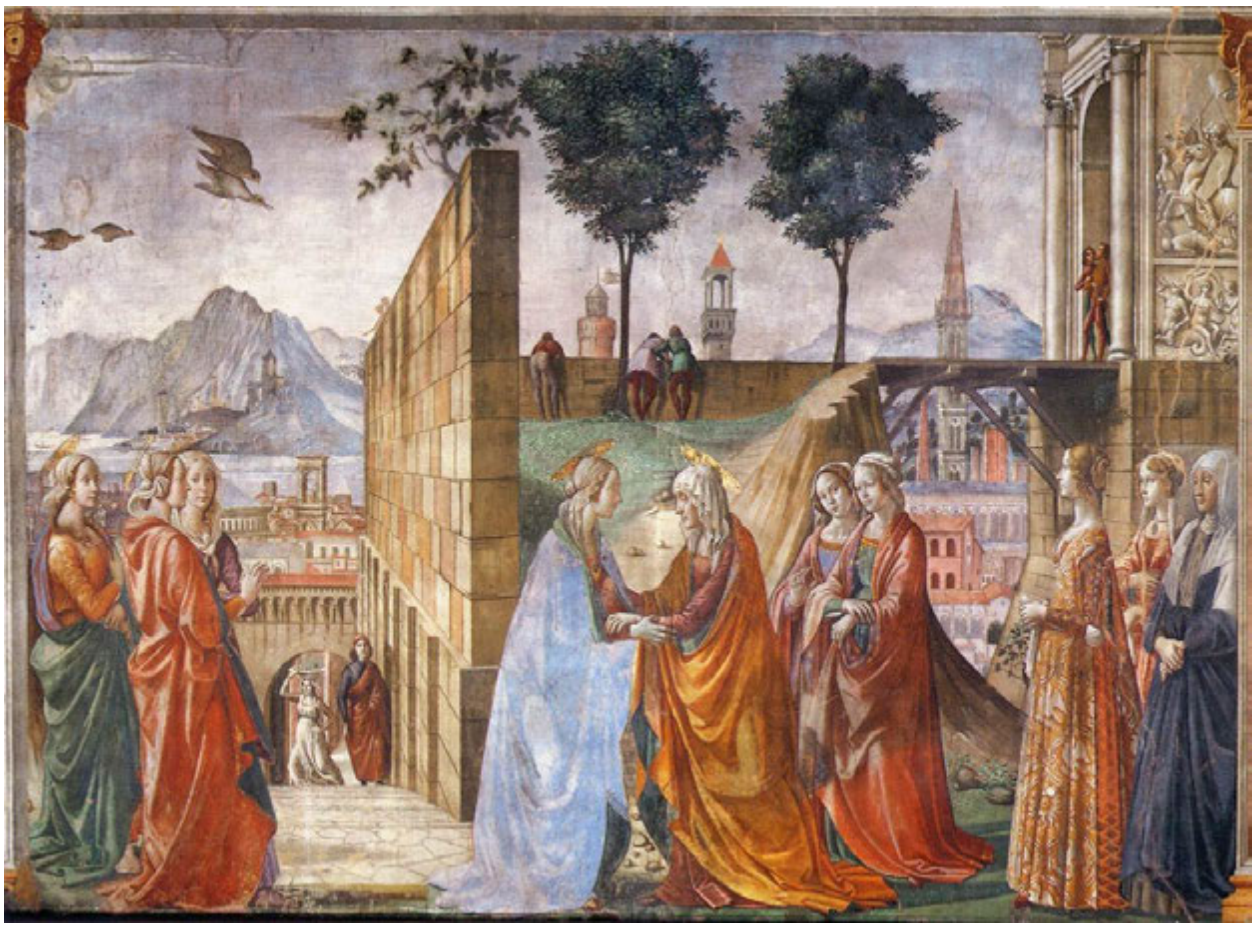


Fig. 1 : Ghirlandaio, *Visitation,* 1486-90, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.

Fig. : Andrea Mantegna, *Mort de la Vierge*, vers 1460, panneau, 54 x 42 cm, Madrid, Museo del Prado.

Fig. 1 : Filppo Lippi, *Adoration des Mages,* vers 1445, tempera sur panneau, diam. 137,4 cm, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 2 : Fra Diamante, *Nativité*, vers 1470, 167 x 167 cm, Paris, Louvre.

Fig. 3 : Botticelli, *Adoration des Mages*, 1474, huile sur bois, 111 x 134 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 1 : Filippino Lippi, *Adoration des Mages,* vers 1496, tempera sur panneau, 258 x 243 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 2 : Giovanni di Francesco, *Nativité et Adoration des Mages*, vers 1455-59, 210 x 117 cm, Paris, Louvre.

Fig. 1 : Botticelli, *Adoration des Mages*, 1474, huile sur bois, diam. 131,5 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 2 : Botticelli, *Adoration des Mages,* 1481-82, tempera sur panneau, 70 x 103 cm, Washington, National Gallery of Art.

Fig. 3 : Ghirlandaio, *Adoration des Mages*, 1487, tempera sur panneau, diam. 171 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 4 : Ghirlandaio, *Adoration des Berges,* 1485, tempera sur panneau, 167 X167 cm, Florence, Santa Trinita.

Fig. 1 : Agnolo Gaddi, *Triomphe de la Croix*, vers 1380, fresque, Florence, Santa Croce.

← Fig. 2 : Cenni di Francesco di Ser Cenni, *Restitution de la Croix à Jérusalem*, 1410, fresque, Volterra, San Francesco, chapelle de la Croix de Giorno.

↑ Fig. 3 : Niccolò di Pietro Gerini, *Execution de quatre martyres couronnés*, vers 1385-90, tempera sur panneau, 39,5 x 44,2 cm, Birmingham, Birmingham Museum of Art.

← Fig. 4 : Lorenzo Monaco, *Scènes de la vie de saint Bénédicte*, 1407-09, tempera sur panneau, 28,4 x 52 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 1 : Agnolo Gaddi, *Hommage à Chosroes ; Rêve de Héraclius ; Combat de Héraclius et le fils de Chosroes*, vers 1380, fresque, Florence, Santa Croce.

Fig. 2 : Masaccio, *Le paiement du tribut,* 1425, fresque, 260 x 599 cm, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

Fig. 3 : Zanobi Strozzi, *Annunciation*, vers 1453, tempera et or sur panneau, 37 x 30,2 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 1 : Neri di Bicci, *Annonciation*, 1455, panneau, Florence, Santa Maria Novella.

Fig. 2 : Fra Carnevale (attrib.), *Annonciation*, mil. XV^{e} s., tempera sur panneau, 69,9 x 78 cm, Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 3 : Fra Angelico, *Scène de la vie de saint Laurent,* 1447-50, fresque, 271 x 205 cm, Rome, Vatican, Palazzi Pontifici, chapelle Niccolina.

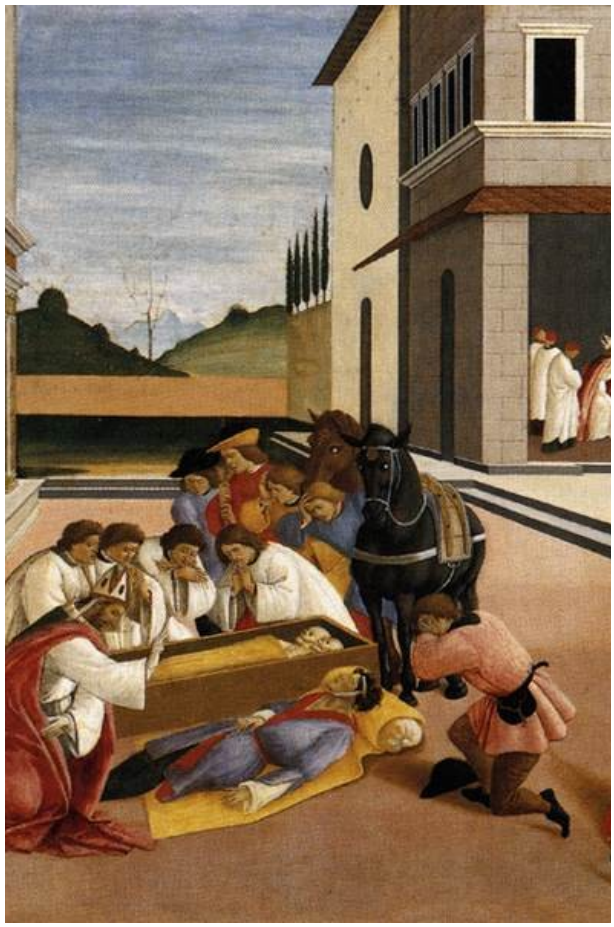


Fig. 4 : Botticelli, *Trois miracles de saint Zénobe* (détail), 1500-05, tempera sur panneau, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

Fig. 1 : Giunta di Capitano, *Saint François guérit un paralytique* (détail de retable), mil. XIII[e] s., tempera et or sur panneau, Pise, Museo nazionale di San Matteo

Fig. 2 : Coppo di Marcovaldo, *Scène de la vie de l'Archange Michel* (détail de retable), vers 1260, tempera sur panneau, San Casciano di Pesa (Florence), Museo d'Arte Sacra.

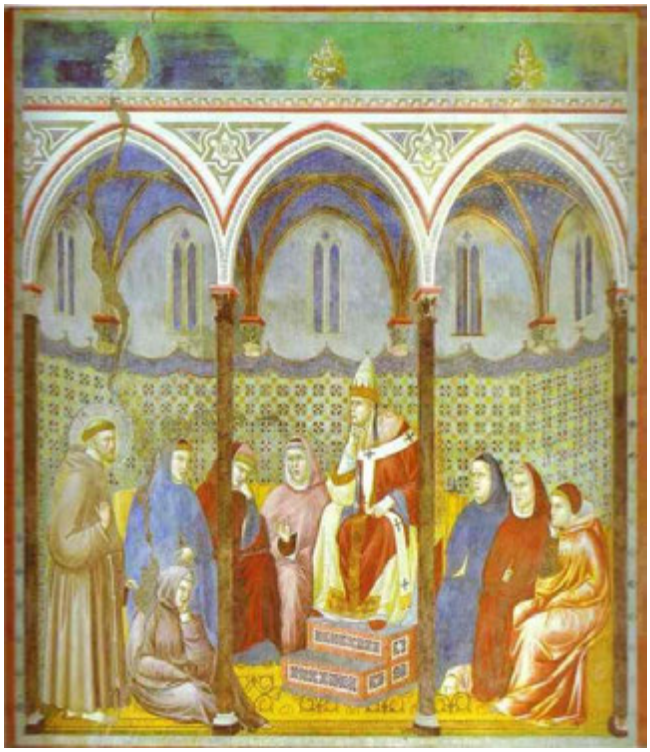
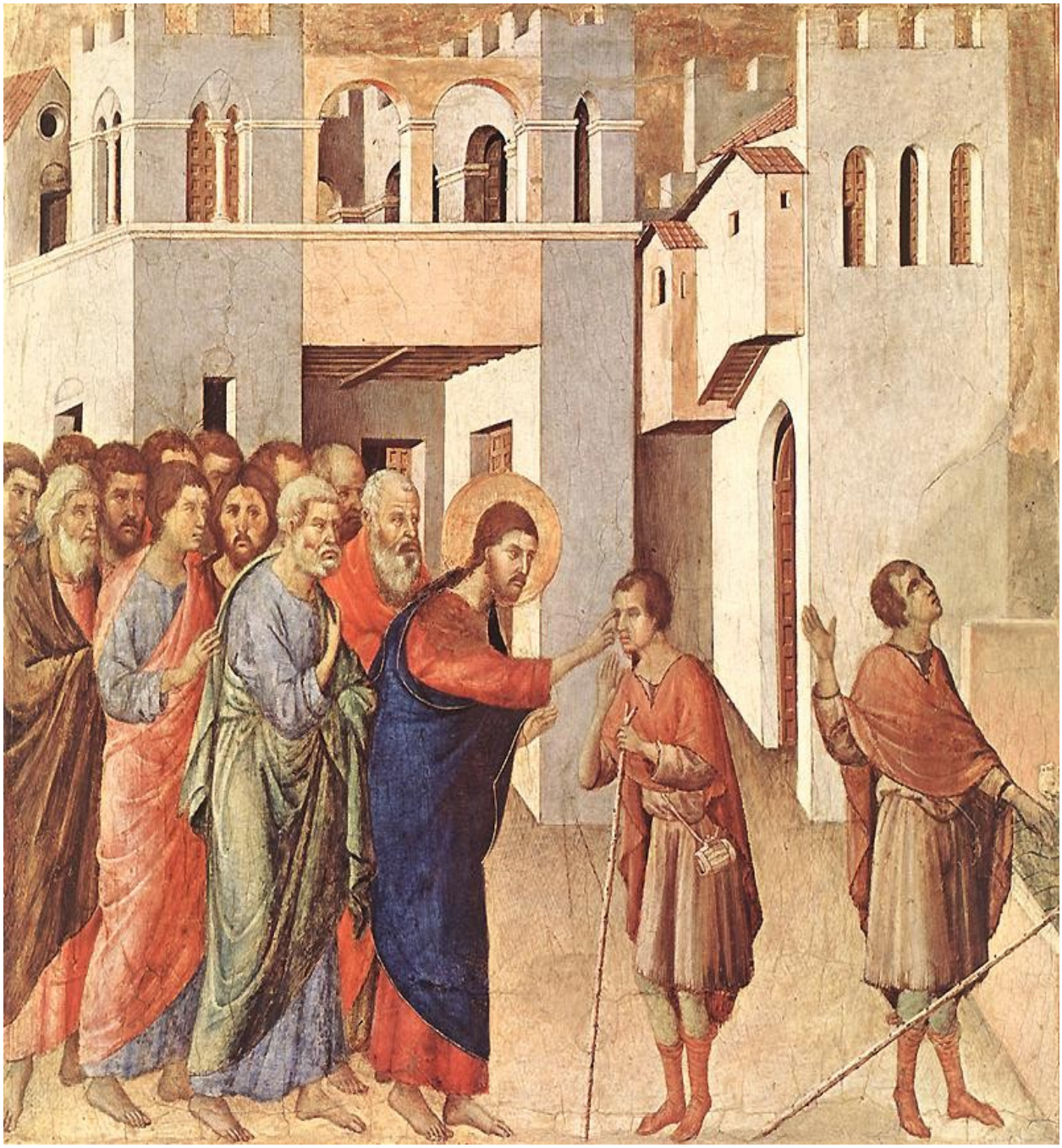


Fig. 3 : Giotto (attrib.), *Saint François prêche devant Honorius III*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco, église supérieure.

Fig. 5 : Giotto (attrib.), *L'institution de la crèche de Greccio*, 1295-1300, fresque, 270 x 230 cm, Assise, San Francesco,
église supérieure.



Duccio, *Guérison de l'aveugle* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 43 x 45 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 1 : Duccio, *Christ devant Caïphe et le Reniement de Pierre* (détail de la *Maestà*), 1308-11, tempera sur panneau, 99 x 53,5 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.

Fig. 2 : Duccio, *Maestà* (verso, partie centrale), 1308-11, tempera sur panneau, 212 x 425 cm, Sienne, Museo dell'Opera dell Duomo.

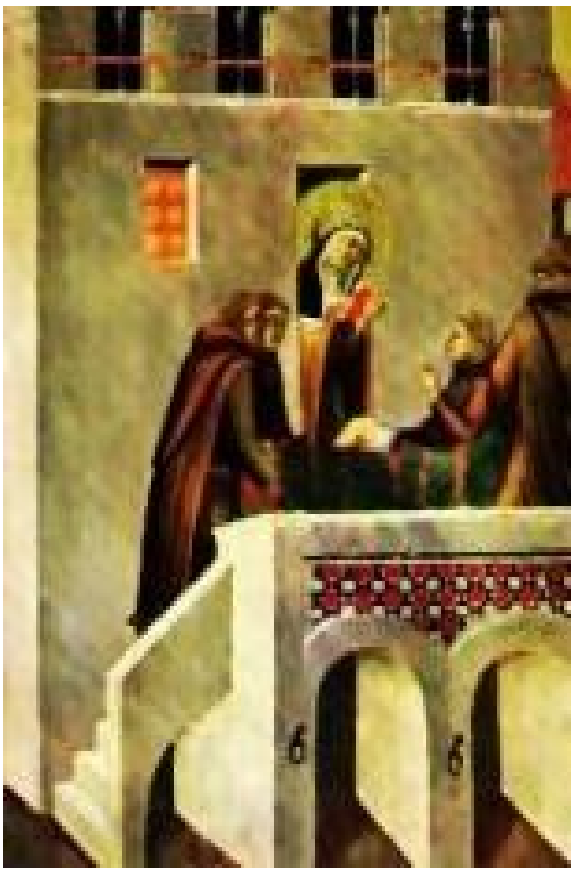


Fig. 1 : Pietro Lorenzetti, *Umiltà accueilllant un moine malade* (détail du *Retable de la bienheureuse Umiltà*), deuxième quart du XIV^e^ s, tempera sur panneau, 45 32 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 2 : Maître du Massacre des Innocents, *Massacre des Innocents*, XIV^e^ s., fresque, Sienne, San Clemente dei Servi.

Fig. 1 : Sano di Pietro, *Saint Bernadino prêchant sur le Campo,* vers 1450, tempera sur panneau, 162 x 101,5 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 2 : Sassetta, *Le bienheureux Ranieri délivrant les pauvres d'une prison de Florence* (détail de la prédelle du *Retable de Borgo Sansepolcro*), 1437-44, panneau, 43 x 63 cm, Paris, Louvre.

Fig. 3 : Sano di Pietro, *Saint Jérôme apparaissant à saint Augustin aux côtes de saint Jean-Baptiste, puis à Sulpice Sévère*, 1444, panneau, 23 x 37 cm, Paris, Louvre.

Pietro Lorenzetti, *Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, Assise, San Francesco, église inférieure.

Fig. 1 : Giotto, *Présentation de la Vierge au Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

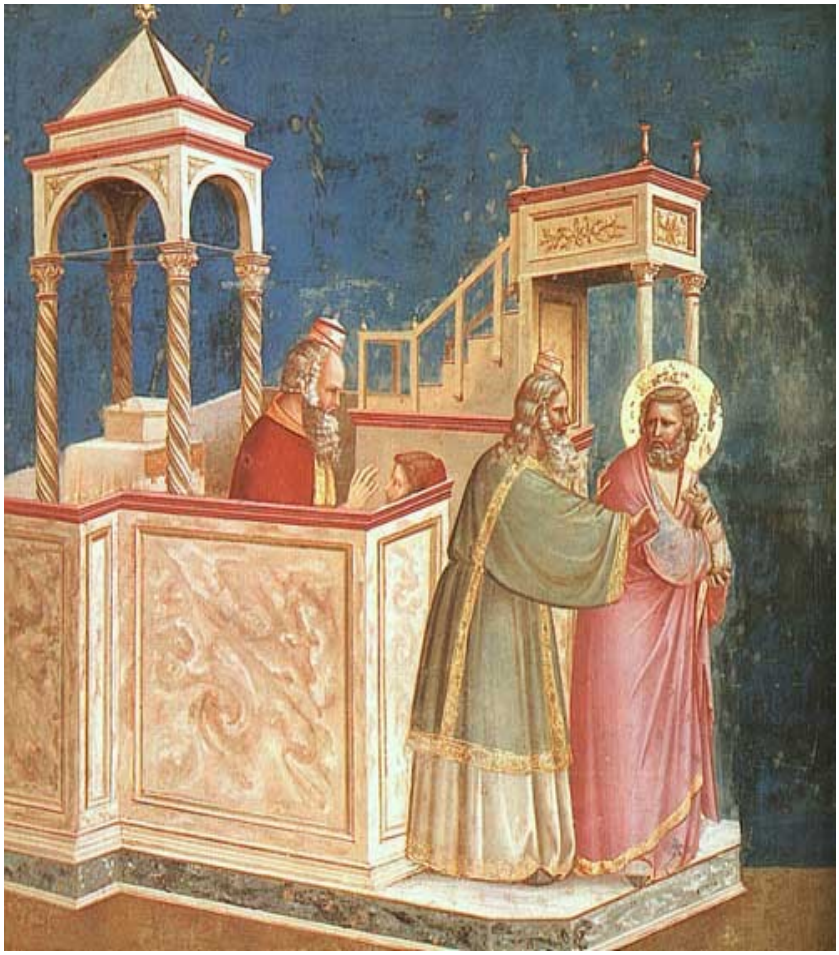


Fig. 2 : Giotto, *Joachim chassé du Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

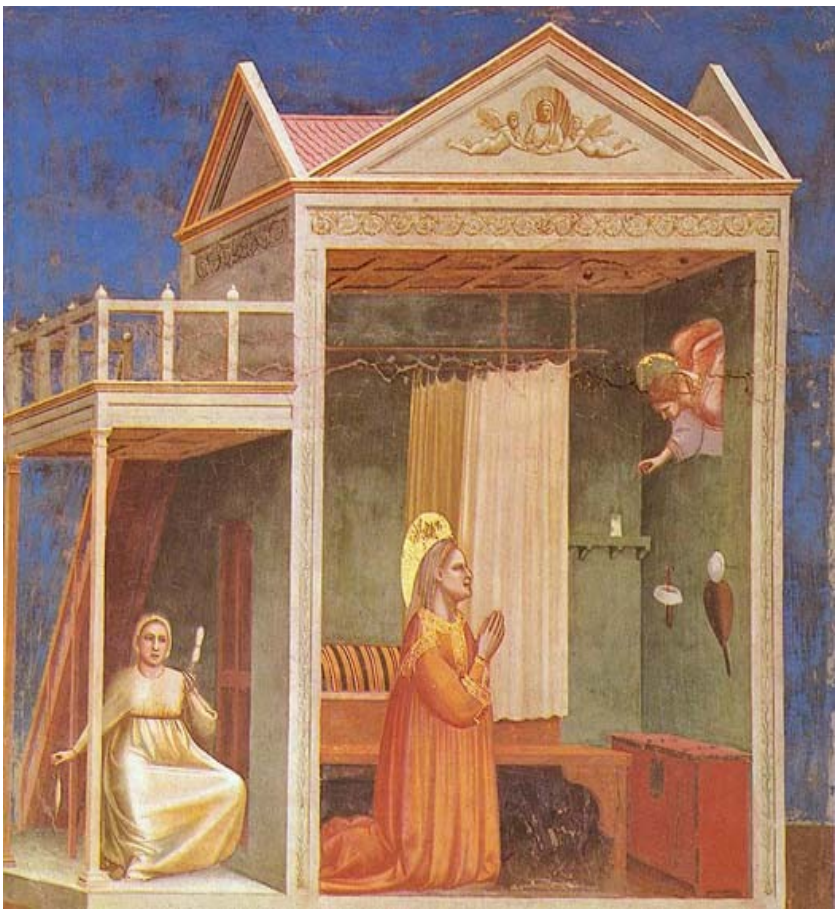


Fig. 1 : Giotto, *Annonce à sainte Anne*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 2 : Giotto, *Nativité de la Vierge*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 1 :
Taddeo Gaddi, *Présentation de la Vierge au Temple*, vers 1320, détrempe sur papier, 36,6 x 28,5 cm, Paris, Louvre.

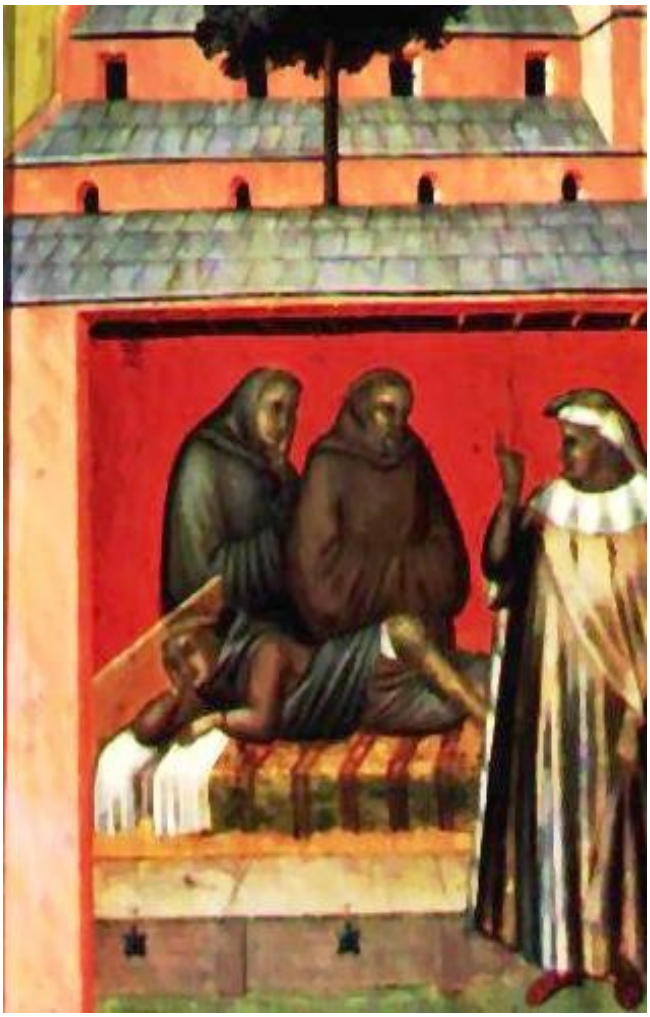
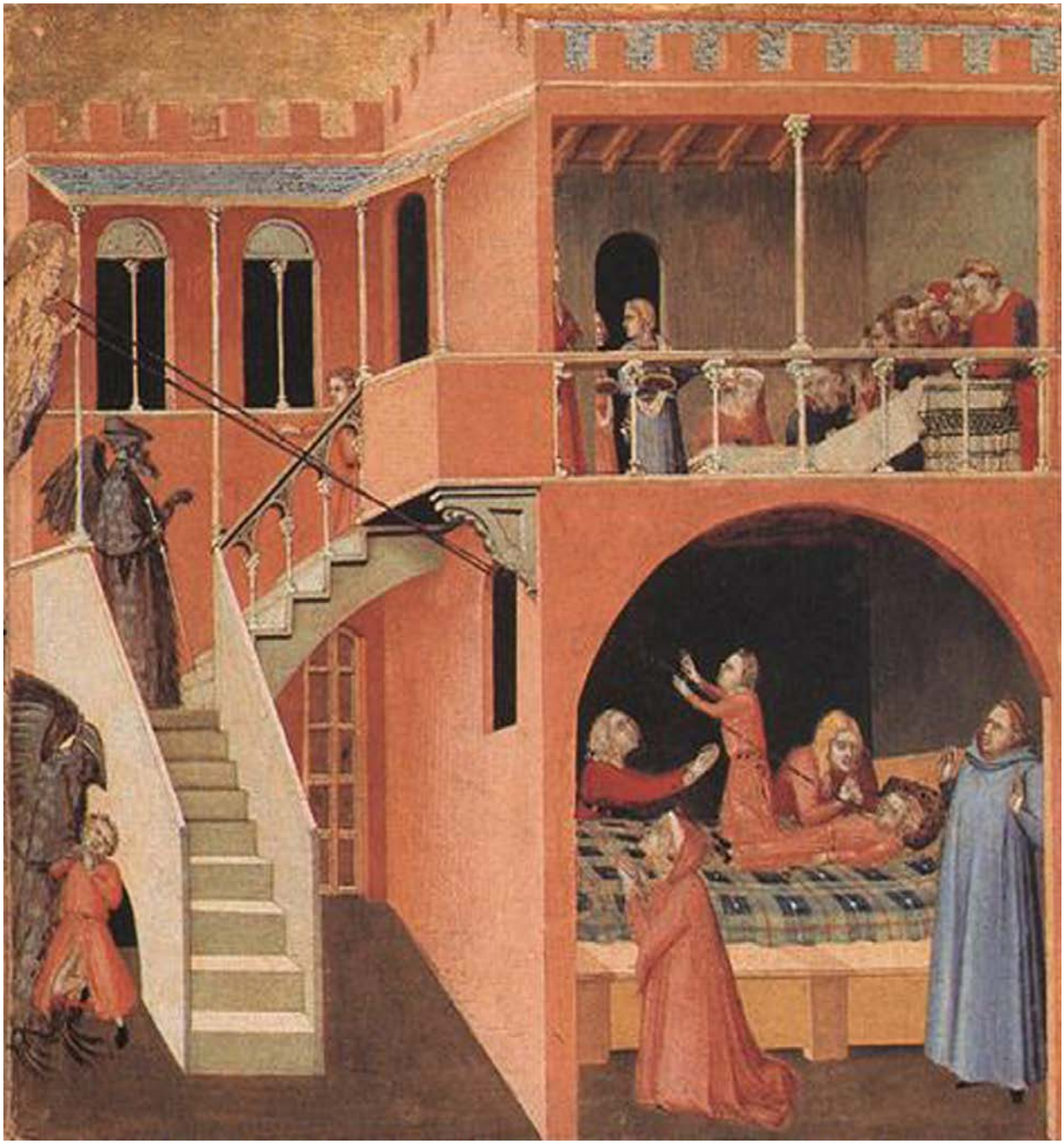


Fig. 2 :
Pietro Lorenzetti, *Le Moine malade* (détail du *Retable de la bienheureuse Umiltà*), deuxième quart du XIV^{e} s, tempera sur panneau, 45 x 32 cm, Florence, Uffizi.



Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 52,5 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 1 : Giovanni da Milano, *Présentation de la Vierge au Temple,* 1365, fresque, Florence, Santa Croce, chapelle Rinuccini.

Fig. 2 : Benevenuto di Giovanno, *Histoires de la vie de saint Antoine de Padoue* (détail), vers 1460, fresque, Sienne, baptistère de San Giovanni.

Fig. 1 :
Pietro Lorenzetti, *Nativité de la Vierge*, 1342, tempera sur panneau, 188 x 183cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

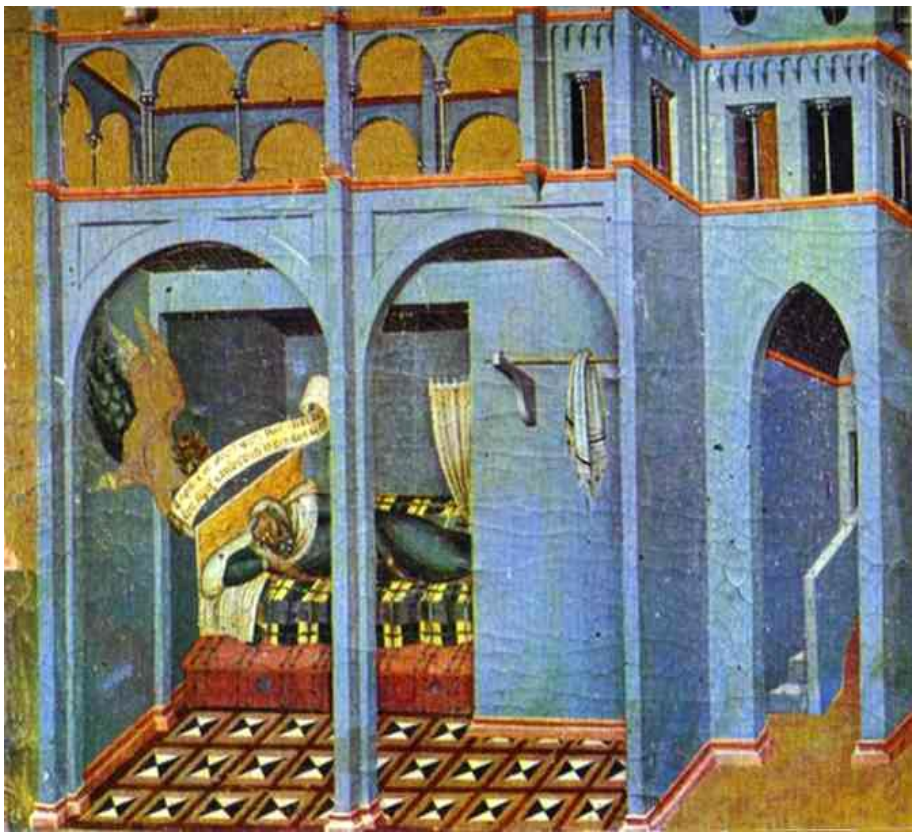


Fig. 2 :
Pietro Lorenzetti, *Rêve de Sobach* (détail du *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

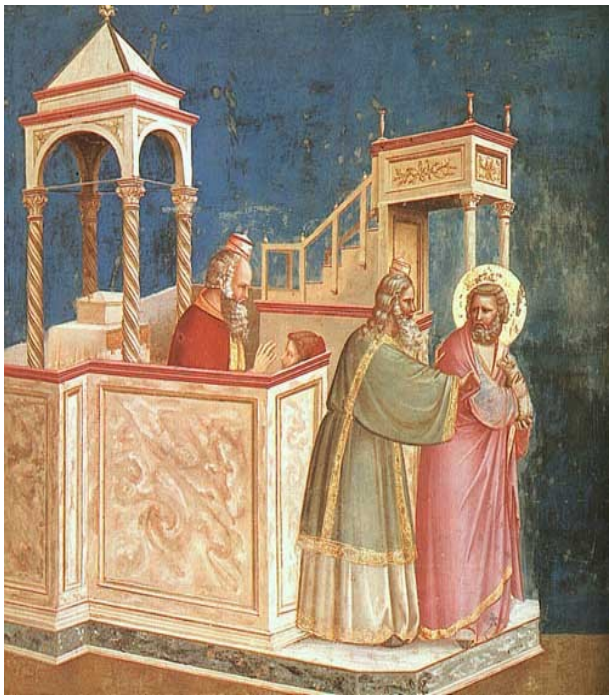


Fig. 1 : Giotto, *Joachim chassé du Temple*, 1305, fresque, 200 x 185 cm, Padoue, chapelle Scrovegni.

Fig. 2 : Giotto, *Banquet d'Hérode*, 1320, fresque, 280 x 450 cm, Florence, Santa Croce, chapelle Peruzzi.

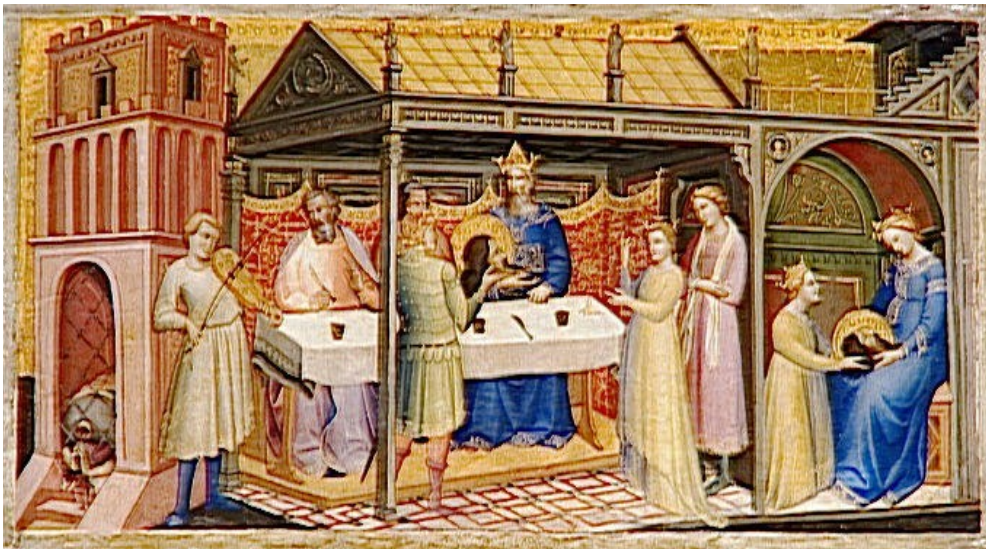


Fig. 3 : Lorenzo Monaco, *Banquet d'Hérode*, 1387-88, huile sur panneau, 33,8 x 67,7cm, Paris, Louvre.

Fig. 1 : Andrea di Bartolo, *Nativité de la Vierge*, vers 1400, tempera sur panneau, 44,2 x 32,4 cm, Washington, Nation Gallery, Samuel H. Kress collection.

Fig. 2 : Sano di Pietro, *Saint Cosme et saint Damien susbtituant à la jambe malade du Diacre Justinien celle d'un maure défunt*, mil. XV^{e} s., Sienne, Pinacoteca.

Fig. 3 : Piero della Francesco, *Flagellation,* vers 1455, huile et tempera sur panneau, 58,4 x 81,5 cm, Urbino, Galleria nazionale delle Marche.

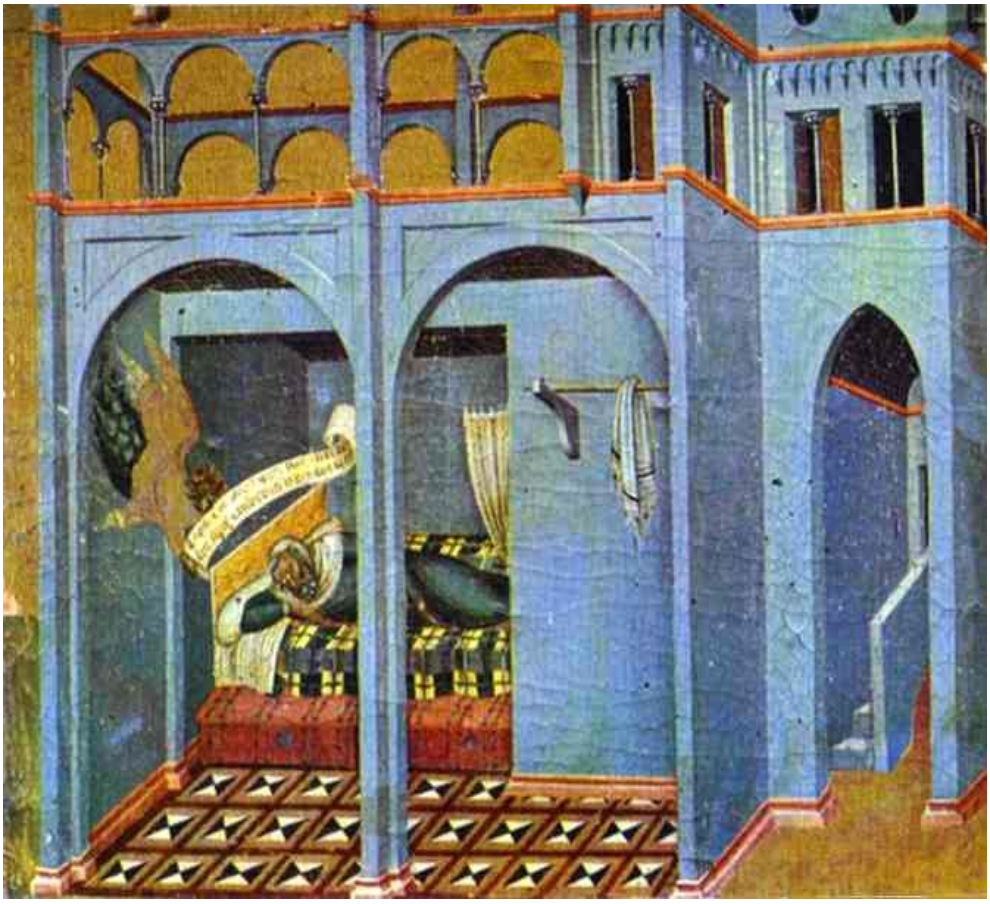


Fig. 1 : Lorenzetti, *Rêve de Sobach* (détail du *Polyptyque des Carmes*), 1329, tempera sur panneau, Sienne, Pinacoteca.

Fig. 2 : Sano di Pietro, *Saint Jérôme apparaissant à saint Augustin aux côtes de saint Jean-Baptiste, puis à Sulpice Sévère,* 1444, panneau, 23 x 37 cm, Paris, Louvre.

Fig. 1 : Benozzo Gozzoli, *Scène du début de la vie de saint François,* 1452, fresque, 220 x 270 cm, Montefalco, San Francesco.

Fig. 2 : Donatello, *Résurrection de Drusiana*, 1428-43, stuc peint, diam. 215 cm, Florence, San Lorenzo.

Fig. 3 : Fra Angelico, *Saint Sixte ordonnant saint Laurent,* 1447-49, fresque, 271 x 197 cm, Rome, Vatican, Palazzi Pontifici, chapelle Niccolina.

Ambrogio Lorenzetti, *Consécration épiscopale de saint Nicolas* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 49 cm, Florence, Uffizi.

Domenico Ghirlandaio, *Confirmation de la règle de saint François par le pape Honorius III,*vers 1480, fresque, Florence, Santa Trinita, chapelle Sassetti.

Fig. 1 : Filippo Lippi, *Nativité de saint Jean-Baptiste*, 1452-65, fresque, Prato, Duomo.

Fig. 2 : Filippino Lippo, *Scène de l'histoire d'Esther*, 1470-75, panneau, 48 x 132 cm, Paris, Louvre.

Fig. 3 : Ghirlandaio, *Joachim chassé du Temple,* 1486-90, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.

Fig. 4 : Botticelli, *Dernier miracle et mort de saint Zénobe*, 1500-05, tempera sur panneau, 66 x 182 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

Domenico Ghirlandaio, *Présentation de la Vierge au Temple,* 1486-90, fresque, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni.

Fig. 1 : Fra Carnevale, *Nativité de la Vierge*, 1467, tempera et huile sur panneau, 144,8 x 96,2 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Rogers and Gwynne Andrews Funds.

Fig. 2 : Donatello, *Festin d'Hérode*, 1427, bas relief en bronze, Sienne, baptistère de San Giovanni.

Fig. 3 : Signorelli, *Prédication de l'Antéchrist*, 1499-1502, fresque, Orvieto, Duomo, chapelle San Brizio.

Fig. 1 : Peintre anonyme*, Ville idéale*, fin XV^{e} s., huile sur panneau, 80,3 x 219,8 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.

Fig. 2 : Pérugin, *Mariage de la Vierge*, 1500-04, panneau, 236 x 186 cm, Caen, Musée de Beaux Arts.

Fig. 1 : Bernardo Daddi, *Retable de saint Panacrazio* (détail de la prédelle), 1335-40, tempera sur panneau, 43 x 32 cm (chaque panneau), Florence, Uffizi.

Fig. 2 : Botticelli, *Baptème et consécration épiscopale de saint Zénobe,* 1500-05, tempera sur panneau, 66 x 149,5 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 1 : Bartolomeo Caporali, *Annonciation*, deuxième moitié du XV^{e} s., Avignon, Petit Palais.

Fig. 2 : Fra Carnevale (attrib.), *Annonciation*, mil. XV^{e} s., tempera sur panneau, 69,9 x 78 cm, Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 1 :
Simone Martini, *Bienheureux Agostino ressuscite un bébé tombé d'un berceau* (détail du *Retable du bienheureux Agostino Novello*), 1324, tempera sur panneau, 82 x 67 cm, Sienne, Pinacoteca.

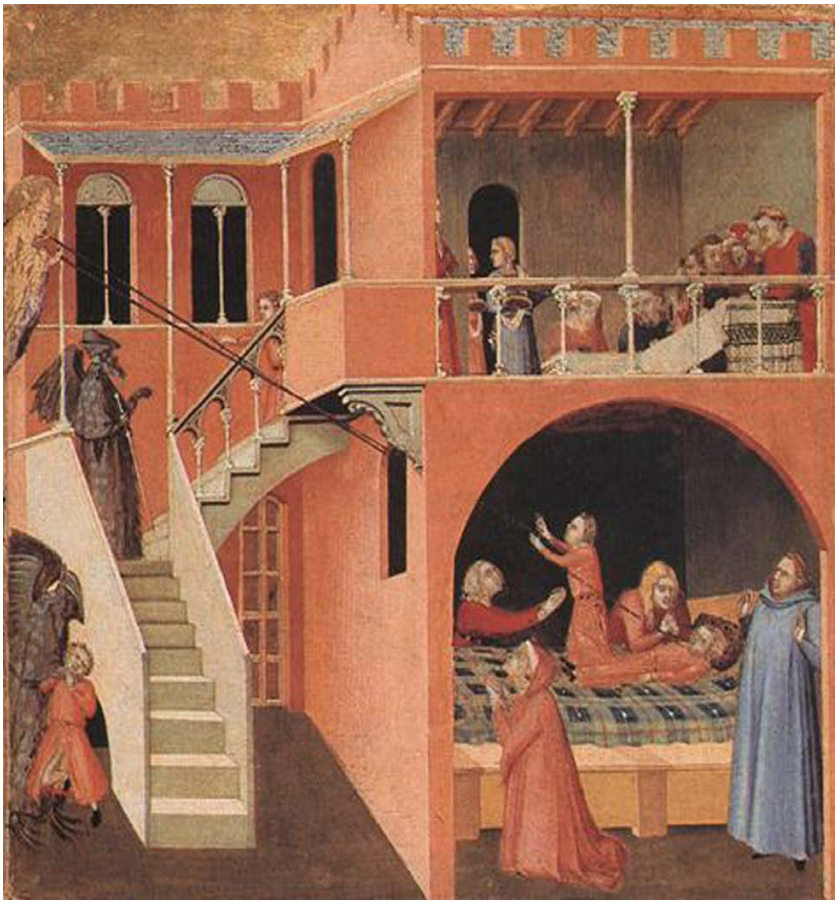


Fig. 2 :
Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas ressuscitant un enfant tué par un démon* (détail du *Polyptyque de saint Nicolas*), 1332, tempera sur panneau, 46 x 52,5 cm, Florence, Uffizi.

Fig. 1 : Altichiero da Zevio, *Scenes de la vie de saint Jacques,* 1376-1379, fresque, Padoue, Sant'Antonio.

Fig. 2 : Maître de Lecceto, *Lucrèce et Collatin*, mil. XV^{e} s. panneau, Avignon, Petit Palais.

Fig. 3 : Paolo Uccello, *Nativité de la Vierge*, vers 1435, fresque, 302 x 361 cm, Prato, Duomo.

Fig. 1 : Ghirlandaio, *Nativité de la Vierge,* vers 1485-90, fresque, Florence, Santa Maria Novella.

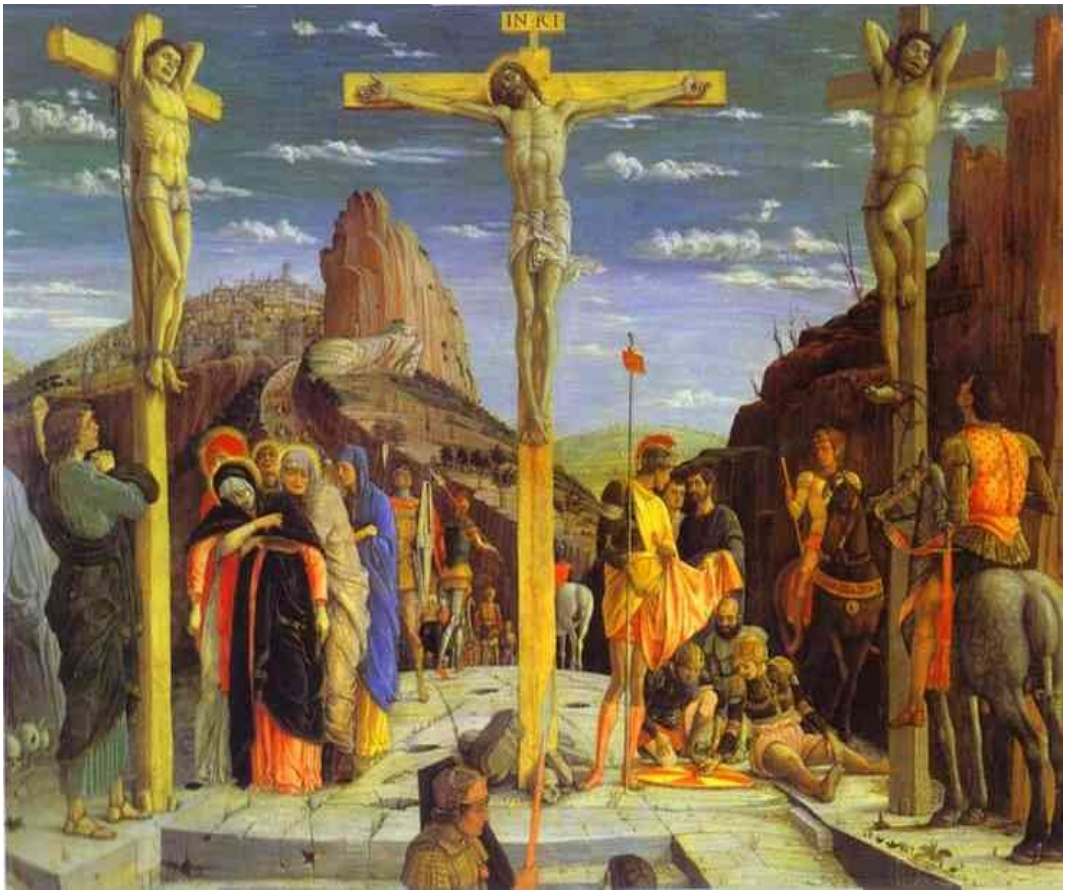


Fig. 2 : Andrea Mantegna, *Crucifixion,* dite *Le Calvaire* (détail de la prédelle du *Retable de San Zeno*), 1457-59, huile sur panneau, 76 x 96 cm, Paris, Louvre.

Fig. 1 : Andrea Mantegna, *Prière au jardin des olivier*, vers 1453-54, tempera on wood, 63 x 80 cm, Londres, National Gallery.

Fig. 2 : Filippo Lippi, *Nativité et Enfance de saint Etienne*, 1452-65, fresque, Prato, Duomo.

Fig. 3 : Filippo Lippi, *Trois scènes de la vie de saint Etienne,* 1452-65, fresque, Prato, Duomo.

Fig. 1 : Cenni di Francesco di Ser Cenni, *Restitution de la Croix à Jérusalem*, 1410, fresque, Volterra, San Francesco, chapelle de la Croix de Giorno.

Fig. 2 : Botticelli, *Trois tentations du Christ*, 1481-82, fresque, 345 x 555 cm, Rome, Vatican, chapelle Sixtine.

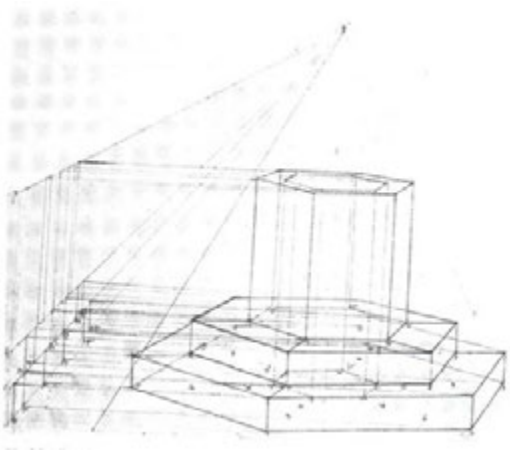


Fig. 1 : Piero della Francesca, *Manière de construire un puits en élévation,* dessin extrait de la *Prospectiva pingendi,* 1472-75.

Fig. 2 : Léonard de Vinci, *Dessin préparatoire pour l'Adoration des Mages*, 1481, encre sur papier, 16,3 x 29 cm, Florence, Uffizi.

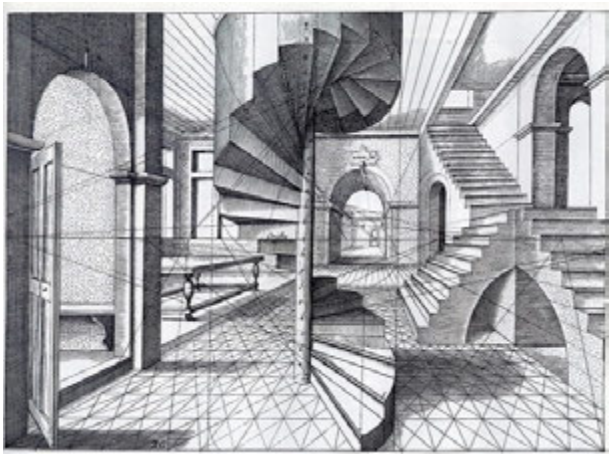


Fig. 3 : Hans Vredeman de Vries, *Intérieur avec escaliers*, gravure extraite de la *Perspectiva,* 1604.

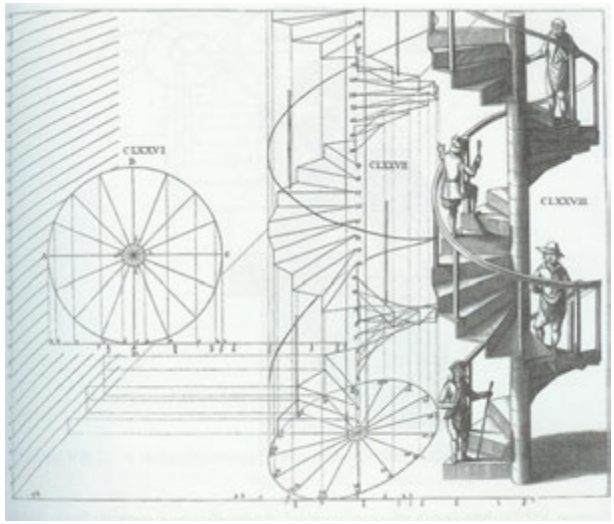


Fig. 4 : Soloman Koninck, *Escalier en perspective*, gravure extraite de la *Perspective, contenant la théorie, la pratique et instruction fondamentale d'icelle* de Samuel Marolius, 1614.

Fig. 5 : Baldassare Peruzzi, *Perspective architecturale* (détail), vers 1515-1530, Florence, Uffizi, Cabinetto delle Stampe.

Fig. 1 : Sebastiano Serlio, *La scène tragique,* gravure extraite du *Secondo libro dell'architettura,* 1545.

Fig. 2 : Sebastiano Serlio, *La scène satyrique,* gravure extraite du *Secondo libro dell'architettura*, 1545.

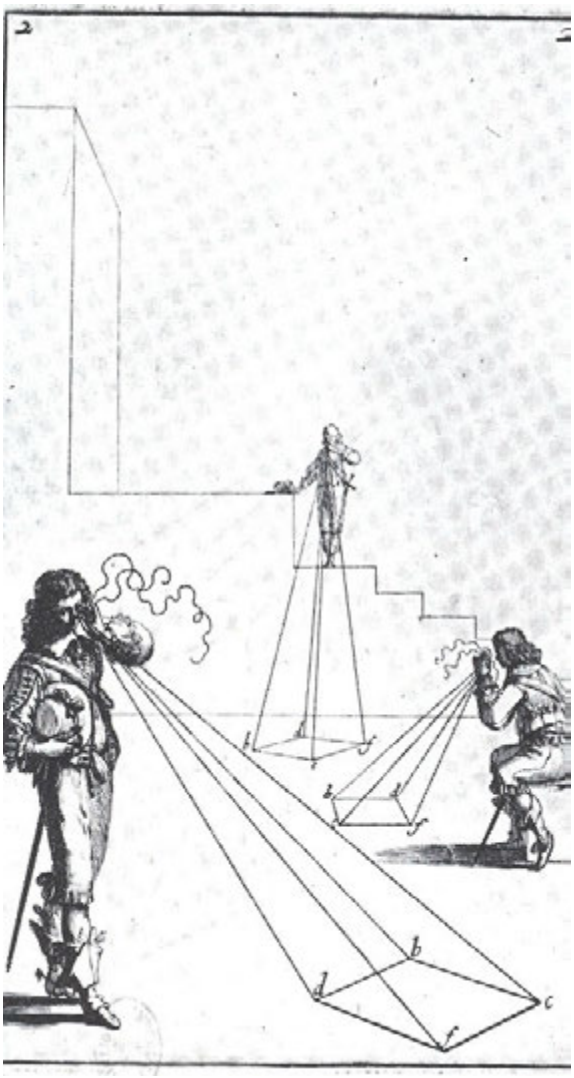
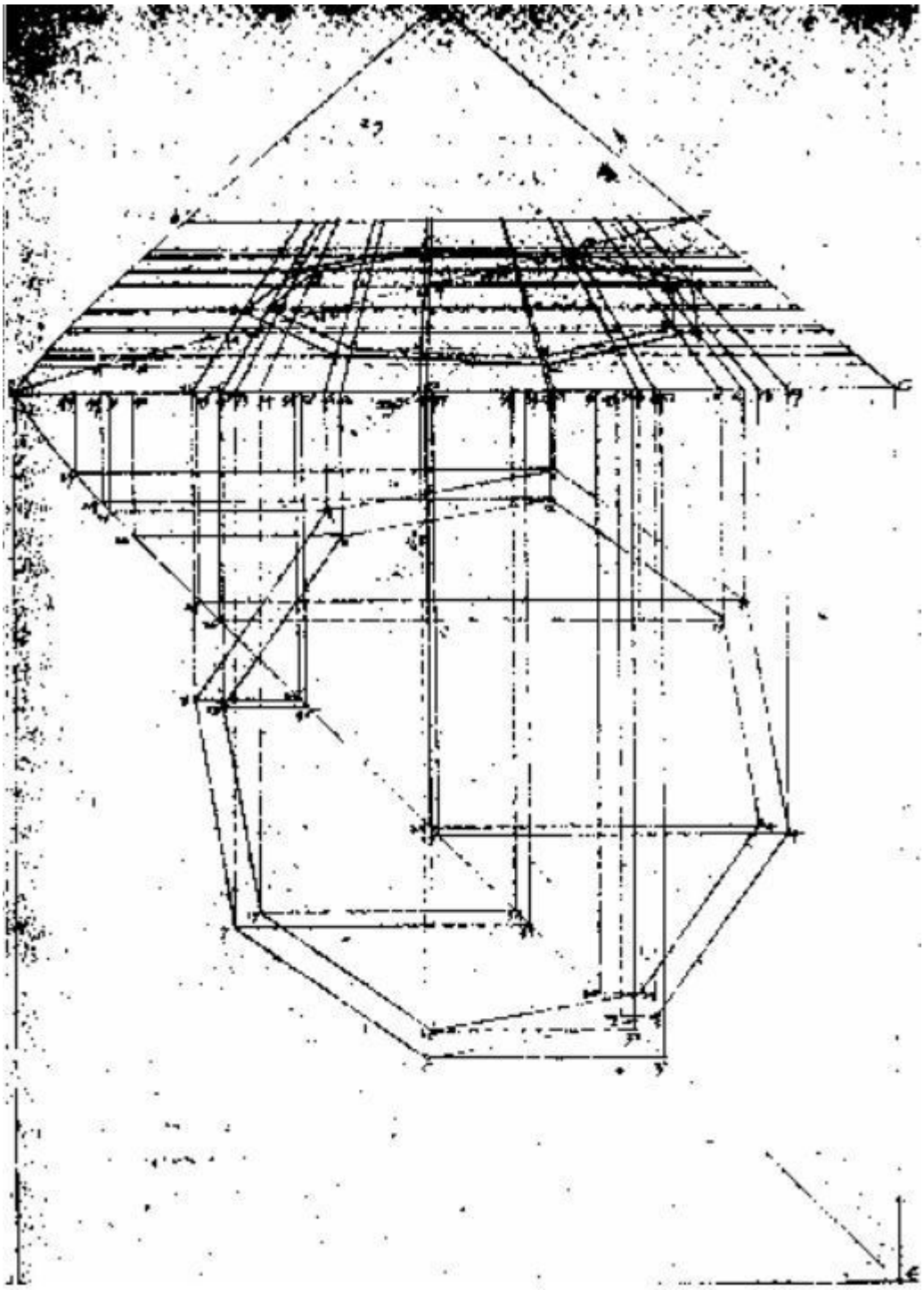


Fig. 3 : Abraham Bosse, *Les Perspecteurs*, gravure extraite de la *Manière Universelle de M. Desgargues de traiter la perspective*, 1648.



Piero della Francesca, *Manière de dessiner un octogone en perspective,* dessin extrait de la *Prospectiva pingendi,* 1472-75.

Anna LITTLE

DU LIEU À L'ESPACE

TRANSFORMATIONS DE L'ENVIRONNEMENT PICTURAL EN ITALIE CENTRALE (XIIIe - XVe s.)

Résumé

Cette étude expose le rôle clé que joue la notion de « lieu » dans le développement de l' « espace pictural moderne ». Dans un premier temps, nous établissons que le lieu et le « non-lieu »constituent les deux composants fondamentaux de l'environnement pictural au XIII" siècle et que ces deux composants sont étroitement corrélés aux notions de lieu et de « non-lieu» que véhiculent à l'époque la théologie, la philosophie naturelle, l'art de la mémoire et l'organisation politico-territoriale. Ensuite, nous étudions les causes et les processus qui, au cours des XIV' et XV siècles, conduisent à l'évolution du lieu pictural duecentesque et à l'émergence d'une nouvelle conception de l'image. Cette conception se fonde sur deux niveaux : "un composé de corps matériels; "autre consistant en une structure immatérielle, rectiligne et régulière - structure qui, tout en dérivant directement du lieu pictural, constitue un modèle spéculatif de l'espace réel.

Résumé en anglais

This study exposes the key role played by the notion of "place" in the development of "modern pictorial space". We first establish that place and "anti-place" represent the two fundamental components of the thirteenth century pictorial environment and that these components are closely correlated to the notions of place and "anti-place" as they appear in contemporary theology, natural philosophy, mnemonic practices and politico-territorial organisation. We then study the causes and processes which lead the thirteenth century pictorial place to evolve and a new conception of the image to emerge. This new conception is characterised by two levels: onecomposed of material bodies, the other taking the form of an immaterial, rectilinear and regularstructure - structure which, while being identifiable as a direct derivative of pictorial place, isequally identifiable as a speculative model of real space.