

Cinaboue

Aux origines de la peinture italienne

Cet ouvrage accompagne l'exposition
« Cimabue. Aux origines de la peinture
italienne », présentée à Paris, au musée
du Louvre, du 22 janvier au 12 mai 2025.



La restauration de la *Maestà* a été rendue possible
grâce au soutien de Linda et Harry Fath, membres
des American Friends of the Louvre.
L'acquisition de *La Dérision du Christ* a reçu
le généreux soutien de la Société des Amis
du Louvre et de Linda et Harry Fath, membres
de American Friends of the Louvre.

Le musée du Louvre remercie le Centre
de recherche et de restauration des musées
de France (C2RMF) pour sa coopération
à l'étude et à la restauration de *La Maestà*
et de *La Dérision du Christ* de Cimabue.

Illustration de couverture :
Cimabue, *La Maesta* (cat. 19), détail

© 2025 Musée du Louvre, Paris
www.louvre.fr

© 2025 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo (Milan)
www.silvanaeditoriale.it

ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-831-8
ISBN Silvana Editoriale : 978-88-366-5884-8

En application de la loi du 11 mars 1957 (art. 41) et du
Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992,
toute reproduction partielle ou totale à usage collectif
de la présente publication est strictement interdite sans
autorisation expresse de l'éditeur. Il est rappelé à cet
égard que l'usage abusif et collectif de la photocopie met
en danger l'équilibre économique des circuits du livre.

Ouvrage composé en Chaparral
sur papiers Magno Volume 150 gr
Photogravure Emmegi Group, Milan
Achévé d'imprimer en janvier 2025
sur les presses de Tipo Stampa S.r.l., Moncalieri, Turin
Dépôt légal : janvier 2025

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
www.silvanaeditoriale.it

Les reproductions, l'impression
et la reliure ont été réalisées en Italie

Cimabue

Aux origines de la peinture italienne

Sous la direction
de Thomas Bohl

SilvanaEditoriale



MUSÉE DU LOUVRE

Laurence des Cars
Présidente-directrice

Kim Pham
Administrateur général

Francis Steinbock
Administrateur général adjoint

Sébastien Allard
Directeur du département des Peintures

Sophie Jugie
Directrice du département des Sculptures

Souraya Noujaim
Directrice du département des Arts de l’Islam

Aline François-Colin
Directrice des Expositions et des Éditions

Gautier Verbeke
Directeur de la Médiation et du Développement des publics

Stéphanie Hussonnois-Bouhayati
Directrice des Relations extérieures et de la Communication

Luc Tramier
Directeur des Ateliers d’art et de la Présentation des collections

Arnaud Amelot
Directeur de l’Architecture, de la Maintenance et des Jardins

Hélène Vassal
Directrice du Soutien aux collections

Marie Lacambre
Directrice financière, juridique et des Moyens

COMMISSARIAT DE L’EXPOSITION

Thomas Bohl
Conservateur au département des Peintures

EXPOSITION

Direction des Expositions et des Éditions

Anne Behr
Directrice adjointe des Expositions

Laura Clair
Adjointe à la cheffe du service des Expositions et des Prêts

Octavie Aquenin, Léa Chazot, Nicolas Lesur et Tina Radfar
Chefs de projet délégués Expositions

Anne Philipponnat
Cheffe du service de Scénographie

Victoria Gertenbach et Perrine Villemur
Architectes scénographes

Philippe Leclercq
Conducteur de travaux

Direction des Ateliers d’art et de la Présentation des collections

Fabrice Laurent
Directeur adjoint à la maîtrise d’ouvrages des projets

Les treize ateliers muséographiques Métiers d’art, Planification, coordinateurs techniques et assistants

Direction financière, juridique et des Moyens, sous-direction des Systèmes d’information

Rémi Guelton
Sous-directeur

Anastasia Grigorieva
Cheffe de projet numérique

Direction de l’Architecture, de la Maintenance et des Jardins

Philippe Carreau
Chef du service Maintenance et Architecture

Carol Manzano
Cheffe de l’unité Installation et Maintenance signalétique

Véronique Koffel
Coordinatrice graphique et signalétique

Frédéric Poincelet
Graphiste

Direction de la Médiation et du Développement des publics

Céline Brunet-Moret
Sous-directrice de la Médiation et de la Transmission

Sophie Hervet
Cheffe du service de la Médiation graphique et numérique

Moïra Filiol
Adjointe à la cheffe de service

Sophie Girard et Alix Cattoir
Chargées de projet Médiation et Médiation numérique

Donato di Nunno
Graphiste

Cécile Guillermin
Coordinatrice graphique et signalétique

Séverine Casterman
Adjointe au chef de service des Ateliers pédagogiques et Visites-conférences

Annabelle Kouton
Chargée de programmation

ÉDITION

MUSÉE DU LOUVRE

Direction des Expositions et des Éditions

Laurence Basset
Directrice adjointe des Éditions

Catherine Dupont
Coordination et suivi éditorial

Direction du Soutien aux collections

Sybillle Clochet
Cheffe du service de l’Ingénierie documentaire, des Images et de la Traduction

Maureen Huault-Gavaudo
Cheffe de l’unité Images

Sonia Georget
Collecte de l’iconographie

ÉDITIONS SILVANA EDITORIALE

Michele Pizzi
Directeur général

Sergio Di Stefano
Directeur éditorial

Giacomo Merli
Directeur artistique

Laurianne Barban
Responsable des partenariats institutionnels

Maria Chiara Tulli
Coordination d’édition

Antonio Micelli
Organisation

Giulia Mercanti
Secrétaire de rédaction

COLLABORATRICES EXTÉRIEURES

Anne Chapoutot
Relecture des textes et bibliographie

Marie Nicol
Conception graphique et mise en pages

AUTEURS

Michele Bacci
Professeur d’histoire de l’art médiéval, université de Fribourg

Caterina Bay (CB)
Historienne de l’art, ministère de la Culture, direction régionale des musées de Toscane, musées nationaux de Pise

Marco Giorgio Bevilacqua
Professeur titulaire de conception, département d’ingénierie de l’énergie, des systèmes, de l’aménagement du territoire et de la construction, université de Pise

Thomas Bohl (TB)
Conservateur au département des Peintures, musée du Louvre

Manuel Castiñeiras (MCa)
Professeur d’histoire de l’art médiéval, université autonome de Barcelone

Sonia Chiodo (SC)
Professeure associée, département d’Histoire, Archéologie, Géographie, Art et Spectacle (SAGAS), université de Florence

Mario Cobuzzi (MCo)
Chercheur

Donal Cooper
Professeur d’histoire de l’art italien et méditerranéen, Université de Cambridge

Andrea De Marchi
Professeur, département d’Histoire, Archéologie, Géographie, Art et (SAGAS), université de Florence

Gaia Di Naro (GdN)
Étudiante en histoire de l’art à l’université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Corentin Dury
Conservateur du patrimoine pour les collections anciennes, musée des Beaux-Arts d’Orléans, et doctorant en histoire de l’art, EHESS

Holly Flora (HF)
Professeure d’histoire de l’art et doyenne associée pour les affaires professorales, université de Tulane

Louis Frank
Conservateur général au département des Arts graphiques, musée du Louvre

Lucas Giles
Directeur de la Palmer Gallery, Londres

Ennio Napolitano
Membre de l’Union européenne des arabisants et islamisants

Pierluigi Nieri
Directeur du Museo nazionale di San Matteo, Pise

Daniela Parenti (DP)
Conservateur des peintures du XII^e au XV^e siècle, Florence, Gallerie degli Uffizi

Piergiuseppe Rechichi
Ingénieur, doctorant en Dessin, université de Pise

Gianluigi Viscione (GV)
Chercheur postdoctoral à l’université de Bologne

Emanuele Zappasodi (EZ)
Professeur d’histoire de l’art médiéval à l’Università per Stranieri de Sienne

TRADUCTEURS

Stéphanie Leblanc a traduit de l’italien vers le français l’essai de Caterina Bay et Pierluigi Nieri, et les notices de Mario Cobuzzi.
Chantal Moiroud a traduit de l’italien vers le français les notices de Caterina Bay, Daniela Parenti, Gianluigi Viscione et Emanuele Zappasodi.
Michel Orcel a traduit de l’italien vers le français l’essai de Sonia Chiodo et, avec la collaboration de Thomas Bohl, les essais d’Andrea De Marchi, d’Ennio Napolitano et d’Emanuele Zappasodi.
Claire Vajou a traduit de l’anglais vers le français les essais de Donal Cooper et la notice de Holly Flora.

PRÊTEURS DE L’EXPOSITION

Que toutes les personnes et les institutions qui, par leurs prêts généreux, ont permis la tenue de cette exposition trouvent ici l’expression de notre gratitude, ainsi que les collectionneurs qui ont souhaité garder l’anonymat.

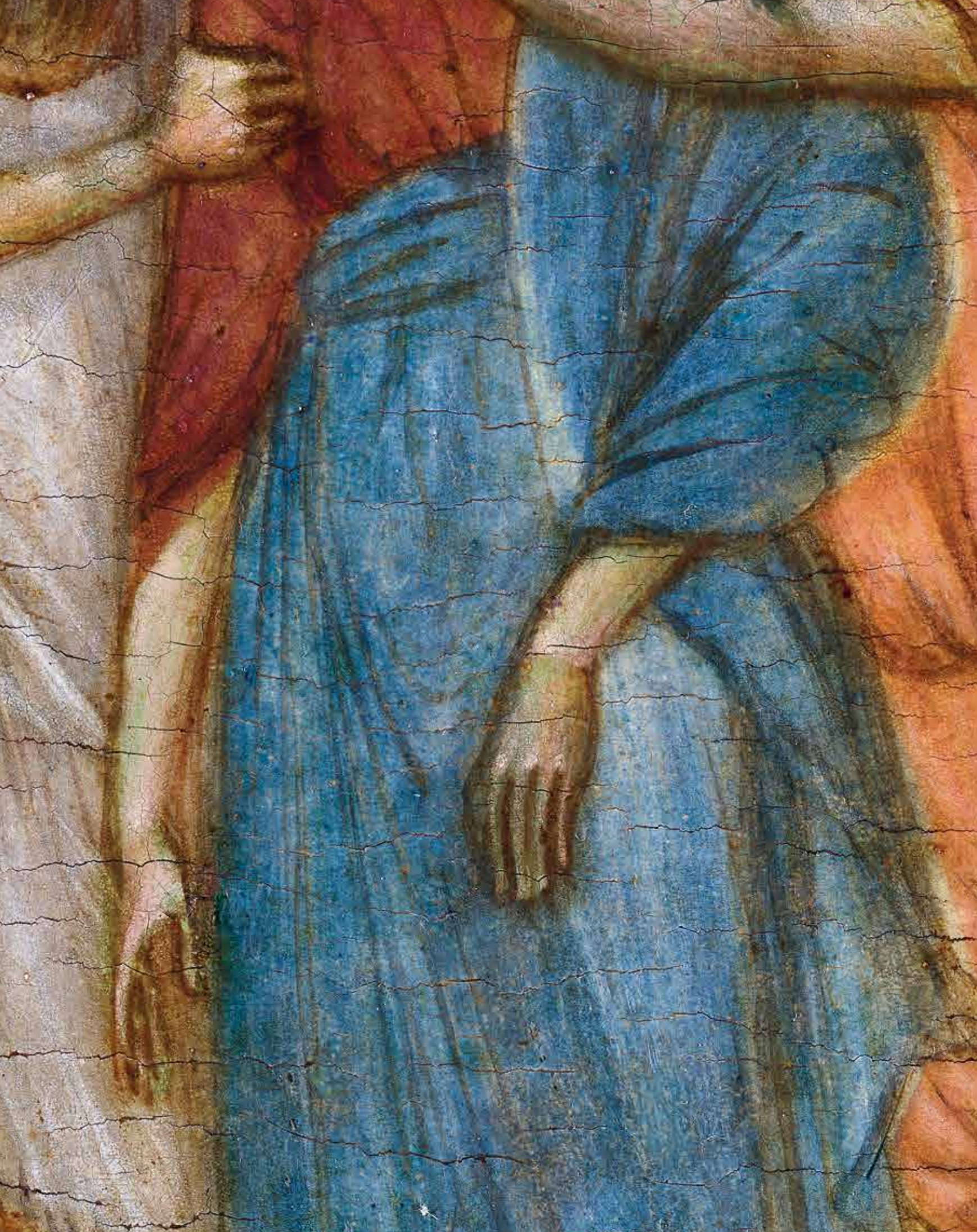
ÉTATS-UNIS
Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums, Fogg Museum
New York, Frick Collection
New York, The Metropolitan Museum of Art
Oberlin (Ohio), Allen Memorial Art Museum (AMAM)
Washington, National Gallery of Art

FRANCE
Ambazac, église paroissiale Saint-Antoine
Avignon, musée du Petit Palais
Lille, palais des Beaux-Arts
Nantes, musée d’Arts de Nantes
Paris, Beaux-Arts de Paris
Paris, Musée de minéralogie Mines Paris – PSL
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures
Paris, Bibliothèque nationale de France
Paris, collection particulière Paris, Institut national d’histoire de l’art (INHA)
Paris, musée des Arts décoratifs (MAD)
Paris, musée du Louvre, département des Peintures
Paris, musée du Louvre, département des Arts de l’Islam
Paris, musée du Louvre, département des Sculptures
Strasbourg, musée des Beaux-Arts

GRÈCE
Athènes, Musée byzantin et chrétien

ITALIE
Castelfiorentino, Museo di Arte Sacra Santa Verdiana
Gubbio, Museo Civico Palazzo dei Consoli
Florence, Museo nazionale del Bargello
Mosciano (Scandicci), église Sant’Andrea
Pise, Museo nazionale di San Matteo
Sienne, Museo dell’Opera del Duomo
Sienne, Pinacoteca nazionale
Turin, Musei Reali, Galleria Sabauda

ROYAUME-UNI
Londres, The National Gallery



PRÉFACE

Laurence des Cars

Présidente-directrice
du musée du Louvre

RESTAURÉE grâce à la générosité de Harry et Linda Fath, la *Maestà* de Cimabue, insigne chef-d’œuvre de nos collections, reparait aujourd’hui dans un vibrant éclat de couleurs, tout à la fois transparentes et lumineuses. À cet événement d’envergure est venu s’ajouter un autre : l’acquisition, en 2023, de *La Dérision du Christ*, petit panneau jadis oublié, redécouvert en 2019, et lui-même désormais sublimé par une restauration spectaculaire.

Voir, ou revoir, Cimabue d’un œil neuf : c’est à cela que nous convie la présentation de ces deux peintures au cœur de l’exposition qu’accompagne le présent ouvrage. Imaginée par Thomas Bohl, conservateur au département des Peintures – que je remercie très chaleureusement –, elle met brillamment en lumière l’extrême audace, la singularité et la nouveauté radicale de la manière de Cimabue, artiste qui domine son temps mais qu’entoure encore une part de mystère et de légende.

Au-delà du seul Cimabue, dont on ne sait finalement que bien peu et dont on ne conserve aucune œuvre signée, l’exposition fait sentir les transformations profondes que connut la peinture occidentale sous son impulsion dans les trente dernières années du XIII^e siècle. Par son audace et sa vision, il prépara les chemins que poursuivront ses successeurs, Duccio et Giotto, donnant à l’art de peindre un souffle nouveau en Italie.

Ainsi, une acquisition et une double restauration deviennent l’occasion privilégiée de renouveler notre regard non seulement sur l’œuvre d’un très grand artiste, mais aussi – et peut-être surtout – sur l’histoire de la peinture et de la représentation occidentales à un moment charnière de leur évolution.



AVANT-PROPOS

Sébastien Allard

Directeur du département
des Peintures

L'EXPOSITION « Revoir Cimabue. Aux origines de la peinture italienne » s'inscrit dans la longue tradition des dossiers du département des Peintures. Elle s'articule autour de deux œuvres insignes des collections du Louvre, la grande *Maestà*, saisie à Pise en 1812 et entrée au Louvre en 1813 afin de présenter au public les débuts de l'histoire de la peinture, et *La Dérision du Christ*, acquise en 2023. La première, exposée dans le Salon carré en face du *Saint François recevant les stigmates* de Giotto, est une œuvre bien connue du public du musée et introduit aujourd'hui encore le parcours des peintures italiennes. Comme pour beaucoup d'œuvres iconiques, la question de sa restauration resta longtemps un sujet délicat à aborder. Pourtant, elle s'avérait nécessaire. Le tableau avait fait l'objet d'une intervention de restauration fondamentale au milieu du XIX^e siècle, et les mastics de restauration placés à la jointure entre le panneau de bois et son cadre étaient instables et fragilisaient la matière originale. Mais surtout, depuis cette date, la couche picturale avait été revernie à de nombreuses reprises et des repeints anciens avaient été recouverts par d'autres plus récents et plus débordants, modifiant largement la perception de la matière originale. Si bien que pour de nombreux visiteurs, artistes et historiens de l'art, la *Maestà* du Louvre a longtemps incarné la manière sombre d'un Cimabue austère et dramatique. Une fois retiré ce millefeuille de vernis oxydés et de repeints désaccordés, c'est une œuvre étincelante de couleur et de luminosité qui s'est révélée et que le public peut découvrir pour la première fois dans l'exposition. Peut-être faudra-t-il du temps pour que notre regard s'habitue à ce nouveau Cimabue, qui perturbe en quelque sorte ce que nous avons appris de l'histoire des débuts de la peinture italienne, et qui nous invite à dépasser certains de nos préjugés. C'est précisément l'un des enjeux de l'exposition que de proposer un parcours permettant de saisir toute la richesse et la nouveauté de ce chef-d'œuvre. Il sera intéressant dans les années à venir d'observer le

regard que les artistes d'aujourd'hui porteront sur cette œuvre qui a tant fasciné de nombreux peintres, jusqu'à Pierre Soulages, dont on peut se demander quelle aurait été sa perception d'un tableau désormais si coloré, lui qui fut tant fasciné par la sombre *Maestà* de Cimabue. Quant à *La Dérision du Christ*, il s'agit certainement du plus important primitif italien découvert ces dernières décennies. La procédure du classement en Trésor national a permis au musée du Louvre d'en faire l'acquisition et d'enrichir de manière exceptionnelle l'une des plus importantes collections de peintures italiennes antérieures à 1500 hors d'Italie. Depuis le début du XIX^e siècle, la présentation des « primitifs » occupe en effet une place importante au sein du musée. Depuis une dizaine d'années, le Louvre a pu s'enrichir de nombreux tableaux dans ce domaine, offrant aux visiteurs la possibilité de découvrir des créations importantes de cette période, dont certaines gagnèrent la France dès le XIX^e siècle. L'acquisition de *La Dérision du Christ*, où se manifestent de manière inédite dans l'histoire de la peinture italienne un tel naturalisme, une telle vivacité, un tel sens de la mise en scène, revêt une importance majeure. L'œuvre, présentée pour la première fois au public dans l'exposition, met en lumière une facette méconnue de l'art de Cimabue et permet de mieux comprendre le rôle déterminant qu'il joua dans le renouveau de la peinture à la fin du XIII^e siècle. Sa restauration méticuleuse, qui a révélé la richesse et la maîtrise technique de l'artiste, invite également à écrire un autre récit des origines de la peinture italienne, dans lequel Cimabue joue un rôle bien plus important que celui qu'on lui avait jusqu'alors attribué, et dont l'exposition se propose de d'esquisser les contours. Acquisitions et restaurations sont les ferments d'une histoire de l'art bien moins figée que ce que l'on imagine parfois, invitant les visiteurs à venir découvrir et surtout redécouvrir, dans des expositions comme celle-ci puis dans les salles du musée, des œuvres sur lesquelles nous portons un regard sans cesse renouvelé.

REMERCIEMENTS

CETTE EXPOSITION est le fruit d’un travail collectif et n’aurait jamais pu voir le jour sans l’implication d’un grand nombre de personnes. Je tiens à remercier mes collègues des différents services du musée du Louvre qui ont travaillé à mes côtés. Je souhaite remercier en particulier Sébastien Allard, directeur du département des Peintures, pour le soutien permanent qu’il a apporté à ce projet qui fait suite à deux événements importants : la restauration de la *Maestà* et l’acquisition de *La Dérision du Christ*. Cette dernière œuvre, classée Trésor national en 2019, a été acquise par le Louvre en 2023 et restaurée en 2024 par Audrey Bourriot. Que toutes les personnes qui ont œuvré à l’aboutissement de cette acquisition exceptionnelle soient ici remerciées, à commencer par Laurence des Cars, dont l’action fut décisive pour la mener à bien. C’est également grâce à son soutien permanent que l’exposition a pu voir le jour et je l’en remercie chaleureusement.

La restauration de la *Maestà* du Louvre, accompagnée par le C2RMF, fut préparée de longue date par Dominique Thiébaut, qui a été d’une aide et d’une générosité inconditionnelles depuis mon arrivée au musée et que je tiens à remercier vivement. Cette restauration fait suite à une étude préalable effectuée par Laetitia Desvois, Marie Dubost, Séverine Françoise, Jonathan Graindorge Lamour et Thierry Palanque, et à la restauration de l’œuvre pendant deux ans et demi par Emanuela Bonaccini, Audrey Bourriot, Jonathan Graindorge Lamour, Rosaria Motta, Thierry Palanque et Claudia Sindaco, que je remercie pour leur travail, ainsi que les membres du comité scientifique qui nous ont accompagnés, en particulier Marco Ciatti et Jill Dunkerton. Marco nous a quittés prématurément en 2024. L’exposition doit beaucoup à son regard expert et à sa grande générosité. Un numéro spécial de la revue *Techè* publié par le C2RMF à l’occasion de l’exposition lui rend hommage et explore plus en détail la matérialité et les problématiques de restauration des peintures italiennes de la fin du XIII^e siècle (Thomas Bohl, Marco Ciatti † et Élisabeth Ravaud (dir.), *Cimabue et la Toscane à la fin du XIII^e siècle : techniques, matériaux et restaurations*, *Techè*, 58, (2024-2), 2025).

J’adresse mes remerciements et ma profonde gratitude à l’ensemble des prêteurs qui ont accepté de mettre leurs œuvres à disposition pour cette exposition. Je ne saurais trop remercier les auteurs du catalogue. Les discussions passionnantes que j’ai pu avoir avec chacun d’entre eux ont constamment nourri mon approche. Je tiens à remercier également Anne Chapoutot, Catherine Dupont, Sonia Georget et Marie Nicol pour leur engagement inconditionnel, leur patience et leur aide, ainsi que Gaïa di Naro pour son aide quotidienne, ses vérifications minutieuses et sa fréquentation assidue des bibliothèques. Cet ouvrage n’aurait pas pu voir le jour sans elles. Je remercie également les membres de ma famille, en particulier Perrine et Gaïa, pour leur soutien sans faille, notamment lors des mois consacrés à la rédaction du catalogue.

Enfin, j’exprime ma plus grande gratitude à ceux qui ont éveillé chez moi le goût de l’histoire de l’art, la sensibilité aux œuvres, à leur beauté, à leur poésie, à leur matérialité, que j’espère réussir à transmettre à mon tour dans cette exposition. Deux de ces personnes ne pourront la visiter. Elle leur doit pourtant beaucoup. Jean Christophe Ton-That d’une part, dont la passion et le sens du service public se rappellent à moi très souvent. Michel Laclotte d’autre part, qui me fit découvrir le monde des primitifs et que je vis pour la dernière fois lors d’une visite du Salon carré en 2021 : « Où est le Cimabue ? » m’interpella-t-il. Je lui répondis alors que la *Maestà* était en cours de restauration. « Mais non, LE Cimabue, le petit », me lança-t-il, taquin, espérant que le musée pourrait acquérir ce tableau d’une importance majeure pour l’histoire de l’art. Quelle aurait été sa joie de le découvrir accroché sur les cimaises du Louvre ! Que cette exposition suscite en effet la joie et l’enthousiasme et que ces œuvres révèlent leur poésie et leur richesse aux visiteurs, tel est mon plus vif désir.

Aussi, j’adresse mes remerciements les plus sincères à toutes les personnes qui ont contribué à l’aboutissement de ce projet : Clément Alba, Cassandra A. Albinson, Alessandro Angelini, Alessandro Bagnoli, Isabelle Bardiès-Fronty, Annamaria Bava, Roberto Bellucci, Deniz Beyazit, Bruna Bianco, Rachel Billinge, Romain Bolzoni, Marc Bormand, Roberto Borsellini, Jean-François Boyer, Marlise Brown, Caroline Campbell, Serena Cappelli, Julia Carlson, Stefano Casciu, Ciro Castelli, Keith Christiansen, Grazia Ciatti, Marco Ciatti, Ilaria Ciseri, Laurence Clivet, Thomas Clot, Meryl Cohen, Adeline Collange-Perugi, Sylvian Cordier, Katerina Dellaporta, Clarisse Delmas, Gianluca Del Monaco, Charlotte Denoël, Andria Derstine, Annick Des Roches, Jill Dunkerton, Joanna Dunn, Maximilien Durand, Sophie Dutheillet de Lamothe, Victor Etgens, Myriam Eveno, Franco Faranda, Gwenaëlle Fellingner, Rita Filardi, Alice Fleury, Anna Floridia, Christian Förstel, Emily Foss, Donatella Fratini, Cecilia Frosinini, Éloïse Gaillou, Arturo Galansino, Juliette Garcias, Hélène Gasnault, Matthieu Gilles, Enrico Grassini, Navina Haidar, Luc Hurter, Dominique Jacquot, Carine Juvin, Larry Keith, Don Tomasz Korszun, Éric Laval, Béatrice Lauwick, Nicolas Le Guern, Sandrine Le Nech, Laura Llewelyn, Don Alessandro Lombardi, Morgane Lucquet Laforgue, Fiona Lüddecke, Luca Majoli, Silvia Marcheselli, Paola Mariotti, Francesco Mariucci, Clara Marsal, Maria Maugeri, Louanne Mertz, Alexandre Michaan, Giovanni Minnucci, Letizia Nesi, Costanza Neve, Pierluigi Nieri, Cinzia Pasquali, Veruska Picchiarelli, Janina Poskrobko, Philippe Preval, Véronique Reuters, Mathieu Rousset-Perrier, Amélie Roy, Philippe Salinson, Xavier Salomon, Claire Sarti, Giovanni Sarti, Marika Spring, Miriam Stewart, Lucille Stiger, Eve Straussman-Pflanzer, Angelo Tartuferi, Imogen Tedbury, Claudia Tedeschi, Gennaro Toscano, Nicolas Vedelago, Silvia Verdoliva, Timothy Verdon, Jeremy Verraes, Valentina Vico, Sofia Villano, Anne Vincent, Ian Wardropper, Aidan Weston-Lewis, Stephan Wolohojian.

Thomas Bohl

SOMMAIRE

- 13

Introduction
Cimabue. Les voies du renouveau de la peinture à la fin du XIII^e siècle
Thomas Bohl
- 3536

Cimabue, une lente redécouverte
Du mythe littéraire à la redécouverte des œuvres
Thomas Bohl
- 40

Cimabue, le premier des Florentins à Paris
Corentin Dury
Cat. 1 à 6
- 5960

L’Italie et la « manière grecque » au XIII^e siècle
La « manière grecque » en Toscane au XIII^e siècle : mythe et réalité
Michele Bacci
- 70

La peinture sur bois à Pise au XIII^e siècle. De Giunta Pisano à Cimabue
Caterina Bay et Pierluigi Nieri
- 82

La peinture à Florence au milieu du XIII^e siècle : de Coppo di Marcovaldo à Cimabue
Sonia Chiodo
Cat. 7 à 16
- 117118

La *Maestà* du Louvre : un nouveau regard sur le monde
En quête de l’emplacement d’origine de la *Maestà* de Cimabue dans l’église San Francesco à Pise
Donal Cooper, Lucas Giles, Piergiuseppe Rechichi, Marco Giorgio Bevilacqua
- 130

Usage, variété et systématisation des motifs d’inscriptions et de pseudo-inscriptions arabes chez Cimabue
Thomas Bohl
Cat. 17 à 27
- 169170

Autour de Cimabue : l’émulation artistique dans les années 1280
L’ombre insaisissable de Cimabue
Andrea De Marchi
Cat. 28 à 36
- 213214

L’invention d’une peinture libre, colorée et narrative
Autour du diptyque franciscain de Cimabue
Thomas Bohl et Donal Cooper
- 226

Cimabue à Assise. L’aube d’un nouveau monde
Emanuele Zappasodi
Cat. 37 à 44
- 255256

Annexes
Giorgio Vasari. Vie de Cimabue, peintre florentin
Traduction par Louis Frank et Stefania Tullio Cataldo
- 260

Au-delà de l’ornementation : les décorations épigraphiques de la *Maestà* de Cimabue
Ennio Napolitano
- 266

Bibliographie



INTRODUCTION

Cimabue. Les voies du renouveau de la peinture à la fin du XIII^e siècle

Thomas Bohl

Un grand maître ouvre souvent, au cours de ses recherches, bien des voies qu’il ne peut lui-même parcourir totalement, et sur chacune de ces voies s’aventure ensuite l’un de ses disciples¹.

ORGANISER une exposition consacrée au seul Cimabue est une entreprise hardie, une grande partie des œuvres qui lui sont attribuées ne pouvant être déplacées : fresques d’Assise (fig. 22-24), mosaïques du baptistère de Florence (fig. 21) et du Duomo de Pise (fig. 28), grande *Maestà* de Santa Trinità (Florence, Gallerie degli Uffizi, fig. 26), Crucifix d’Arezzo (Arezzo, San Domenico, fig. 3) et de Santa Croce (Florence, Santa Croce, fig. 13). Cimabue, peintre monumental en somme, se prête mal à l’exposition monographique, et c’est plutôt une exposition construite comme un dossier autour de deux actualités « cimabuesques » importantes pour le musée du Louvre que nous avons souhaité présenter. En effet, la restauration de la grande *Maestà* provenant de San Francesco à Pise (cat. 19), prélevée par Dominique Vivant Denon en 1812 et non réclamée par les commissaires italiens en 1815, et l’acquisition de *La Dérision du Christ* (cat. 38), petit panneau découvert en France en 2019 et classé Trésor national, ont ainsi été le point de départ de ce projet. Ces deux restaurations permettent de porter un regard renouvelé sur l’art de cet immense peintre, sans doute le plus important du XIII^e siècle. La restauration de la *Maestà* du Louvre, dont la couche picturale n’avait pas fait l’objet d’une restauration fondamentale depuis le milieu du XIX^e siècle, a livré de nombreuses découvertes : détails masqués sous des repeints, comme la bordure de pseudo-inscriptions du cadre (fig. 151, p. 264), ou coloris

étincelants, clairs et lumineux, tels ces roses intenses insoupçonnés jusqu’alors chez Cimabue, et même d’une manière plus générale dans l’histoire de la peinture à cette date². Quant à *La Dérision du Christ*, elle donne à voir l’extraordinaire invention de Cimabue dans des compositions narratives vives et colorées : aux petites dimensions du panneau répondent la grandeur de la composition, l’intensité dramatique qui se dégage d’une scène où le peintre parvient à nous faire sentir la violence, la tension avec une acuité inédite. On a longtemps fait de Cimabue un peintre à la manière sombre et dramatique³, lui opposant la sensibilité aux coloris des Siennois, notamment de Duccio. Mais en observant la variété, la vivacité et le raffinement des couleurs employées par Cimabue dans ces deux œuvres, il est manifeste que l’histoire de la peinture de cette période ne peut plus s’écrire de la même manière.

L’exposition se propose ainsi, autour de ces deux œuvres d’une importance majeure, non pas de présenter toutes les facettes de l’œuvre de Cimabue ni de l’évolution de sa manière, mais plutôt de souligner le caractère novateur de sa peinture et le rôle déterminant qu’il joua dans la création de nouvelles formes d’expression donnant la primauté au naturalisme, à l’illusionnisme et à l’invention. Le changement fut radical : quelques décennies séparent *La Dérision du Christ* peinte à Florence par le Maestro della Croce 434 de celle de Cimabue (fig. 1 et 2). Pourtant, c’est un monde qui les oppose. Pour comprendre la portée de ce changement de paradigme artistique dont Cimabue fut l’instigateur, il nous a paru important de mettre ses créations en contexte, de les inscrire dans l’histoire de la peinture en Toscane, notamment à Pise et à Florence, au milieu du XIII^e siècle, que les contributions de Caterina



Fig. 1. Maestro della Croce 434, *La Dérision du Christ* (fig. 50), détail

Bay et Pierluigi Nieri, ainsi que de Sonia Chiodo éclairent plus en détail ici même⁴. Il nous a également semblé nécessaire de confronter les créations de Cimabue avec celles des artistes dits « grecs », dont Vasari imagine qu'ils furent les maîtres de Cimabue⁵, ainsi qu'avec des objets précieux venus du monde islamique, qui ont manifestement nourri son inspiration. Mais nous avons surtout souhaité, en privilégiant les rapprochements, en invitant au va-et-vient du regard dans une scénographie centrée sur la *Maestà* et volontairement décloisonnée, faire sentir le véritable bouillonnement, l'effervescence artistique qui durent caractériser les vingt dernières années du XIII^e siècle entre Florence, Sienne, Pise et Assise. Le présent catalogue, en s'appuyant sur de nombreux détails qui invitent le regard au même va-et-vient, s'en veut le reflet. Le grand Cimabue s'est très vite vu concurrencé par son jeune disciple Giotto, mais également par un jeune peintre siennois, Duccio di Buoninsegna⁶. La présentation d'œuvres de ces trois géants de la peinture italienne permet de voir à quel point les vingt dernières années du Trecento furent décisives et marquèrent la naissance non pas d'un, mais de plusieurs nouveaux langages artistiques. La belle expression employée par Giovanni Previtali à propos de Giotto avec laquelle nous introduisons notre texte ne saurait mieux correspondre au portrait de Cimabue, qui ouvrit bien des voies nouvelles, explorées ensuite par plusieurs générations de peintres. Portrait d'un artiste, l'exposition se veut aussi et surtout celui d'une période parmi les plus dynamiques et les plus fécondes de la création artistique.



Fig. 2. Cimabue, *La Dérision du Christ* (cat. 38), détail

L'*Ytalia* de Cimabue

Avant de dresser le portrait de ce peintre resté longtemps insaisissable, et afin de saisir la nouveauté de sa peinture, il nous semble important de rappeler ce qu'était cette Italie dans laquelle il œuvra pendant une quarantaine d'années, cette *Ytalia* dont il imagina de manière si nouvelle la silhouette sur les voûtes de la basilique d'Assise⁷ (fig. 145, p. 237). Cimabue fut actif entre Florence, sa ville d'origine, Rome, Pise et Assise et rayonna certainement dans d'autres cités de Toscane dans la seconde moitié du XIII^e siècle. L'Italie est alors un territoire morcelé, fruit du délitement de l'autorité impériale et des aristocraties locales au profit des communes, ces villes qui tendent de plus en plus à devenir indépendantes entre le XI^e et le XII^e siècle⁸. À l'expansion économique, commerciale et industrielle que connaissent de nombreuses villes au XIII^e siècle, répondent les rivalités de plus en plus prononcées qui les opposent : Sienne et Florence s'affrontent en 1260, Gênes et Pise en 1284. Pour un Florentin né vers 1240 comme Cimabue, ces conflits étaient plus qu'une réalité : le peintre Coppo di Marcovaldo fut fait prisonnier par les Siennois à la bataille de Montaperti et peignit l'année suivante sa *Madone du Bordone* (Sienne, Santa Maria dei Servi) en guise de rançon. Mais en dépit de ces rivalités, ces villes sont loin de constituer des centres artistiques hermétiques les uns aux autres : les artistes renommés voyagent, tels le Pisan Giunta Pisano (cat. 8) dans la première moitié du siècle, sollicité à Assise, Bologne et Rome, ou le grand sculpteur Nicola Pisano, qui travaille à Pise, Pérouse, Sienne et Bologne. Le voyage est loin d'être rare ou inhabituel à cette époque, que ce

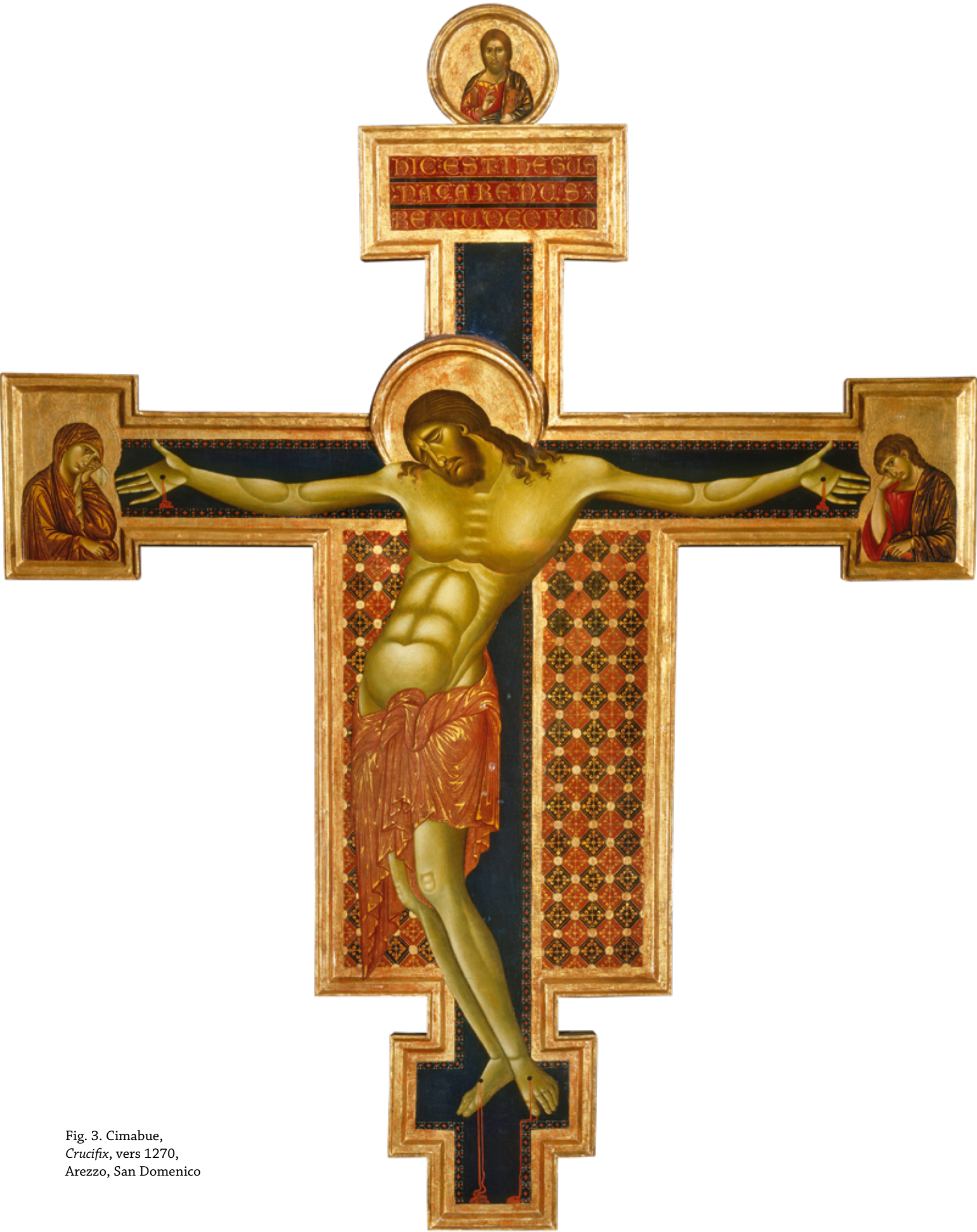


Fig. 3. Cimabue, *Crucifix*, vers 1270, Arezzo, San Domenico



Fig. 4. Giunta Pisano, *Crucifix*, vers 1260, Bologne, San Domenico

soit pour les artistes ou plus encore pour leurs commanditaires. Les membres importants de l'ordre franciscain, par exemple, sillonnent non seulement l'Italie, mais également d'autres régions d'Occident, notamment la France, l'Angleterre ou l'Empire germanique. Le cas d'Alberto da Pisa, un franciscain pisan, possible commanditaire d'une Croix peinte installée au centre du *tramezzo* de l'église San Francesco à Pise⁹, est exemplaire. Il participa à la fondation du premier couvent franciscain à Paris, avant de devenir ministre provincial de Germanie, puis d'Angleterre, et de rentrer en Italie où il fut élu ministre général de l'ordre, à Assise, avant de mourir à Pise en 1240. De tels parcours sont fréquents au XIII^e siècle parmi les membres du clergé. Rien d'étonnant dès lors si l'église mère des Franciscains, la basilique San Francesco à Assise, prend l'aspect d'un chantier international où se mêlent

formes architecturales inspirées de l'art gothique, qui s'épanouit au même moment en Île-de-France, et interventions d'équipes de peintres, de sculpteurs, de maîtres verriers venus d'Italie comme de France, d'Angleterre ou des pays germaniques. Les échanges avec le monde ultramontain sont par ailleurs largement attestés dans le commerce des biens précieux : nombreux sont les Italiens à participer aux grandes foires en France, à exporter des tissus en Angleterre ou en Allemagne, à en importer d'Espagne, du Levant ou de Byzance¹⁰. Car l'Italie entretient également des relations étroites avec le monde oriental, que ce soit l'Empire byzantin, les territoires islamiques du pourtour méditerranéen, les royaumes latins installés par les Croisés en Terre sainte et à Chypre, ou la Cilicie arménienne¹¹. Ces échanges ont largement favorisé la circulation des œuvres, dont certaines, icônes, textiles ou objets précieux orientaux, se voient alors dotées de légendes situant leur création dans les premiers temps du christianisme, ou les associant même à des personnages saints. Certaines d'entre elles exercèrent une réelle fascination en Italie, comme en témoigne la chronique rédigée par Fra Salimbene de Adam, véritable journal de bord d'un Italien du XIII^e siècle, qui s'émerveille devant de tels objets¹². À la lecture de celle-ci, on saisit également l'importance que revêt encore à la fin du XIII^e siècle l'idéal de la croisade. Celles menées par le roi de France Louis IX sont mentionnées à plusieurs reprises, et l'un des compagnons de route de Fra Salimbene participa à l'expédition de Tunis à ses côtés. Le roi de France y meurt en 1270, quand Cimabue est encore un jeune peintre. Sa dépouille traverse l'Italie et séjourne à Bologne. C'est sans doute pour remercier les Dominicains d'avoir accueilli le corps du roi que Philippe le Bel leur offrit quelques décennies plus tard un reliquaire du doigt de saint Louis¹³. Des objets déployant les formes typiques de l'orfèvrerie gothique comme celui-ci, de même que des ivoires et des manuscrits, dont Paris devient le



Fig. 5. Cimabue, *Crucifix d'Arezzo* (fig. 3), détail

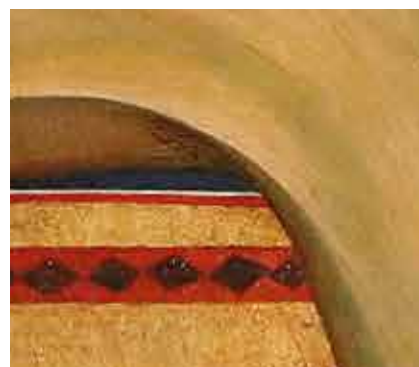


Fig. 6. Salerno di Coppo, *Crucifix* (fig. 54), détail



Fig. 7. Cimabue, *Crucifix de Santa Croce* (fig. 13), détail



Fig. 8. Cimabue, *Crucifix d'Arezzo* (fig. 3), détail du sang s'écoulant

principal centre de production, durent circuler en Italie au XIII^e siècle et certainement marquer les artistes.

Ceux-ci furent également sensibles aux créations venues d'Orient et Cimabue lui-même n'hésita pas à reproduire précisément dans ses créations des textiles et des motifs épigraphiques d'origine arabe, comme nous le montrons un peu plus loin¹⁴. Parmi les peintures les plus estimées en Italie au XIII^e siècle, les icônes orientales, byzantines, venues des territoires croisés ou peintes à Chypre occupent une place importante et singulière, ainsi que le souligne Michele Bacci ici même, qui parvient à nous faire sentir la façon dont ces œuvres étaient perçues à cette époque¹⁵. Lorsque Michel VIII Paléologue entreprit de réunir les Églises d'Orient et d'Occident, il n'hésita pas à charger des navires de biens précieux et d'icônes afin de les offrir aux Occidentaux¹⁶. L'un d'eux, destiné au pape Grégoire X, fit naufrage et n'arriva jamais à bon port¹⁷, mais d'autres gagnèrent peut-être l'Italie à cette période (cf. cat. 13-15). C'est dans cette Italie tout sauf isolée du reste du monde que Cimabue s'épanouit et porta sans doute un regard attentif sur ces créations orientales dont on oublie parfois que dans certaines villes elles constituaient presque le quotidien des hommes du XIII^e siècle, à l'image des *bacini*, ces céramiques orientales incluses dans les façades de nombreux édifices devant lesquels tous les Pisans passaient jour après jour (cat. 26 et 27).

Le XIII^e siècle est également en Occident un siècle de grands changements philosophiques, spirituels, scientifiques et culturels. Il est marqué notamment par l'essor des ordres mendiants, franciscains et dominicains, qui

connaissent un succès fulgurant et une expansion rapide dans tout l'Occident. En Italie, leur discours prônant un retour à la simplicité de la vie apostolique et une foi plus intériorisée, une expérience plus directe du sacré, séduit de nombreux adeptes, à tel point que François d'Assise est canonisé en 1228, deux ans seulement après sa mort. Les Dominicains connaissent la même ascension et les deux ordres, qui reçoivent un grand nombre de donations et de legs, comptent rapidement parmi les plus riches d'Occident. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, ils apparaissent comme des commanditaires particulièrement dynamiques, en premier lieu en finançant la construction de vastes églises destinées à accueillir les foules assistant aux prêches qu'ils dispensent en langue vulgaire. San Francesco à Pise, l'église des Franciscains, au moment où sa construction est lancée, est ainsi conçue comme la plus grande de Toscane. À Florence, lorsque les Dominicains font ériger Santa Maria Novella pour laquelle Duccio peignit sa grande *Maestà* (fig. 20) et Giotto son grand Crucifix (fig. 27), le projet est d'en faire une église plus grande que la cathédrale de la ville¹⁸. Franciscains comme Dominicains se sont beaucoup intéressés au statut des images. Les Franciscains encourageaient ainsi leur auditoire, au cours de leurs prêches, à visualiser, c'est-à-dire à se figurer en images, les épisodes qu'ils décrivaient avec force détails pittoresques afin de favoriser l'implication émotionnelle des fidèles. L'empathie occupe une place importante dans la pensée franciscaine, et plusieurs spécialistes ont proposé de voir dans la naissance de nouvelles formes artistiques privilégiant des modes de représentation plus naturalistes, plus humanisés et mettant davantage en scène les sentiments, un écho plus ou moins direct de ces grands changements spirituels. La première mention de Cimabue le situe à Rome aux côtés d'une assemblée de hauts dignitaires de l'ordre dominicain. Il travailla à plusieurs reprises pour les Franciscains, à Florence, à Pise et surtout à Assise, et sut se faire l'écho de manière subtile et inventive des aspects les plus importants de leur pensée. Dans son grand Crucifix de Santa Croce (fig. 13), le Christ est figuré pour la première fois dans un corps d'homme, les poils des aisselles ébouriffés (fig. 7), les côtes apparentes, l'abdomen renflé, les paupières pourvues de cils et délicatement fermées (fig. 15). On observe des tendances comparables en Orient, où le XIII^e siècle coïncide avec la naissance d'images plus empathiques et dans lesquelles on retrouve la même inclination à mettre en scène un nouveau rapport, plus direct, au sacré. L'icône de saint Georges de Kastoria (cat. 10) figure ainsi un personnage agenouillé, probablement la commanditaire de l'œuvre, embrassant le pied du saint.



Fig. 9. Giunta Pisano, *Crucifix de Bologna* (fig. 4), détail du saint Jean l'Évangéliste

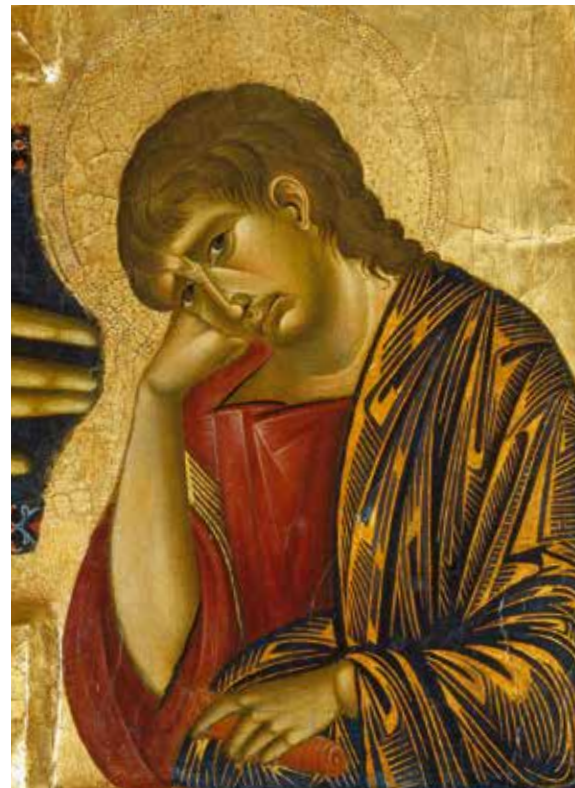


Fig. 10. Cimabue, *Crucifix d'Arezzo* (fig. 3), détail du saint Jean l'Évangéliste



Fig. 11. Giunta Pisano, *Crucifix de Bologna* (fig. 4), détail de la Vierge



Fig. 12. Cimabue, *Crucifix d'Arezzo* (fig. 3), détail de la Vierge

En Italie, Duccio peint sa petite *Madone des Franciscains* (cat. 30), où trois frères sont accueillis sous le manteau de la Vierge tandis que l'un d'entre eux embrasse lui aussi les pieds de celle-ci. Ces évolutions parallèles du rapport au sacré ont certainement contribué au dynamisme des échanges artistiques entre un Orient et un Occident qui partagent alors les mêmes aspirations.

Dominicains et Franciscains ont également compté dans leurs rangs parmi les plus grands penseurs de l'Occident du XIII^e siècle : Albert le Grand et Thomas d'Aquin pour les premiers, les grands représentants de l'école d'Oxford, Robert Grosseteste¹⁹, Roger Bacon, John Peckham pour les seconds. Bien qu'ils se soient opposés à plusieurs reprises sur certains sujets, tous contribuèrent très largement à promouvoir un nouveau rapport à la connaissance du monde, privilégiant l'expérience, notamment sensible, de celui-ci. Nourris de philosophie antique, en particulier d'écrits d'Aristote jusqu'alors méconnus que certains d'entre eux découvrent grâce à des traductions arabes, ils affirment que l'homme peut parvenir à une connaissance du monde non plus en se contentant d'apprendre et de commenter ce que les anciens ont écrit sur celui-ci, mais en se fondant désormais sur l'observation : « la certitude ne saurait naître de racontars », nous dit Frédéric II dans son traité de fauconnerie, manifeste d'une approche empirique de la connaissance rédigé dans

les années 1240, refusant même de considérer les écrits d'Aristote, ces « racontars », comme un moyen fiable de connaître le monde²⁰. Ce changement radical de point de vue – cette promotion à la fois de l'expérience et de l'observation directe et cette valorisation de l'homme comme possible reflet de la perfection divine – ne fut pas sans conséquence. Il a ouvert la voie et donné un nouveau cadre conceptuel à de nombreux travaux scientifiques, mais également à des évolutions importantes dans la littérature comme dans les arts. Son impact ne fut évidemment pas direct et immédiat, il créa en quelque sorte les conditions ayant permis à de grands artistes d'expérimenter de nouvelles idées, de nouvelles manières de s'exprimer. Comment imaginer en effet représenter le Christ tel un homme dans un cadre philosophique et théologique qui ne voyait aucunement dans l'être humain une voie d'accès au divin ?

Le XIII^e siècle est également marqué par un élan de recherches scientifiques de haut niveau, qui eurent un très fort impact sur la culture occidentale. Le Pisan Leonardo Fibonacci (vers 1170 – vers 1250), après avoir séjourné à Béjaïa (Algérie actuelle) et s'être familiarisé avec les mathématiques arabes, introduisit le zéro en Occident, une véritable révolution dans les systèmes de calcul qui ne fut pas sans conséquence sur la création artistique²¹. Mais c'est peut-être dans le domaine de l'optique que se

produisirent les plus grands changements. Le XIII^e siècle est le siècle par excellence de la traduction, et, comme dans le cas de la philosophie aristotélicienne, c'est à la suite de la traduction de traités arabes que la discipline de l'optique connaît un renouvellement important. Le traité d'optique de Ibn al Haytham, dit Alhazen (cat. 22), bénéficie en effet d'une large diffusion dans les milieux intellectuels, issus notamment des ordres mendiants. L'ouvrage constitue une véritable somme des connaissances en matière d'optique, affirmant pour la première fois que les rayons lumineux sont captés et non émis par l'œil humain, réfléchissant aux déformations liées au caractère binoculaire de la vision humaine, s'intéressant à la manière dont la lumière se réfléchit sur différents types de surfaces (plane, rugueuse, etc.) et à la question de la transparence. L'ouvrage fut abondamment commenté, plagié le plus souvent, et bien que certains auteurs aient continué à défendre les théories anciennes de la vision, il contribua largement aux progrès de l'optique au XIII^e siècle²². S'il est difficile, et sans doute périlleux, de tenter de mesurer l'impact de ces réflexions nouvelles sur l'essor d'une peinture plus illusionniste, sur la complexification progressive des modes de construction en raccourci, sur le goût de plus en plus prononcé pour les effets de transparence, il n'est peut-être pas totalement fortuit que ces éléments nouveaux se soient développés dans les

arts picturaux au moment même où la discipline de l'optique connaissait un essor spectaculaire. Dans la *Maestà* du Louvre, Cimabue a anticipé les déformations optiques dues aux grandes dimensions du panneau. Lorsqu'on lève les yeux vers les anges du registre supérieur, ils paraissent de la même taille que ceux du registre inférieur. Pourtant, leur nimbe est plus grand de quelques centimètres. La prise en compte de la diminution de la taille en fonction de la distance vis-à-vis du spectateur a même conduit Cimabue à employer des poinçons différents pour décorer les nimbes des personnages : ceux du registre supérieur sont plus grands que ceux des registres médian et inférieur²³. Personne ne le remarque à première vue, et c'était précisément l'effet recherché. C'est là le signe de l'attention portée par l'artiste à la question de la perception par le spectateur, fondamentale pour un peintre qui cherche à créer des effets illusionnistes. On ignore si les artistes en savaient long sur les règles de l'optique. Sans doute n'étaient-ils pas de grands théoriciens mais avaient-ils une connaissance surtout empirique de certaines de ces règles. On ne sait rien non plus des discussions qui pouvaient avoir lieu avec les commanditaires baignés de culture scientifique, mais on peut sans peine imaginer les conversations passionnées entre un peintre particulièrement intéressé par la recherche d'illusionnisme comme Cimabue et certains des franciscains de Pise, de Florence

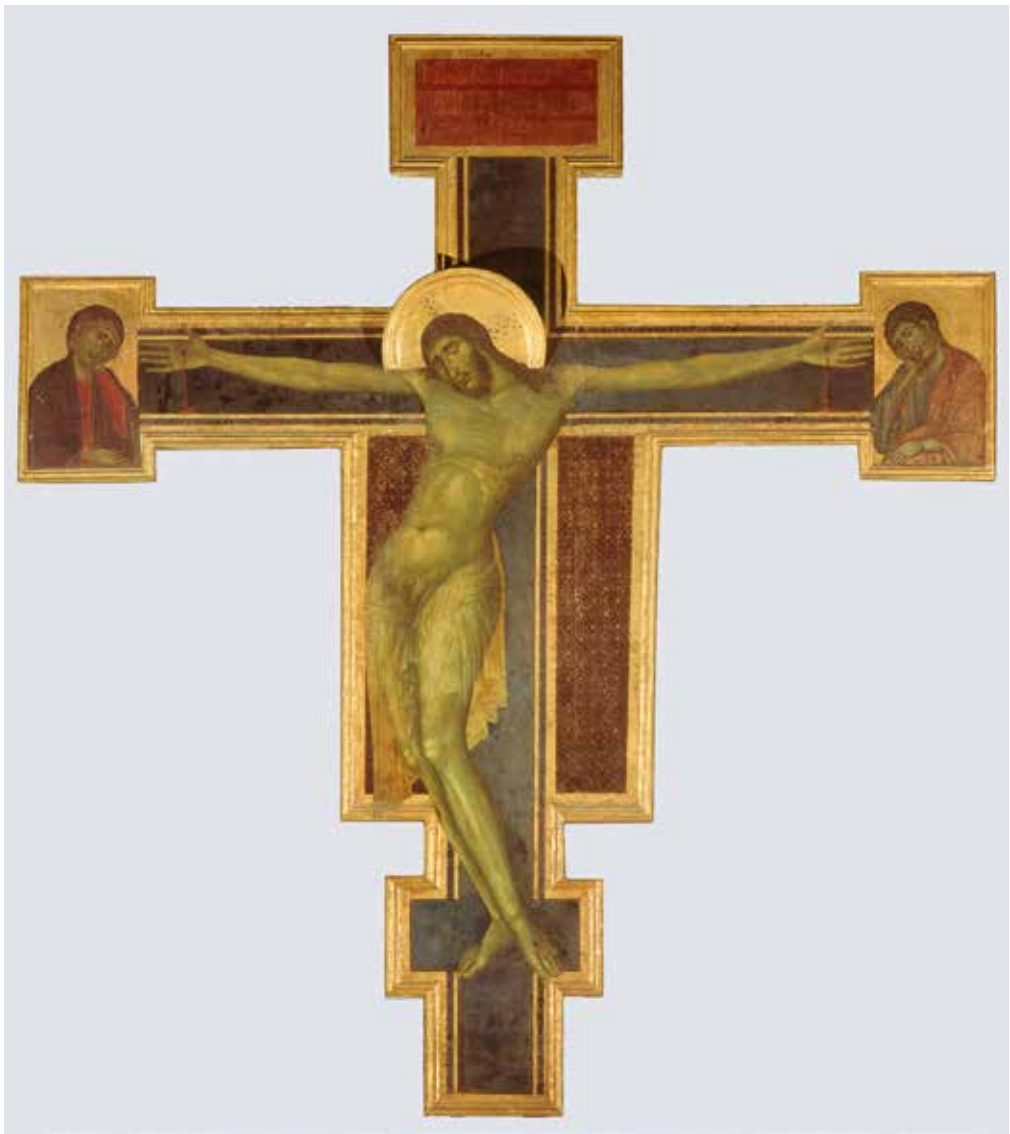


Fig. 13. Cimabue, *Crucifix de Santa Croce*, vers 1280-1285, Florence, Santa Croce

ou d'Assise qui avaient lu les traités d'optique de Roger Bacon ou les théories de Bonaventure. Si rares sont les indices de leur savoir théorique en matière d'optique, on peut en revanche estimer que les peintres avaient de solides connaissances des règles de la géométrie. Joel Brink et John White ont ainsi supposé que nombre des panneaux exécutés à la fin du XIII^e siècle ont été conçus à partir d'un rapport de proportions basé sur la valeur de $\sqrt{2}$ ²⁴. C'est le cas de la *Maestà* du Louvre ou, à une tout autre échelle, de la petite *Madone des Franciscains* de Duccio (cat. 30), pour laquelle le rapport longueur sur largeur équivaut à 1,41, soit la valeur arrondie de $\sqrt{2}$ (1,414). La rigueur de l'ordonnancement des personnages dans la *Maestà* et les rapports de proportions équilibrés de la composition découlent sans doute d'une réflexion appuyée sur certaines règles de géométrie. Mais, là encore, il est difficile de déterminer si ceux-ci procèdent

d'une connaissance empirique, de pratiques d'atelier, ou de la familiarité de certains peintres avec les mathématiques et la géométrie. À présent que le cadre de notre portrait s'est précisé, nous pouvons nous interroger sur les moyens à disposition pour en assurer l'exécution.

Le portrait artistique de Cimabue : histoire et méthodes

Il existe malheureusement très peu d'éléments conservés nous renseignant sur la vie et la carrière de Cimabue et sur ses créations²⁵. De rares documents attestent sa présence à Rome en 1272 et à Pise entre 1301 et 1302, date de sa mort. Seule une mosaïque exécutée à la fin de sa carrière est documentée avec certitude (fig. 28). Pourtant, ses contemporains, Dante et Francesco da Barberino, font état après la mort du peintre de la grande renommée dont



Page de gauche de haut en bas :
 Fig. 14. Cimabue, *Crucifix d'Arezzo* (fig. 3), détail du visage du Christ
 Fig. 15. Cimabue, *Crucifix de Santa Croce* (fig. 13), détail du visage du Christ, avant l'inondation de 1966
 Fig. 16. Deodato Orlandi, *Crucifix*, 1288, Lucques, Museo nazionale Villa Guinigi, détail du visage du Christ
 Fig. 17. Giotto di Bondone, *Crucifix de Santa Maria Novella* (fig. 27), détail du visage du Christ

il jouissait de son vivant (cat. 1). Cimabue est pendant longtemps resté avant tout un nom, un mythe, avant que les premiers collectionneurs, érudits locaux ou historiens ne commencent à s'intéresser à ses créations, à en faire l'acquisition (cat. 2 à 6) et à tenter de documenter l'activité de celui qui fut très tôt considéré comme le précurseur de la peinture moderne, après que Filippo Villani en eut fait le premier peintre à rompre avec la *maniera greca*²⁶. Les recherches archivistiques menées au XIX^e siècle, si fécondes pour d'autres artistes, se sont révélées presque infructueuses à propos de Cimabue. Elles ont tout de même fait émerger en 1810 le document relatif à la mosaïque pisane²⁷ et en 1888 celui concernant le séjour romain de 1272²⁸. C'est peu, mais ce n'est pas rien, bien au contraire. Si certains historiens ont pu considérer qu'il était vain de tenter de l'étudier et que Cimabue était une figure légendaire²⁹, d'autres ont rivalisé d'imagination et surtout de méthodes pour tenter de reconstituer son parcours³⁰.

On peut pour cela commencer par rechercher des indices dans les rares documents dont nous disposons. Ceux-ci nous livrent des informations très précieuses. Le premier, de 1272, comme le rappelle Sonia Chiodo ici même³¹, nous signale qu'à cette date Cimabue, dont l'origine florentine est précisée, jouit sans doute d'une certaine renommée puisqu'il est cité à Rome aux côtés d'ecclésiastiques de haut rang. L'information est d'importance car elle permet d'imaginer que Cimabue devait être un artiste confirmé, ayant sans doute bien entamé voire dépassé la vingtaine, ce qui laisse supposer qu'il dut naître vers 1240, une date qu'un auteur du début du XVI^e siècle considère comme celle de la naissance de Cimabue³². Que put retirer un peintre de l'envergure de Cimabue d'un tel séjour dans la Rome des années 1270 ? À cette date, la ville est un conservatoire de l'art de l'Antiquité, dont on trouve précisément de nombreuses citations dans les œuvres qui ont été attribuées au peintre, ainsi que le souligne très justement ici même Emanuele Zappasodi à propos des fresques d'Assise³³. Aux yeux d'un homme du XIII^e siècle, la Rome antique se confond avec la Rome du grand empire chrétien, celle des basiliques de Constantin et des mosaïques de Santa Maria



Fig. 18. Cimabue, *Crucifix de Santa Croce* (fig. 13), détail du périzonium du Christ, avant l'inondation de 1966



Fig. 19. Anonyme, *Crucifix du Carmine*, Florence, vers 1285-1290, Florence, Galleria dell'Accademia, détail du périzonium

Maggiore, et même encore avec la Rome des mosaïques de la renaissance carolingienne commandées par Pascal I^{er} au IX^e siècle. Les mosaïques romaines, dont un certain nombre disparurent lors des grands travaux d'urbanisme et d'architecture conduits à la Renaissance et à l'époque baroque, durent fortement marquer un artiste familier de cette technique comme devait l'être Cimabue. Mais la Rome des années 1270 était également une ville ouverte à l'art oriental, en particulier byzantin, comme nous le rappelons plus loin. La seconde mention de Cimabue se trouve dans une série de documents datés entre le 30 août 1301 et le 19 février 1302, qui concernent la commande d'une mosaïque figurant saint Jean l'Évangéliste pour le Duomo de Pise³⁴. La même année, il reçoit également la commande, avec un autre peintre qui devait l'assister, Giovanni di Apparecchiato, d'un retable comportant une prédelle pour l'hôpital Santa Chiara de la même ville³⁵. L'artiste travaille ainsi à Pise à la toute fin de sa carrière tant pour des œuvres peintes qu'exécutées en mosaïque, et il meurt quelque mois plus tard³⁶. C'en est alors terminé pour les documents datant du vivant du peintre.

Reste alors à tenter de faire coïncider ce portrait avec des œuvres d'art. Que nous disent à ce propos les sources anciennes, postérieures à la mort de Cimabue ? Il faut attendre le milieu du XIV^e siècle pour trouver la première mention d'une création du Florentin dans un commentaire de *La Divine Comédie*³⁷. Mais c'est surtout au début du XVI^e siècle que plusieurs érudits enrichissent le corpus supposé de Cimabue, avant que Vasari ne compose la *Vie* du grand peintre, dont Louis Frank propose ici une traduction restituant la vivacité du texte vasarien, dans lequel l'auteur mentionne plusieurs réalisations du peintre³⁸. Si certaines se sont révélées être dues à d'autres artistes, d'autres constituent des pierres



Fig. 20. Duccio di Buoninsegna, *La Maestà dei Laudesi*, dite aussi *La Madone Rucellai*, 1285, Florence, Gallerie degli Uffizi

angulaires importantes pour la reconstitution du corpus de Cimabue. Longtemps mésestimée, la littérature artistique du XVI^e siècle est en réalité une source importante pour l'histoire de l'art. Les auteurs de ces premières descriptions du patrimoine florentin et des premières biographies de Cimabue se font en effet le relais de traditions orales, de recherches documentaires ou d'échanges avec les ecclésiastiques conservant la mémoire de leur sanctuaire, où ils occupaient les mêmes fonctions que leurs prédécesseurs qui avaient passé commande à Cimabue. Mais surtout, les œuvres que ces érudits et premiers historiens avaient sous les yeux se présentaient pour nombre d'entre elles dans un état différent de celui qui est le leur aujourd'hui. Certaines d'entre elles portaient peut-être encore une signature. Le cas de la *Maestà* du Louvre est symptomatique. Elle est citée pour la première fois par Vasari en 1568. La mémoire de son auteur restait-elle attachée au tableau pendant deux siècles et demi à Pise ? Vasari vit-il une œuvre qui portait alors la signature de Cimabue ? L'hypothèse n'est pas invraisemblable, la signature semblant avoir fait l'objet d'une attention particulière de la part de nombreux artistes actifs à Pise. Sur

le *tramezzo* même de San Francesco, les deux peintures qui accompagnaient la *Maestà*, une grande Croix peinte aujourd'hui disparue³⁹ et le *Saint François d'Assise recevant les stigmates* de Giotto (cat. 42), étaient signées. Giotto signa son œuvre dans la bordure décorative du cadre composée de motifs de pseudo-inscriptions arabes imitant justement celles peintes par Cimabue dans la *Maestà* (fig. 151, p. 264), récemment mises au jour par la restauration de l'œuvre. On peut se demander s'il ne reprit pas également de Cimabue l'idée de placer sa signature au centre de la traverse inférieure du cadre. On se prend presque à rêver et à imaginer que sur cette structure dont Donal Cooper, Lucas Giles, Piergiuseppe Rechichi et Marco Giorgio Bevilacqua livrent ici une première restitution en trois dimensions, prenaient place trois œuvres des trois plus grands peintres du Duecento, Giunta Pisano⁴⁰, Cimabue, puis Giotto, une sorte de généalogie visuelle de ce que produisirent les meilleurs pinceaux du XIII^e siècle. Malheureusement, la traverse inférieure est la zone de la *Maestà* qui a le plus souffert, si bien qu'elle apparaît lacunaire aujourd'hui, la bordure originale de pseudo-inscriptions ayant disparu. Dans d'autres cas, ce sont sans doute des traditions orales que nous restitue Vasari, avec leur part de mythe, comme pour la *Madone Rucellai* (fig. 20), une œuvre qui fut en réalité peinte par Duccio.

Ce portrait artistique posthume composé plus de deux cents ans après la mort de l'artiste et s'inscrivant dans un édifice littéraire ambitieux ne peut en tout cas être ni totalement rejeté, ni constituer la seule voie d'accès aux œuvres de Cimabue. Dès le milieu du XIX^e siècle, certains historiens de l'art ont suivi une autre voie pour tenter de percer le mystère de l'œuvre de Cimabue. Ils ont pris pour point de départ la seule œuvre certaine de Cimabue, la mosaïque du Duomo de Pise figurant saint Jean l'Évangéliste (fig. 28), afin de tenter de constituer, à rebours et en procédant par analogie, un corpus cohérent. Cette méthode fondée sur l'observation, sur les comparaisons (de détail, de composition, ou même de sensibilité exprimée dans une œuvre) et sur la compréhension fine de ce qui caractérise la manière de Cimabue, s'est révélée particulièrement féconde, bien qu'elle ait pu parfois mener à quelques impasses, et constitue aujourd'hui encore une base solide pour appréhender l'art de Cimabue. Les analogies entre la mosaïque de saint Jean et la *Madone* de Santa Trinità (fig. 26) ont très tôt conduit la plupart des spécialistes à y reconnaître une œuvre de Cimabue, et à confirmer l'information livrée par Vasari. Les travaux de Strzygowski, Cavalcaselle, Thode, Aubert, puis au XX^e siècle de Roberto Longhi ou Ferdinando Bologna ont ainsi permis de préciser les contours de l'œuvre de



Fig. 21. Cimabue, *Joseph vendu par ses frères*, mosaïque, milieu des années 1280, Florence, baptistère San Giovanni

Cimabue, confirmant l'attribution de plusieurs œuvres citées par Vasari, et en excluant d'autres du corpus du peintre⁴¹. Son noyau dur s'est ainsi stabilisé autour de la mosaïque de Pise, des *Maestà* du Louvre et de Santa Trinità, des Crucifix d'Arezzo (fig. 3) et de Santa Croce (fig. 13), de la *Madone* de Bologne et des fresques d'Assise (fig. 22-24).

Autour de ce corpus d'œuvres, on a proposé de regrouper différentes créations de la fin du XIII^e siècle, sans que ces propositions d'attribution fassent toujours l'unanimité. L'un des débats les plus vifs entre historiens de l'art de cette période eut justement pour objet l'attribution de *La Flagellation du Christ* de la Frick Collection (cat. 39). Il opposa à partir de 1950 deux grands spécialistes, Roberto Longhi et Millard Meiss, le premier y voyant une œuvre de Cimabue, le second de Duccio. Il fallut attendre l'an 2000 et la découverte de la petite *Maestà* de Londres (cat. 37) pour que l'attribution à Cimabue soit unanimement reconnue. D'autres œuvres que le grand connaisseur Roberto Longhi attribuait à Cimabue se sont en revanche avérées être des créations de peintres différents⁴². Ces changements d'attribution s'expliquent par l'important renouvellement depuis un demi-siècle de nos connaissances de la peinture italienne de la seconde moitié du XIII^e siècle. Les travaux de Luciano Bellosi et de Miklós

Boskovits ont très largement précisé notre vision de l'art de de cette période. Dotés d'un œil expert, les deux savants ont su élargir le champ de leur recherche et se sont intéressés à l'histoire de la mode, aux réseaux de commanditaires, à certaines spécificités iconographiques pour renouveler nos connaissances sur cette période et rattacher des corpus d'œuvres à des artistes dont le nom était cité dans les documents : Dietisalvi di Speme, Grifo di Tancredi, Rinaldo da Siena, etc. On ne saurait mesurer combien ce que nous savons de Cimabue doit à leurs travaux, non seulement ceux portant directement sur l'artiste, mais peut-être surtout ceux liés à leur extraordinaire entreprise de défrichage et de réorganisation de nos connaissances du contexte artistique dans lequel le peintre évolua. C'est en faisant la lumière sur les à-côtés et l'arrière-plan que le portrait de l'artiste se dessine avec le plus de justesse. C'est en distinguant sa manière de celle d'autres artistes comme Manfredino da Pistoia (cat. 32), Grifo di Tancredi (fig. 125, p. 223), Corso di Buono, ou d'autres encore anonymes, tel le Maestro dei Crocifissi Loeser-Cortona (cat. 33-35), que l'on comprend le caractère exceptionnel de l'œuvre de Cimabue. Enfin, c'est en peaufinant les portraits de Giotto et de Duccio que l'on peut mieux interroger les relations complexes et ambiguës qui durent exister entre ces trois immenses artistes.

Encore aujourd’hui, des débats d’attribution et de datation animent les spécialistes, les conduisant à regarder avec davantage d’attention certaines œuvres, à se nourrir d’autres disciplines, des apports des restaurations et des études de laboratoire afin d’affiner le portrait de Cimabue, en même temps que l’arrière-plan sur lequel il se détache. L’exposition est ainsi l’occasion de confronter entre elles certaines œuvres et d’interroger leurs rapports mutuels. Trois questions font particulièrement débat parmi les spécialistes. Deux concernent le portrait du peintre, une son arrière-plan. La première porte sur la *Madone de Castelfiorentino* (cat. 29), une œuvre qui est peut-être le tableau du Duecento pour lequel le plus grand nombre d’hypothèses d’attributions furent proposées, certains y voyant une création de Cimabue, d’autres de Duccio, d’autres du Maître de Badia a Isola, d’autres encore de Cimabue et Giotto ou de Cimabue et Duccio. Dans l’exposition, nous la présentons comme une œuvre issue de l’atelier de Duccio, peut-être due à l’un de ses

collaborateurs. À l’inverse, nous présentons la *Madone Gualino* (cat. 31), longtemps attribuée à Duccio (elle l’est encore aujourd’hui par d’éminents collègues), sous le nom de Cimabue. Nous sommes convaincu, pour des raisons exposées plus loin, qu’il s’agit en effet d’une œuvre du Florentin. Ces deux propositions, que plusieurs spécialistes avaient déjà formulées, sont importantes car elles modifient sensiblement les contours de notre portrait, comme si l’on changeait la forme du nez ou du front du personnage représenté. Elles invitent également à repenser les rapports que d’autres artistes ont entretenus avec l’art des deux peintres. Si l’on tient la *Madone Gualino* pour une œuvre de Cimabue et non plus de Duccio, sa sœur jumelle, la *Madone de Mosciano* (cat. 32), peinte par Manfredino da Pistoia, apparaît sans doute moins « ducquesque » et plus « cimabuesque ». Par ricochet, ces propositions ont également des implications sur la perception des débuts de la carrière de Duccio, sur le fonctionnement de son atelier et sur les rapports entre la peinture



Fig. 22. Cimabue, *La Maestà avec saint François d'Assise*, vers 1288, Assise, San Francesco, basilique inférieure



Fig. 23. Cimabue, *Les Adieux de la Vierge aux apôtres*, vers 1290, Assise, San Francesco, basilique supérieure



Fig. 24. Cimabue, *Le Christ et la Vierge en trône*, vers 1290, Assise, San Francesco, basilique supérieure

siennoise et celle de Cimabue. En somme, établir des corpus, proposer des attributions, c’est à la fois construire les bases solides pour toute étude monographique, mais également permettre d’interroger plus finement la richesse des interactions à l’œuvre dans les processus de création de cette époque : relations entre artistes, pratiques d’ateliers, circulations de modèles, phénomènes de copies, etc. On ne saurait étudier ces aspects de la création sans avoir entrepris au préalable de préciser qui furent les auteurs des œuvres qui fournissent la matière à ces études.

L’exposition est également l’occasion de réunir pour la première fois afin de mieux les comprendre trois créations qui s’inscrivent dans l’arrière-plan de notre portrait (cat. 33-35). Des œuvres qui n’ont pas été peintes par Cimabue, mais qui témoignent du fort impact de ses inventions sur ses contemporains. Trois œuvres presque identiques, trois versions d’un même prototype, trois œuvres présentant les mêmes usures liées à leur usage dévotionnel, dont on a attribué l’exécution à un même émule de Cimabue, siennois pour certains, florentin pour d’autres. Le nom de Duccio a même été prononcé par certains spécialistes pour deux des tableaux en question. Les œuvres seront réunies pour la première fois dans l’exposition car les questions qu’elles soulèvent sont passionnantes. Furent-elles conçues dans l’atelier d’un seul et même peintre ? Furent-elles peintes à la même époque ? Sont-elles au contraire l’œuvre d’un même artiste particulièrement attentif aux nouveautés introduites par Cimabue ? Ont-elles le même statut, ou l’une d’elles

peut-elle être qualifiée de prototype ? Si toutes trois se présentent aujourd’hui comme des représentations de la Vierge et l’Enfant sur un panneau rectangulaire, elles avaient à l’origine des formats bien distincts. Leur fonction l’était-elle aussi ? La confrontation des œuvres, l’étude de leur matérialité comme de leurs caractères stylistiques précis, permettront peut-être de répondre à ces questions. Car l’histoire de l’art ne saurait se contenter d’un travail effectué uniquement à partir de photographies. L’application de la matière sur le panneau, le soin accordé à sa préparation, l’attention portée au travail des dorures, l’énergie du geste, la subtilité des dégradés se comparent d’autant mieux que les œuvres sont présentées à proximité et que l’« effet d’ensemble » de chacune des œuvres peut être évalué. C’est l’un des enjeux d’une exposition que de créer les conditions de cette confrontation.

Le parcours de Cimabue

Après ce bref bilan historiographique et méthodologique, quel portrait de Cimabue peut-on dresser aujourd’hui ? De ses premières créations, on ignore presque tout. À la suite de Pietro Toesca, les spécialistes se sont accordés à reconnaître dans le grand Crucifix d’Arezzo (fig. 3) la plus ancienne peinture de Cimabue conservée⁴³. Plusieurs éléments, que ce soit l’analyse stylistique de l’œuvre, ou l’étude du répertoire et des techniques employés pour décorer les nimbes des personnages, qui sont légèrement différents de ceux mis en œuvre dans les créations plus

tardives du peintre⁴⁴, semblent confirmer cette idée. Sa date demeure sujette à discussion, certains y ayant vu une création du début des années 1260, d'autres de la fin de cette décennie, d'autres encore une création antérieure de peu au séjour romain de Cimabue⁴⁵. Cette datation précoce s'appuie sur la proximité que l'œuvre présente avec la grande Croix peinte par Giunta Pisano pour l'église des dominicains de Bologne⁴⁶ (fig. 4). À Arezzo, Cimabue se fait l'écho du langage majestueux et pathétique de Giunta Pisano. Sa représentation du corps du Christ se veut fidèle à la tradition : il est idéalisé, sa ceinture abdominale est divisée en cinq parties, les contours de chacun de ses éléments sont parfaitement linéaires et délimités. Le Christ d'Arezzo n'appartient en apparence pas encore totalement au monde humain. Pourtant, dans le détail, Cimabue s'autorise des nouveautés qui témoignent déjà de la richesse de ses inventions. Ce Christ idéalisé se voit en effet paré, tel un être humain en devenir, de fins sourcils et de poils ébouriffés sous les aisselles (fig. 5 et 14). La pilosité du Christ est rendue ici avec un naturalisme et une audace inédits. Cimabue n'évoque plus l'idée générique de poils ou de sourcils au moyen de quelques traits parallèles de couleur comme certains l'avaient fait avant lui (cat. 12), mais figure pour la première fois une vraie touffe de poils sous les bras, une idée qu'il reprit par la suite dans sa grande Croix de Santa Croce (fig. 7 et 15), et qui marqua fortement plusieurs peintres, à commencer par Salerno di Coppo (fig. 6). La grande Croix qu'il peignit vers 1274 (cf. fig. 54, p. 90) est une œuvre importante car elle témoigne du regard attentif qu'il porta sur des œuvres du jeune Cimabue comme la Croix d'Arezzo, sinon sur celle-ci précisément⁴⁷. Le fait que le Christ soit figuré ici avec de fins sourcils et des poils ébouriffés sous les aisselles, détails absents du Christ en Croix peint vers 1260 par son père, Coppo di Marcovaldo (fig. 53, p. 89), semble révéler des emprunts nouveaux au vocabulaire de Cimabue, invitant donc à situer l'exécution de la Croix d'Arezzo après celle de San Gimignano, et avant celle de Pistoia.

Si l'on revient à la comparaison entre le Crucifix de Giunta et celui de Cimabue, on peut être frappé, au-delà des analogies qui les réunissent, par la différence de traitement d'un certain nombre d'éléments. Le sang qui jaillit des mains du Christ d'Arezzo s'épanouit en volutes comme chez Giunta, mais celui qui s'écoule de ses pieds tombe à la verticale en ligne droite, avec gravité, comme si la représentation commençait à se soumettre aux lois du monde réel (fig. 8). Plus encore, ce sang qui coule rebondit sur la bordure de la Croix dans la partie droite, puis s'écoule le long de celle-ci. On peine à saisir aujourd'hui

la portée et le caractère novateur d'une telle invention, mais pour la première fois, Cimabue suggère l'idée que le Christ appartient à un monde soumis aux mêmes règles que le nôtre : la quête d'illusionnisme spatial est déjà en germe. Tout dans la Croix semble être comme attiré vers le sol : du corps arqué du Christ à la tête de saint Jean qui tombe lourdement sur sa main et fait dramatiquement plier son poignet (fig. 10), en passant par le voile blanc de la Vierge qui retombe à la verticale (fig. 12), contrairement à celui de la Vierge de Giunta (fig. 11). La comparaison des *dolenti* (la Vierge et saint Jean) peints par Giunta et Cimabue révèle les différences qui séparent ces deux œuvres. Chez Cimabue, les volumes de leur cou sont suggérés par un subtil dégradé d'ombres, les touches de lumière soulignent certains de leurs muscles et ne dessinent plus des formes abstraites comme chez Giunta. La chevelure de saint Jean, soignée et détaillée, retombe avec un naturel inédit sur sa nuque et sur le devant de son front, quand Giunta, cherchant moins à souligner l'humanité du personnage qu'à mettre l'accent sur la mise en scène de sa douleur contenue, traitait cet élément de manière plus sommaire (fig. 9). Enfin, Cimabue donne une plasticité sculpturale à ses deux personnages, qui apparaissent très différents des figures grêles et élancées de Giunta. Leurs épaules et leurs bras puissants sont représentés en raccourci, ils sont drapés dans des vêtements aux plis anguleux retombant lourdement, qui épousent leur corps et contraignent presque leurs membres. Le bras gauche de la Vierge est maintenu contre elle par un pan de manteau tendu qui passe subtilement derrière son voile blanc. Le traitement monumental des figures et en particulier de leurs drapés pourrait être révélateur d'un regard précoce porté par Cimabue sur l'art de l'Antiquité⁴⁸, et l'on ne peut exclure que la Croix d'Arezzo ait été peinte au début des années 1270, peu avant la Croix de Salerno di Coppo, quelques années après la Croix de Giunta de Bologne, dont les études récentes situent la datation après 1260⁴⁹. La présence de Cimabue à Rome en 1272 au sein d'une assemblée de dominicains témoigne de ses liens avec l'ordre et n'est peut-être pas sans rapport avec la commande de la Croix de San Domenico d'Arezzo, sans que l'on puisse déterminer si l'exécution de celle-ci précéda ce séjour dont on ignore la durée, le suivit ou lui fut concomitante.

Cette datation offre une chronologie légèrement plus resserrée au corpus d'œuvres aujourd'hui attribuées à Cimabue, mais soulève de nouvelles questions : que peignit l'artiste dans les années 1260 ? Si l'on admet qu'il est né vers 1240, il dut terminer sa formation à la fin des années 1250. Resta-t-il travailler dans l'atelier d'un maître



Cimabue, *La Dérision du Christ* (cat. 38)

plus âgé, actif à Florence ou à Pise ? Peignait-il d'une manière radicalement différente de la Croix d'Arezzo, si bien que l'on peine à identifier ses œuvres aujourd'hui ? Plusieurs auteurs ont considéré que le séjour à Rome au début des années 1270 constitua un véritable choc visuel⁵⁰, conduisant l'artiste à renouveler complètement sa manière. Le Crucifix d'Arezzo pourrait-il en être l'une des toutes premières manifestations ?

Du point de vue du style, aucune des œuvres que l'on attribue aujourd'hui à Cimabue ne semble dater des mêmes années que la grande Croix d'Arezzo, et l'on ignore quel fut le parcours de l'artiste durant les années 1270. Certains auteurs ont proposé de dater son intervention à Assise de la fin de cette décennie, à l'époque du pontificat de Nicolas III (1277-1280). Emanuele Zappasodi revient ici même en détail sur ce sujet, proposant de voir dans les fresques d'Assise des réalisations plus tardives, exécutées sous le pontificat de Nicolas IV (1288-1292), une hypothèse qui s'appuie sur de solides arguments stylistiques et historiques⁵¹. Parmi les autres créations du corpus de Cimabue, celles qui nous semblent le mieux prendre place à la suite du Crucifix d'Arezzo sont la grande *Maestà* du Louvre (cat. 19) et la grande Croix de Santa Croce (fig. 13), deux commandes franciscaines importantes. La datation de ces œuvres a fait l'objet de débats parmi les spécialistes⁵². On peut être frappé par la grande proximité qui les réunit, notamment dans la manière de construire les visages, mais surtout de peindre les mains des personnages : la main droite de la Vierge dans la *Maestà* est presque identique à celle de la Vierge de la Croix monumentale. Dans les deux œuvres, Cimabue renonce à l'usage de la chrysographie, et peint les visages avec des formes plus adoucies qu'à Arezzo, marquant moins leurs contours et les modelant par un éclairage plus diffus. Les yeux des personnages du Crucifix d'Arezzo (fig. 14) étaient cernés de forts accents de lumière les inscrivant dans une forme triangulaire, tandis que dans la *Madone* du Louvre (cat. 19, détail p. 116) comme dans la Croix de Santa Croce, le peintre renonce à cette géométrisation abstraite des formes (fig. 15). Les paupières se détachent désormais de l'arcade sourcilière par des plissures courbes, comme si Cimabue, détail après détail, restituait à ses personnages la réalité de l'anatomie humaine. L'éclairage est plus diffus, plus rationnel d'une certaine manière, le peintre parvenant à donner l'illusion d'une véritable continuité entre le nez, la bouche, les joues et les yeux par de subtils dégradés de lumière et par une application nouvelle de la peinture sur le panneau. Les coups de pinceau tendent de plus en plus à épouser la forme des éléments représentés : courbes pour le cou, rectilignes pour le nez,



Fig. 25. Cimabue, *Saint François d'Assise*, vers 1290, Assise, Museo della Porziuncola

appliqués tantôt à la verticale, tantôt en diagonale. C'est là une approche tout à fait nouvelle, sans doute développée par Cimabue afin d'accentuer le rendu naturaliste, illusionniste et humanisé des personnages, comme l'avait très justement souligné Luciano Bellosi⁵³.

De quels indices dispose-t-on pour dater ces deux œuvres centrales dans la carrière de Cimabue ? Comme pour la Croix d'Arezzo, on peut tenter de préciser leur date en s'intéressant aux peintures qui en dérivent. Pour la Croix de Santa Croce, on dispose d'un *terminus ante quem* évident, à savoir la Croix peinte en 1288 par Deodato Orlandi, qui reprend certains des traits distinctifs de la Croix de Cimabue, tel le périzonium transparent du Christ⁵⁴. De manière plus fidèle encore, le peintre reproduit les détails des deux plissures marquant la paupière, des sourcils, et surtout des cils (fig. 16), figurés pour la première fois par Cimabue à l'extrémité des paupières d'un Christ qui n'avait jamais, avant la Croix de Santa Croce, autant pris l'aspect d'un être humain incarné (fig. 15). D'autres œuvres reproduisent avec plus ou moins de fidélité le grand Crucifix de Cimabue, signe du fort retentissement que l'œuvre dut avoir sur ses contemporains, tel l'auteur de la Croix peinte aujourd'hui conservée à Paterno, qui imite jusqu'au dessin du drap d'honneur situé derrière la Croix de Cimabue et le retranscrit dans un



Fig. 26. Cimabue, *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges*, dite *La Maestà* de Santa Trinità, vers 1295, Florence, Gallerie degli Uffizi

subtil jeu d'incisions dorées⁵⁵, ou celui de la Croix conservée à la Galleria dell'Accademia à Florence, dont le dessin du périzonium reprend exactement, au pli près, celui du périzonium de Cimabue⁵⁶ (fig. 18 et 19). Plusieurs œuvres de peintres siennois semblent également dériver directement du Crucifix de Santa Croce, telle la Croix peinte de l'église San Francesco à Grosseto⁵⁷ (datée vers 1289), dont l'auteur reproduit les jeux de transparence du périzonium, tout comme les cils des paupières du Christ, un détail repris également par Giotto dans sa grande Croix de Santa Maria Novella (fig. 17). Ces œuvres ne sont malheureusement pas datées avec certitude, contrairement à la Croix de Deodato Orlandi, mais les spécialistes s'accordent à y voir des créations de la fin des années 1280. Ces phénomènes de copie littérale ou de réinterprétation du Crucifix florentin de Cimabue sont révélateurs du choc que cette œuvre si novatrice dut produire chez les commanditaires et les artistes de cette époque. Au vu de leur chronologie, il nous semble raisonnable de penser que la Croix de Cimabue dut être peinte peu de temps auparavant. C'est

à partir du milieu des années 1280 que l'on observe également en Toscane une multiplication d'œuvres peintes cherchant à figurer la transparence de fines étoffes, que ce soit dans des représentations de la Vierge et l'Enfant (cat. 20, 28 et 29), dans des Croix peintes ou dans des représentations de la Crucifixion, comme Cimabue l'avait fait de manière virtuose dans sa grande Croix. En considérant que les réactions des artistes au chef-d'œuvre de Cimabue furent sans doute presque immédiates, une datation de la Croix peu avant le milieu des années 1280 nous paraît probable, d'autant que certains traits qui la caractérisent, telle l'idée de rehausser d'une ligne dorée les contours vibrants en forme de vaguelettes de l'extrémité des manches du manteau de la Vierge, trouvent un écho direct dans les œuvres de jeunesse de Duccio, datées de ces mêmes années, comme la *Madone de Crevole* (cat. 28). Situer plus tôt dans la carrière de Cimabue l'exécution du Crucifix de Santa Croce, dans les années 1270 comme certains l'ont parfois proposé⁵⁸, signifierait que ces exemples de copie et de réinterprétation des éléments les plus originaux de la manière de Cimabue se seraient manifestés à retardement, ce qui nous semble difficilement compatible avec les phénomènes d'émulation et d'assimilation du langage cimabuesque qui caractérisent la création artistique dans les années 1280 et qu'Andrea De Marchi étudie plus en détail ici même⁵⁹.

Comment, à présent, dater la *Maestà* du Louvre ? On peut procéder de la même manière pour commencer. Les spécialistes ont depuis longtemps souligné les affinités qui la rapprochent de la *Madone Rucellai* de Duccio (fig. 20), laquelle fut considérée comme une œuvre de Cimabue jusqu'en 1899⁶⁰. Les deux œuvres ont non seulement un format comparable, mais leur encadrement présente également un programme iconographique très proche. Dans la *Maestà* du Louvre, Cimabue figure dans la partie inférieure du cadre une sorte de panthéon des saints franciscains quand Duccio peint au même emplacement le panthéon de l'ordre rival, celui des Dominicains. De la même manière, Duccio reprend à son compte certains des principes décoratifs propres à Cimabue, telle l'idée de quadriller le fond d'or conçu comme un textile derrière le trône, ou d'employer des motifs de pseudo-inscriptions pour décorer les nimbes de certains personnages, ainsi que Cimabue l'avait fait dans celui de la Vierge dans la *Maestà* du Louvre. Ces deux éléments, tout comme les fins sourcils qu'il peignit comme Cimabue, au-dessus des yeux de la Vierge et des anges, sont employés de manière inédite ici par Duccio, qui ne réitéra pas ces formules dans ses œuvres plus tardives. Ces remarques pourraient confirmer l'hypothèse selon laquelle la *Madone Rucellai* non seulement dérive du prototype peint par Cimabue pour Pise, mais qu'elle fut exécutée dans le cadre d'un ample

programme de décoration de la basilique Santa Maria Novella dont la supervision fut certainement assurée par Cimabue⁶¹. Nous serions presque tenté d'imaginer que le maître florentin donna quelques indications au jeune peintre siennois pour l'exécution de sa *Madone*.

D'autres éléments semblent confirmer l'hypothèse d'une datation de la *Maestà* du Louvre au début des années 1280. Certains sont d'ordre historique, comme le fait que en 1284 les Pisans subirent une lourde défaite face aux Génois, marquant le début du déclin de la ville⁶². En outre, on a également vu dans la Vierge de l'autel d'argent de la cathédrale de Pistoia (1287), avec son piédestal trilobé et des anges flanquant le trône de la Vierge, une reprise quasiment littérale de la composition de Cimabue⁶³. À Pise même, la grande *Maestà* du Maître de San Martino nous semble dériver de manière directe de la *Maestà* de Cimabue et pourrait avoir été commandée par la communauté de clarisses de la ville sur le modèle du grand panneau hissé sur le jubé de l'église des Franciscains (cat. 20). La datation de l'œuvre est débattue, mais elle peut difficilement se situer au-delà de la fin des années 1280, ce qui fournit à nouveau un *terminus ante quem* à la *Maestà* du Louvre. D'autres œuvres semblent en dériver, tel un petit triptyque conservé à La Spezia, dont la partie centrale figurant la Vierge à mi-corps reproduit le groupe de la Vierge et de l'Enfant, jusqu'au détail de la tunique de celui-ci pincée entre l'index et le majeur de sa mère⁶⁴. C'est peut-être en précisant la datation de ces œuvres qui réinterprètent la *Maestà* que l'on parviendra à en déterminer plus finement la date d'exécution. Si l'on revient enfin sur la comparaison entre la *Maestà* du Louvre et la Croix de Santa Croce, certains éléments pourraient inviter à dater la première un peu plus tôt que la seconde. Dans la *Maestà* du Louvre, Cimabue parvient à figurer la transparence de la tunique blanche de l'Enfant en représentant réellement sa jambe derrière le voile. Toutefois, le tissu conserve une certaine opacité tandis qu'à Santa Croce l'illusion de la transparence est plus poussée, comme si Cimabue avait approfondi dans cette dernière œuvre une recherche entamée dans la première. De même, si l'on compare les yeux des personnages, on peut noter que Cimabue est parvenu à donner davantage de volume à ceux des figures de la grande Croix, en simulant une double plissure sur leur paupière supérieure, solution formelle inédite qui semble ne pas avoir connu de suite (fig. 15). L'artiste procède de même pour le traitement des mains du Christ. Dans la Croix la naissance des doigts du Christ est accentuée par une double plissure subtilement dégradée d'ombres, soulignant leur volume et donnant l'impression qu'ils sont légèrement arqués vers l'arrière. Au regard de ces

éléments, qui marquent une recherche de naturalisme plus aboutie que dans la *Maestà*, nous serions enclin à voir dans cette dernière une œuvre sans doute peinte au début des années 1280, antérieure de peu à la grande Croix florentine et à la *Madone Rucellai* de Duccio.

Cela nous mène donc au milieu de la neuvième décennie du Duecento. On peut rattacher à cette période une autre œuvre dont l'attribution a été débattue et qui est présentée ici même comme une réalisation de Cimabue, la *Madone Gualino* (cat. 31). Ainsi que l'a souligné Andrea De Marchi, celle-ci, longtemps attribuée à Duccio, présente tous les traits caractéristiques de la manière de Cimabue⁶⁵. Avec son Enfant s'élançant vers sa mère en découvrant sa jambe, bien plus vivant et humain que le Christ sévère de la *Maestà* du Louvre, elle s'inscrit sans doute dans ce contexte qui voit naître des représentations où chaque peintre, rivalisant d'imagination, semble chercher la solution la plus nouvelle, la plus audacieuse, la plus étonnante. On imagine un Cimabue répondre ainsi au geste de tendresse de la *Madone de Crevole* de Duccio (cat. 28), ou à l'animation de l'Enfant de la *Madone de Castelfiorentino* (cat. 29).

Ce goût pour la vivacité, pour l'animation, semble avoir constitué l'une des expressions privilégiées de l'art de Cimabue à partir du milieu des années 1280, au moment où Giotto dut quitter son atelier et où Duccio travaillait à Florence, créant un climat d'émulation tout à fait saisissant. C'est sans doute à ce moment que Cimabue connaît le triomphe dont nous parle Dante, achevant sa grande Croix, supervisant la décoration de l'église des Dominicains, Santa Maria Novella, et travaillant vraisemblablement à d'autres œuvres. C'est à cette époque qu'il participe de toute évidence à ce qui constitue certainement le plus grand chantier de peinture à Florence dans la seconde moitié du XIII^e siècle, le décor en mosaïque de la voûte du baptistère⁶⁶. L'intervention de Cimabue dans ce chantier a fait l'objet de nombreux débats, celle-ci n'étant attestée par aucune source, ni par l'historiographie du XVI^e siècle⁶⁷. Les propositions d'attribution de certaines scènes, notamment celle de *Joseph vendu par ses frères* (fig. 21), nous paraissent pleinement convaincantes. La découverte de *La Dérision du Christ*, comme nous le soulignons plus loin, permet à notre avis de confirmer cette hypothèse, tant le traitement des personnages est proche dans les deux œuvres⁶⁸. Nous proposons ainsi, en nous fondant sur les analogies avec *La Dérision du Christ*, de dater l'exécution de certaines mosaïques du milieu des années 1280, entre la réalisation de la *Maestà* du Louvre et l'intervention de Cimabue à Assise. C'est peut-être peu avant son départ à Assise que Cimabue peignit la *Madone*

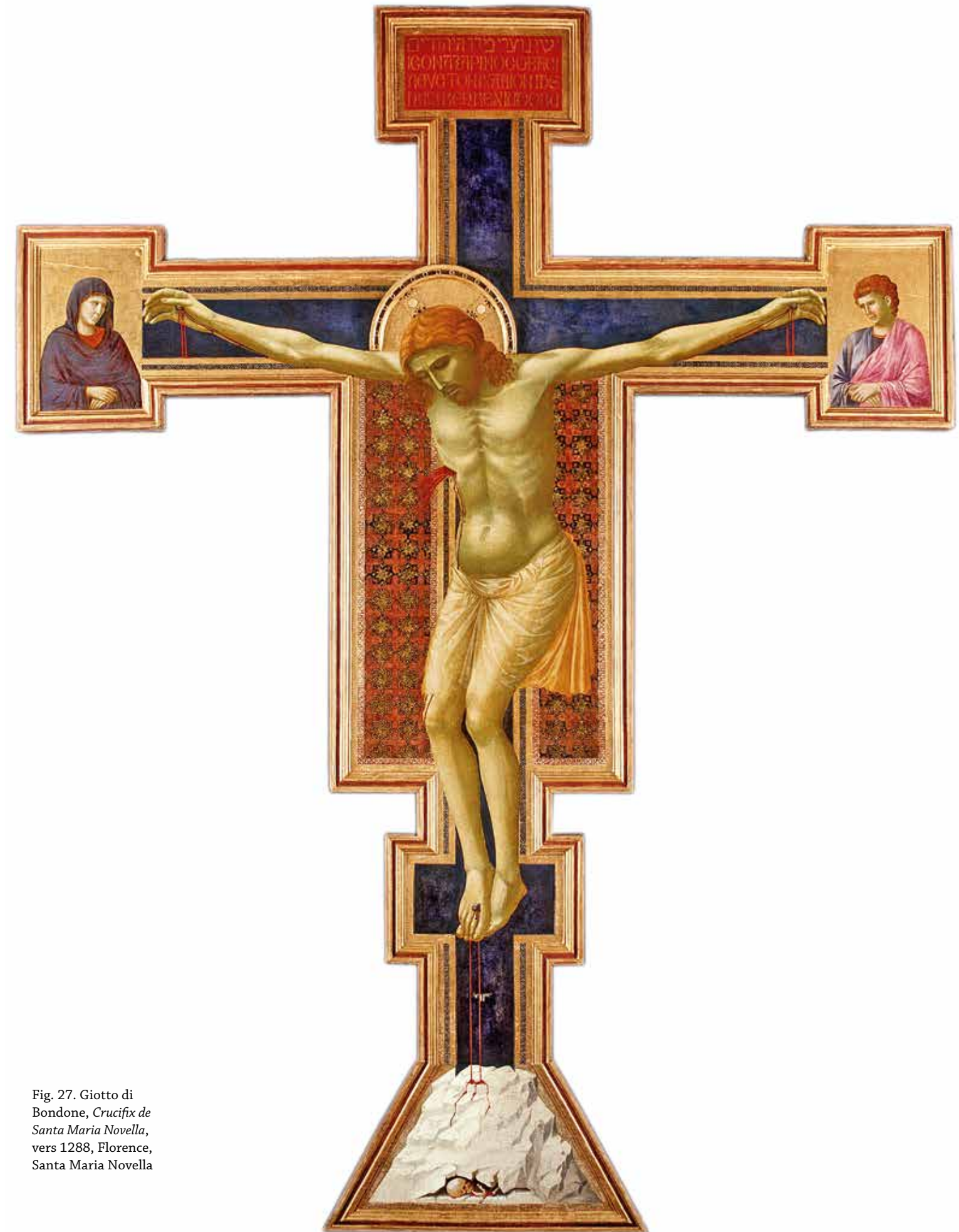


Fig. 27. Giotto di Bondone, *Crucifix de Santa Maria Novella*, vers 1288, Florence, Santa Maria Novella

de Santa Maria dei Servi à Bologne⁶⁹, recomposant certaines des inventions qu’il avait déployées dans la *Maestà* du Louvre, comme la manière de construire le trône, et dans la *Madone Gualino* (cat. 31), dont il reprend l’idée de peindre un Enfant animé s’élançant debout vers sa mère. Le textile vert situé derrière la Vierge est identique à celui de la *Maestà* du Louvre et, à l’exception de sa couleur, à celui de la *Madone Gualino* : il est décoré des mêmes aigles stylisés dans des médaillons et de frises d’inscriptions et pseudo-inscriptions arabes, des motifs particulièrement appréciés de Cimabue, qui les employa à de nombreuses reprises, comme nous le précisons, avec Ennio Napolitano, un peu plus loin⁷⁰.

Les fresques d’Assise, auxquelles Emanuele Zappasodi consacre une étude ici même, constituent un point de référence important pour comprendre l’évolution de la manière de Cimabue dans la phase finale de sa carrière. Il dut commencer par y peindre la *Maestà* dans l’église inférieure (fig. 22), avant d’intervenir dans le chœur et le transept de l’église supérieure. On y voit un Cimabue déployer une véritable réflexion sur le rapport entre architecture et peinture, créer des effets d’illusionnisme spatial inédits et jouer sur les correspondances formelles entre les différentes scènes prenant place sur une même paroi afin de mettre en évidence l’élément central. Ces rimes visuelles souterraines, selon la belle expression de John White, donnent un véritable rythme aux compositions et guident subtilement l’œil du spectateur⁷¹. Les fresques d’Assise révèlent les expériences d’un peintre marqué tout au long de sa carrière par la quête d’illusionnisme spatial. Certaines des constructions d’Assise sont remarquables de complexité, telle celle du trône accueillant la Vierge et le Christ (fig. 24).

Ces recherches trouvent un prolongement dans la *Madone* de Santa Trinità des Offices (fig. 26), dont le trône est construit de manière complexe et où les visages des personnages sont proches de celui du saint Jean en mosaïque du Duomo de Pise (fig. 28), probablement la dernière œuvre de Cimabue⁷². Comme d’autres œuvres de la fin de la carrière du peintre, tel le *Saint François d’Assise* de la Porziuncola⁷³ (fig. 25), la *Maestà* des Offices se caractérise par une exécution plus rapide – et Sonia Chiodo montre qu’il employa même des procédés de report par la technique du *spolvero*⁷⁴ –, par des formes plus dilatées, aux contours plus flous, comme si Cimabue cherchait une alternative à sa peinture précise, linéaire et presque parfaite des années 1280, sentant la nécessité de se renouveler à un moment où Giotto et Duccio connaissaient le triomphe. Car la *Madone* de Santa Trinità est sans doute postérieure de peu aux premiers grands chefs-d’œuvre de Giotto, qui a



Fig. 28. Cimabue, *Saint Jean l’Évangéliste*, mosaïque, 1301, Pise, Duomo

succédé à Cimabue pour une raison inconnue sur le chantier d’Assise et s’est vu confier l’exécution des fresques de la nef, les célèbres histoires de saint François. À Florence, le jeune prodige formé auprès de Cimabue développe déjà un langage différent de celui de son maître. Son immense Crucifix peint pour Santa Maria Novella (fig. 17 et 27) achève d’une certaine manière la transformation du Christ en homme : plus aucun des détails conventionnels encore employés par Cimabue dans le Crucifix de Santa Croce, comme la fourche nasale très marquée, ou l’arcature du corps du Christ, n’a été conservé⁷⁵. Ici, pour la première fois, c’est un Christ cadavérique à la bouche entrouverte et aux dents apparentes qui est figuré, au corps lourd s’affaisant sur la Croix, tirant sur ses bras tendus. De Cimabue, Giotto retient plusieurs éléments techniques et un goût pour certains effets décoratifs. La Croix est entourée, de même que la *Maestà* du Louvre, d’une bordure rouge couverte de pseudo-inscriptions, comme un hommage subtil à son maître. Mais, pour le reste, le langage giottesque semble explorer d’autres voies. À la fin du siècle, le jeune élève est sollicité par les franciscains de Pise pour peindre le dernier panneau (cat. 42) devant prendre place sur le *tramezzo* de San Francesco, à côté de la *Maestà* peinte près de vingt ans auparavant par Cimabue, à un moment où Giotto était peut-être encore dans l’atelier de Cimabue. Le jeune artiste se confronte ici au chef-d’œuvre de son maître, imitant à nouveau son encadrement décoré d’une bordure de pseudo-inscriptions, mais proposant une œuvre

radicalement différente. En moins de vingt ans, le langage cimabuesque qui apparaissait si nouveau au début des années 1280 semble appartenir à un autre temps. Derrière le regard sarcastique de Dante, qui moque la gloire éphémère de Cimabue, très vite surpassée par celle de Giotto, se cache une réalité, celle de la perception par ses contemporains de l’incroyable vitesse à laquelle les modes de représentation se sont renouvelés, en quelques décennies

seulement. En un demi-siècle à peine, non seulement la manière de peindre a considérablement changé, mais surtout la perception de la peinture s’est métamorphosée. À la quête de tradition et de fidélité à des prototypes prestigieux d’origine orientale s’est substitué un extraordinaire désir d’invention, de nouveauté, d’audace, créant un climat d’émulation grâce auquel se sont écrites certaines des plus belles pages de l’histoire de la peinture occidentale.

1 Previtali, [1967] 1993, p. 119. La citation complète est la suivante : « È stato giustamente osservato come spesso avvenga che un grande maestro, nel corso delle sue ricerche, apra più strade di quante non ne possa egli stesso percorrere e come su ognuna di queste strade si avventuri poi, in una ricerca propria, qualcuno dei suoi discepoli [...] ». »
2 Cf. l’ouvrage récent que Michel Pastoureau consacre à cette couleur (Pastoureau, 2024).
3 Bellosi, 1998a.
4 Cf. ici même Bay et Nieri, p. 70-81 et Chiodo, p. 82-93.
5 Cf. ici même p. 256-259.
6 Sur le sujet, cf. Bellosi, 1998a, p. 128-143.
7 Cf. ici même Zappasodi, p. 226-239.
8 Pour une synthèse sur l’Italie communale, cf. Menant, 2005.
9 Cooper, 2013, p. 713, note 125, et ici même Cooper, Giles, Rechichi et Bevilacqua, p. 118-129.
10 Sur la circulation des textiles, cf. entre autres Desrosiers, [1993] 1999 ; Jacoby, 2004a ; Rosati, 2016a.
11 Cf. entre autres Folda, 2008, *Id.*, 2015, et Bacci, 2024.
12 Salimbene de Adam de Parme, *Chronique*, éd. Besson et Brossard-Dandré, 2016.
13 Sur cette œuvre, cf. D. Gaborit-Chopin, dans Paris, 1998, p. 198-199.
14 Cf. ici même Bohl, p. 130-139 et Napolitano, p. 260-265.
15 Cf. ici même Bacci, p. 60-69.
16 Sur les actions entreprises par Michel VIII en vue du concile de Lyon, cf. Nicol, 1961.
17 *Ibid.*, p. 479 ; Maxwell, 2014, p. 197.
18 Sur la basilique Santa Maria Novella, cf. De Marchi, 2015a.
19 Évêque de Lincoln, celui-ci, bien que n’étant pas franciscain au sens strict puisqu’il n’entra pas dans les ordres, fut très proche de l’ordre et dispensa un enseignement fondamental au *studium* franciscain d’Oxford (vers 1229 – 1235).
20 G. Beaujouan dans Taton, 1957, p. 530.
21 Radicati di Brozolo, 2002.
22 Cf. ici même cat. 22.
23 Bohl, 2025.
24 Brink, 1977 ; *Id.*, 1978 ; White, 1979, p. 46.
25 Pour une présentation complète des documents et des problématiques relatifs à la reconstruction du parcours et du corpus de Cimabue, cf. la monographie exemplaire de Luciano Bellosi (1998a).
26 Cf. ici même Bohl, p. 36-39.
27 Ciampi, 1810.
28 Strzygowski, 1888 ; pour sa transcription, cf. G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 290.
29 C’est le cas en particulier de Robert Langton Douglas et de Julius von Schlosser (Boskovits, 1979 ; Bellosi, 1998a, p. 10).
30 Pour un bilan historiographique, cf. Boskovits, 1979, et surtout Bellosi, 1998a, p. 19-21.
31 Cf. ici même Chiodo, p. 82.
32 La date de 1240 est indiquée pour la première fois dans le *Libro di Antonio Billi* (éd. Benedettucci 1991, p. 36), avant d’être reprise par Vasari.
33 Cf. ici même Zappasodi, p. 226-239.
34 G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 291-292.
35 Sur cette œuvre, cf. G. Ragionieri, *ibid.*, p. 290-291, et Marcheselli, 2024.
36 Cf. G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 292, à propos des documents attestant le décès de Cimabue avant le mois de mars 1302.
37 Cf. ici même Bohl, p. 36-39.
38 Cf. ici même p. 256-259.
39 Cf. ici même Cooper, Giles, Rechichi et Bevilacqua, p. 118-129.
40 Cf. *supra*, note 9.
41 Boskovits, 1979 ; Bellosi, 1998a, p. 19-21.
42 Longhi, 1948. Cf. également De Marchi, [2015] 2017.
43 Toesca, 1927, p. 1004. Sur cette œuvre, cf. Bellosi, 1998a, p. 30-34 et 39-41 ; G. Ragionieri, *ibid.*, p. 273 ; Arezzo, 2001-2002.
44 Bohl, 2025.
45 Pour un rappel des différentes hypothèses, Boskovits, 1979 et G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 273.
46 *Ibid.*, p. 30-34.
47 Sur les rapports entre la Croix de Pistoia et celle d’Arezzo, cf. Bellosi, [1988] 1991 (qui attribue la Croix de Pistoia au seul Salerno di Coppo), et ici même Chiodo, p. 86-87.
48 De nombreux auteurs ont plaidé, à l’inverse, pour une datation antérieure au séjour romain, en raison selon eux de l’absence de tout reflet de l’art classique dans la Croix d’Arezzo (Bellosi, 1998a, p. 40-41).
49 Donato, [2003] 2006, p. 524 ; Zappasodi, 2024, p. 19-20.
50 Sur l’importance du séjour à Rome, cf. *Ibid.*, p. 66-93.
51 Cf. ici même Zappasodi, p. 226-239.
52 Boskovits, 1979 ; Bellosi, 1998a, p. 97-113, et G. Ragionieri, *ibid.*, p. 273-275 pour un bilan historiographique.
53 *Ibid.*, p. 39-40 et 97-113. Caterina Bay, Pierluigi Nieri et Elisa Todisco (2021) ont récemment souligné l’importance du rôle de Giunta Pisano dans l’essor de cette nouvelle approche.
54 Boskovits, 1979 ; Bellosi, 1998a, p. 101. Sur cette œuvre, cf. Boskovits, éd. 2021, p. 171-172 ; cf. également Tartuferi, 2024, p. 33-35.
55 Cf. récemment Floridia, Mariotti et Cappelli, 2023.
56 S. Chiodo, dans Boskovits et Tartuferi, 2003, p. 222-228.
57 Sur cette œuvre, cf. Boskovits, éd. 2021, p. 530-531.
58 Les datations au milieu des années 1270 (Boskovits, 1979 ; Tartuferi, 1990, p. 45) ou à la fin des années 1270 (Bellosi, 1998a, p. 97-101) nous paraissent trop précoces.
59 Cf. ici même De Marchi, p. 170-186.
60 Wickhoff, 1889.
61 De Marchi, 2015b.
62 Burresi et Caleca, 2005, p. 83.
63 Collareta, 2005, p. 96.
64 Sur cette œuvre, cf. A. G. De Marchi, dans De Marchi et Zeri, 1997, p. 373-375 et Bohl, 2025, à paraître.
65 De Marchi, 2019, p. 117-119.
66 Sur la décoration du baptistère, cf. Boskovits, 2007.
67 Pour un rappel historiographique, cf. G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 275-276, et Boskovits, 2007, p. 179-180.
68 Cf. ici même Bohl et Cooper, p. 222-223.
69 Sur cette œuvre, cf. G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 276-277 ; M. Boskovits, dans Bologne, 2000, p. 271-277.
70 Cf. ici même Bohl, p. 130-139 et Napolitano, p. 260-265.
71 White, [1957] 2003, p. 13-24, notamment p. 16.
72 Sur ces œuvres, cf. Bellosi, 1998a, p. 249-256 ; G. Ragionieri, *ibid.*, p. 282-283. Sur la *Madone* de Santa Trinità, cf. également Chiostrini, 2024.
73 *Ibid.*, p. 233-235 ; G. Ragionieri, *ibid.*, p. 278.
74 Chiodo, 2025.
75 Sur cette œuvre, cf. Ciatti et Seidel, 2009.



Cimabue, une lente redécouverte

CIMABUE est longtemps resté un artiste mystérieux, qui fascine depuis sept siècles les poètes, les artistes, les collectionneurs et les historiens de l'art. Cette section présente les étapes importantes de la construction du mythe Cimabue, depuis sa première mention chez Dante (cat. 1) jusqu'à la recherche passionnée de ses créations au XIX^e siècle (cat. 5 et 6). Chaque époque a développé une vision fantasmée du peintre, des Médicis qui furent les premiers à acquérir un « Cimabue » (cat. 2) jusqu'aux musées et aux collectionneurs d'aujourd'hui qui se sont enthousiasmés pour les rares peintures de l'artiste récemment découvertes (cat. 37, 38, 39). Force est de constater qu'en sept siècles le portrait de Cimabue a beaucoup changé. La *Vie* publiée par Vasari (cat. 3 et p. 256-259) constitue une source de toute première importance pour l'étude de l'artiste, en même temps qu'un témoignage précoce de la prise en compte du rôle majeur qu'il joua dans le renouveau de la peinture à la fin du XIII^e siècle. Il faut ensuite attendre le XIX^e siècle pour que les connaissances sur l'artiste se renouvellent, bien que celles-ci restent encore tributaires des légendes associées au peintre et du désintérêt que l'on avait alors pour la peinture des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Entre 1802 et 1863, trois peintures attribuées à Cimabue font leur entrée au musée du Louvre (cat. 5, cat. 19, cat. 6) : la première est un tableau peint deux siècles après sa mort, la seconde un chef-d'œuvre absolu du peintre, et la troisième une fresque peinte un siècle après sa disparition. Comme le montre Corentin Dury dans son essai, l'arrivée en France de la *Maestà* aujourd'hui au Louvre a joué un rôle déterminant en faisant découvrir aux amateurs et aux artistes une peinture jusqu'alors méconnue, celle des « primitifs », dont de nombreux artistes ont su se nourrir, contribuant à faire de Cimabue une figure incontournable de l'histoire de l'art.

Du mythe littéraire à la redécouverte des œuvres

Thomas Bohl

DANS LES ANNÉES 1310, peu après la disparition du peintre, deux poètes, Dante Alighieri (vers 1265 – 1321) et Francesco da Barberino (1264-1348), célèbrent pour la première fois la renommée et le talent de Cimabue. Un passage des *Documenti d'amore* de Francesco da Barberino, en paraphrasant un extrait des *Institutes* de Justinien et en substituant aux noms d'Apelle et de Parrhasios ceux de Cimabue et de Giotto¹, inscrit d'une certaine manière les deux artistes dans une protohistoire de la peinture, participant de cet idéal humaniste naissant qui cherche à faire revivre l'âge d'or qu'aurait constitué l'Antiquité². Si la diffusion du texte de Francesco da Barberino fut restreinte, celle de *La Divine Comédie* de Dante (cat. 1) fut en revanche importante³. À partir des années 1330, des *Commentaires* du texte enrichissent d'anecdotes le passage relatif à Cimabue, telle celle rapportant la façon dont le peintre, arrogant et orgueilleux, aurait détruit ses propres créations lorsqu'un défaut apparaissait sur l'une d'entre elles⁴. C'est surtout Filippo Villani (1325-1407) qui jette les bases à la fin du XIV^e siècle d'un récit historique construit, véritable schème structurant de l'histoire de la peinture sur lequel les auteurs successifs se sont appuyés, en faisant de Cimabue le premier rénovateur de cet art, sans pour autant citer une seule œuvre du peintre⁵. Alors que l'on commente dès le début du XIV^e siècle des œuvres précises de Giotto, la première mention de créations de Cimabue se trouve dans un *Commentaire* de *La Divine Comédie* rédigé vers 1400, qui signale de nombreuses œuvres du maître visibles à Florence, dont « un devant d'autel entre tous remarquable de maîtrise à Santa Maria Nuova »⁶. Au milieu du XV^e siècle, Lorenzo Ghiberti (1378-1455) propose une lecture légèrement différente de celle de Villani et fait de Cimabue un partisan de la *maniera greca* et de Giotto le véritable rénovateur de la peinture. Surtout, il rapporte pour la première fois comment Cimabue aurait repéré Giotto, jeune berger aidant son père, alors que celui-ci dessinait un mouton d'après nature⁷. Par la suite, Cristoforo Landino (1425-1498), un proche des Médicis, affirme en 1481 que Cimabue « rendit la vie et l'aisance des gestes aux personnages qu'on aurait dits morts chez les anciens »⁸. L'architecte et théoricien Filarète (vers 1400 – vers 1469) rapporte pour sa part, réinterprétant une célèbre *ekphrasis* antique, que Giotto aurait peint une mouche de manière si illusionniste sur le visage de l'un de ses personnages que Cimabue aurait tenté en





Fig. 29. Vigoroso da Siena (attribué à), *L'Annonciation*, fin du XIII^e siècle, Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 5

vain de la chasser⁹. À la fin du xv^e siècle, le mythe Cimabue est ainsi bien ancré mais s'attache surtout à développer l'idée née un siècle auparavant qu'il existerait un parallèle entre Cimabue et Giotto d'une part et les peintres antiques Apelle, Zeuxis ou Parrhasios d'autre part. Ces récits visent à placer Cimabue au début d'une histoire de la peinture italienne et de la renaissance du naturalisme, Cimabue jouant le rôle de prophète et Giotto celui de messie. Aux XIV^e et XV^e siècles, Cimabue apparaît avant tout comme un personnage littéraire et, à l'exception du *Commentaire* de *La Divine Comédie* mentionné précédemment, aucun autre texte ne cite une création du maître. C'est dans ce contexte qu'à la fin du xv^e siècle un collectionneur, Piero di Medici (1472-1503), le fils de Laurent le Magnifique, fait l'acquisition d'un tableau réputé être « de la main de Cimabue », cherchant à faire coïncider pour la première fois mythe littéraire et œuvre d'art (cat. 2). Au début du xvi^e siècle, des auteurs comme l'*Anonimo magliabechiano*¹⁰ ont cherché à mettre en adéquation discours littéraire, étude des sources et des traditions orales et culture matérielle afin d'associer des œuvres au nom de Cimabue¹¹. Mais c'est surtout Giorgio Vasari (1511-1574) qui, dans les deux éditions des *Vies*, accroît de manière considérable le corpus supposé de Cimabue (cat. 3). Cette démarche s'accompagne d'un enrichissement de la vision por-

tée sur Cimabue, qui devient également le premier grand dessinateur florentin, dont Vasari aurait réuni plusieurs feuilles dans son *Libro de' disegni*, que l'on peut identifier avec une série de petits dessins datant de la fin du XIII^e siècle attribués à Vigoroso da Siena, aujourd'hui conservés aux Offices¹² (fig. 29) imité par un de ses proches, Niccolò Gaddi (1537-1591) (cat. 4). Au siècle suivant, l'historien Filippo Baldinucci (1625-1697) fait également de Cimabue un dessinateur de talent et tente de lui attribuer de nouveaux dessins, dont celui aujourd'hui conservé au Louvre (inv. INV 35462), qui est en réalité une création grecque du xvi^e siècle. Les premières œuvres attribuées à Cimabue chez les collectionneurs semblent ainsi être avant tout des dessins, à l'image de plusieurs créations de Pisanello datant en réalité du xv^e siècle (Montauban, musée Ingres Bourdelle, MIC 69.2.D ; Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I. 186) ou d'un dessin signalé au XVIII^e siècle chez Sebastiano Resta¹³.

La publication des *Vies* de Vasari a également contribué à diffuser le « mythe Cimabue » hors de Toscane, et l'on peut signaler que son nom est connu au xvii^e siècle des historiens français André Félibien (1619-1695) et Roger de Piles (1635-1709)¹⁴. Félibien le convoque avec une célérité qui mérite d'être signalée – bien qu'elle soit peut-être fortuite – comme un point de comparaison pertinent pour apprécier le caractère exceptionnel du carnet de dessins de Villard de Honnecourt, une création magistrale du XIII^e siècle, dont il juge que les figures font « connoistre que le goust de desseigner estoit alors aussi bon [en France] que celui d'Italie l'estoit du temps de Cimabue¹⁵ ». Comme en Italie, ce sont surtout

des dessins que l'on tente alors d'attribuer à Cimabue, tel celui acquis en 1671 par Everhard Jabach pour Louis XIV, une œuvre datant en réalité du xvi^e siècle, aujourd'hui attribuée à Agostino Busti (Paris, musée du Louvre, inv. INV 5618). En France, aux xvii^e et xviii^e siècles, Cimabue reste toutefois un nom peu connu. Quelques peintures qui lui sont attribuées – plus aucune ne l'est aujourd'hui – commencent tout de même à gagner les premières collections de « primitifs » italiens dès la fin du xviii^e siècle¹⁶. En 1801, l'administration du Louvre milite pour faire saisir à Florence des tableaux, afin d'illustrer « les progrès de la peinture depuis sa renaissance sous Cimabue¹⁷ ». Bien documentée, elle espère faire venir au Louvre la *Madone* de Santa Trinità (fig. 28) ou la *Madone Rucellai* (fig. 20), toutes deux alors attribuées à Cimabue. Le projet n'aboutit pas mais l'arrivée d'un Cimabue au Louvre devient un enjeu important et en 1802 une peinture saisie à Naples, supposée être du maître, est envoyée au Louvre (cat. 5). C'est seulement en 1812, avec l'arrivée de la *Maestà* (cat. 19) provenant de Pise, une œuvre citée par Vasari, qu'une création magistrale de Cimabue devient accessible aux visiteurs français. La vision que l'on a de l'artiste reste néanmoins encore nébuleuse au xix^e siècle et la petite *Vierge et l'Enfant* saisie à Naples (cat. 5) reste présentée au Louvre à côté de la *Maestà* jusqu'aux années 1840, avant d'être reconnue comme une création de la fin du xv^e siècle. En Italie, en dépit des avancées notables dans la connaissance des primitifs italiens au xix^e siècle¹⁸, le « mythe Cimabue » perdure également : en 1853, le marquis Giampietro Campana (1809-1880) fait détacher une fresque supposée provenir de la maison même du peintre¹⁹ (cat. 6). L'œuvre, acquise par la France en 1861, était encore considérée comme une création de Cimabue, avant de perdre sa prestigieuse attribution dès l'année suivante ! Les difficultés à faire coïncider un nom mythique avec des créations artistiques ne se sont pas totalement taries au cours du xx^e siècle, et bien que les historiens de l'art aient mis à profit différentes méthodes pour reconstruire le corpus de Cimabue – on compte aujourd'hui moins de dix tableaux dont l'attribution ne fait plus débat –, les discussions entre spécialistes perdurent à propos de certaines œuvres (cat. 29 et 31). Avec l'entrée au musée du Louvre de *La Dérision du Christ* (cat. 38), dont l'attribution à Cimabue fait quant à elle l'unanimité, le musée peut pour la première fois présenter deux véritables chefs-d'œuvre du peintre et contribuer ainsi à la diffusion d'une meilleure connaissance des œuvres d'un Cimabue de moins en moins mystérieux.

1 Palaschi, 1972, p. 4 ; Giorgi, 2017, p. 212 ; sur les *Documenti d'amore*, cf. Bischetti et Montefusco, 2021.

2 Sur la naissance de l'humanisme, cf. Panofsky, 1960, et Baxandall, 1971.

3 Roddewig, 1984 ; Boschi Rotiroti, 2004.

4 L'anecdote apparaît pour la première fois dans l'*Ottimo Commento*. Sur ce texte, cf. Boccardo, Corrado, Celotto et Perna, 2018.

5 Baxandall, 1971.

6 Sur les débats concernant l'identification de cette œuvre, cf. Boskovits, 1993, p. 665-667, et G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 285.

7 Bellosi, 1985, et Bellosi, 1998a, p. 12.

8 Sur le commentaire de Cristoforo Landino, cf. Morisani, 1953.

9 Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di architettura*, éd. Finoli et Grassi, 1972, p. 665.

10 Cf. Anonimo Magliabechiano, *Codex*, éd. Wierda, Van der Toolen et Van Veen, 2024.

11 Sur les mentions d'œuvres de Cimabue dans les écrits du début du xvi^e siècle, cf. G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 284-286.

12 Wohl, 1986, et Paris et Stockholm, 2022-2023. Sur ce groupe de dessins, cf. ici même cat. 3 p. 50.

13 G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 286.

14 Roger de Piles, 1677, p. 95, parle de « la manière sèche et petite qui a été pratiquée par Cimabue ».

15 Félibien, [1666] 1696, p. 528 (cité dans Hahnloser, 1935, p. 8-9 et 177). Cf. également Félibien, 1696, p. 76, 96-98 et 112 où Cimabue est cité.

16 Cf. ici même Dury, p. 40.

17 *Correspondance Redon de Belleville*, éd. 1892, I, p. 228-249, en particulier p. 242 pour la citation. Sur ce projet, cf. Boyer, 1964 (qui précise la date de 1801), et Preti Hamard, 1999, p. 227.

18 Sur ce sujet, cf. Previtali, 1964, et Florence, 2014.

19 Sur la collection Campana et son acquisition par Napoléon III, cf. Paris, 2018-2019.

Cimabue, le premier des Florentins à Paris

Corentin Dury

EN FRANCE, lorsque le soleil commence à se coucher sur le siècle des Lumières, Cimabue n'est guère plus qu'un nom brièvement évoqué par Félibien dans les *Entretiens*. S'il est certes cité comme « le premier de tous les Peintres qui a remis au jour un Art si illustre », son importance et l'intérêt de sa peinture sont toutefois grandement relativisés : « une perfection un peu plus grande que celle de ces vieilles peintures gottiques qui ne sont considérables que pour leur antiquité. Mais comme alors tout le monde estoit assez ignorant en cet Art, je croy qu'il nestoit pas difficile à Cimabué de s'y faire admirer¹ ». Le peintre est cité sporadiquement dans des ventes parisiennes au XVIII^e siècle². L'arrivée de la *Maestà* à Paris en 1813 et plus encore sa présentation dans le palais du Louvre l'année suivante lors de l'exposition des « tableaux des écoles primitives » sont déterminantes pour ancrer l'artiste et Florence dans le paysage parisien de l'histoire de l'art.

Cimabue contre Guido da Siena

Rien ne résume mieux l'état d'esprit qui prédomine au moment de la redécouverte de la peinture antérieure à Raphaël que le titre de l'imposant ouvrage de Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*³. Diplomate français, Séroux d'Agincourt entreprend sa mission avec un souci encyclopédique et de sauvegarde des connaissances plutôt que par passion pour la période, ce qui semble évoluer au fil de son travail et de la constitution de sa collection. À Rome, il reçoit la visite de nombreux Français et son *Histoire de l'Art* est connue avant son achèvement en 1789 et sa publication à partir de 1810. Son texte évoque une controverse essentielle, celle opposant Cimabue et Guido da Siena. Car, comme l'a démontré Giovanni Previtali, la redécouverte des primitifs italiens est initialement alimentée par le campanilisme de villes italiennes en concurrence pour la primauté du retour de la peinture⁴.

Les textes de Vasari au XVI^e siècle, qui firent du Florentin une figure essentielle et pionnière, conduisirent dans les siècles suivants à l'éclosion de publications dont les sous-titres contenaient « de Cimabue à... ». Sans être nécessairement connu pour ses œuvres, le peintre devenait une figure incontournable, point de



départ du retour de la peinture en Europe occidentale. Les érudits siennois, en particulier le père Guglielmo Della Valle, ont rapidement et fermement revendiqué l'antériorité et l'importance première de Guido da Siena, tentant de rattraper l'érudit au service des Médicis et de faire rayonner leur école de peinture au-delà des murs de la ville⁵. Séroux d'Agincourt prend alors le temps de pondérer son jugement en décrivant la *Madone Rucellai* que l'on attribuait alors à Cimabue : « La Vierge a moins de dignité et de grâce que celle de Guido de Sienne [...] Mais Cimabué surpasse Guido dans la figure de l'enfant et dans les têtes des anges qui entourent la Vierge⁶. » Toutefois, quelques lignes plus loin, l'érudit, qui reconnaît l'antériorité de Guido da Siena, tranche en faveur de Cimabue : « Ce fait suffit [un dessin plus correct] pour qu'on doive placer Cimabué au-dessus des maîtres grecs, de Giunta, de Guido, et de tous les artistes qu'on s'est plu à regarder comme ses prédécesseurs. Ils l'ont en effet précédé par l'âge, mais ils ne l'emportent nullement sur lui, quant aux connaissances et au talent⁷. » Sa vision est proche de celle que défend l'abbé Luigi Lanzi dans son histoire de la peinture italienne publiée pour la première fois en 1792, suivie de rééditions augmentées puis d'une version française en 1824⁸. Leur avis rejoint celui de l'*Etruria Pittrice* publiée en 1791 en italien et en français : « Cimabue quoique l'écolier des Grecs, secoua leur sécheresse & fit faire un grand pas à la peinture mais surtout conduit à une intégration du peintre à la réflexion naissante sur les Primitifs italiens dont bénéficie peu en

Fig. 30. Planche 13 d'Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, Paris, 1843 (aujourd'hui attribué au Maestro del Crocifisso di San Quirico, Philadelphie, The Barnes Foundation)

France Guido da Siena⁹. » C’est ainsi que Cimabue décroche une rare mention chez Chateaubriand¹⁰. Le Florentin figure désormais parmi les sujets en vogue au Salon : dès celui de 1808, Nicolas Antoine Taunay présente *Le Cimabué et Giotto*, une œuvre disparue, connue par des répétitions autographes¹¹. Le sujet va alors traverser le siècle dans de nombreuses compositions en France puis en Europe¹².

Mais l’importance du peintre est relativisée dès la parution du texte de Sérour d’Agincourt, qui réduit Cimabue à ce qu’il nomme l’« école d’imitation » et non à la « Renaissance de la Peinture », ou encore lorsqu’il assène que « son principal mérite consiste à avoir en quelque sorte dérobé à la nature, pour le consacrer à son art, le plus ingénieux, le plus illustre de ses élèves, Giotto¹³ ». Le sujet du tableau de Taunay présenté au Salon abonde dans ce sens, et plusieurs Français se positionnent également plus franchement contre Cimabue. Le premier est Alexis François Artaud de Montor, autre diplomate qui séjourne en Italie entre 1798 et 1807¹⁴. Sa collection de primitifs italiens, visible à Paris à son retour en France, est alors admirée par de nombreux amateurs et artistes dont c’est le premier contact avec cet art absent des collections nationales. Il publie en 1808 un catalogue de sa collection intitulé *Considérations sur l’état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, qu’il augmente jusqu’à intégrer des reproductions de la plupart de ses œuvres dans l’édition finale de 1843 (fig. 30). Dans son introduction, il pourfend la vision centrée sur Florence en assénant : « Les Guido de Sienne de la collection que je vais décrire, qui sont sous les n^{os} 19 et 20, et qui forment deux tableaux, parce qu’il a fallu les séparer pour les transporter à Paris, me paraissent [...] préférables à tous les tableaux de Cimabué que j’ai pu réunir¹⁵. » Un certain goût français pour l’art siennois est déjà à l’œuvre et alimente cette forme de distance avec le premier des Florentins. Dans sa « Dissertation sur les peintures du Moyen Âge », Paillot de Montabert en arrive même à ne pas citer Cimabue, alors que Guido da Siena et Giotto sont au contraire mentionnés¹⁶. Cette conception conduit Alexis François Rio, un peu plus tard dans le siècle, à tenter d’expliquer les progrès de Cimabue à Florence par la présence de peintres siennois à Assise¹⁷, dont le Florentin aurait observé certaines réalisations. Mais le plus critique de tous à l’endroit de Cimabue reste probablement Stendhal : « j’ai visité une quantité suffisante des tableaux de Cimabue, je ne ferais pas un pas pour les revoir. Je les trouve déplaisants¹⁸ ».

La *Maestà* arrive à Paris

Déjà en 1802, un petit tableau avait été saisi à Naples et envoyé en France sous le nom de Cimabue (cat. 5). Cette attribution pour le moins surprenante – il est aujourd’hui rendu à un membre de l’atelier de Botticelli – et surtout ses dimensions bien moins imposantes que celles de la *Maestà* rendaient la présence de l’artiste très anecdotique dans les collections nationales. Cette attribution et la présence de ce tableau en France ne furent cependant pas sans incidence : une œuvre appartenant à François Cacault, un autre diplomate passé par l’Italie et dont la collection fut acquise en 1810 par la Ville de Nantes, fut mentionnée en 1837 dans le catalogue du musée sous le nom de Cimabue ; elle est aujourd’hui rendue à Jacopo del Sellaio, dans un style apparenté à celui des Madones de Botticelli¹⁹ (fig. 31).

Le véritable point de bascule dans la perception de Cimabue en France réside dans le choix de Dominique Vivant Denon de prendre pour point de départ de son discours sur les « écoles primitives » la *Maestà* de San Francesco à Pise à



Fig. 31. Jacopo del Sellaio, *La Vierge à l'Enfant*, 77 × 57 cm, Nantes, musée d'Arts de Nantes, inv. 158

l’occasion d’une mission dans la Péninsule en 1811²⁰. Lorsque « l’œil de Napoléon » se rend en Italie pour corriger les manques qu’il a constatés dans les collections nationales, il cherche à donner une représentation des écoles dites « primitives ». C’est l’idée d’un musée universel et d’une continuité du discours qui est en jeu car son goût personnel pour Cimabue semble modéré : le nom de l’artiste n’apparaît dans sa correspondance que pour souligner son ambition de traiter de la peinture depuis Cimabue²¹. Denon arrive à Pise le 13 octobre 1811²². Carlo Lasinio a déjà réuni dans le Camposanto l’essentiel des pièces importantes et Denon découvre alors la *Maestà* de Cimabue, qu’il retient pour Paris. Le tableau commence son périple le 24 octobre 1812 et, après une escale à Arles, il gagne les bords de Seine en 1813. Point essentiel, Denon ne semble pas avoir cherché à incarner autrement le point de départ de la peinture, ne prenant pas même le temps de se rendre à Sienne ou d’enquêter sur Guido da Siena, pourtant tenu pour un héros par plusieurs de ses compatriotes.

Le catalogue de l’exposition de 1814 sous la direction de Denon est rédigé par Louis Morel d’Arleux, conservateur des dessins. Il établit en introduction une



Fig. 32. Paul Delaroche, *Esquisse pour l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts* (détail de la partie droite), 35,5 × 212,8 cm, Nantes, musée d'Arts de Nantes, inv. 898



Fig. 33. Andrea Bonaiuto, *Le Chemin de la Salvation* (détail du personnage considéré autrefois comme un portrait de Cimabue), vers 1365-1367, Florence, église Santa Maria Novella, chapelle des Espagnols

« liste chronologique des peintres italiens nés antérieurement à l'an 1520 » qui s'ouvre avec Cimabue. Dans la notice consacrée au tableau, il souligne que l'artiste « est le premier qui tenta de s'éloigner de la routine grossière suivie par les ouvriers grecs appelés à Florence et ailleurs²³. » Si la liste en question ne mentionne que les artistes « dont quelques ouvrages font partie de l'Exposition » – comme il est précisé en sous-titre –, son impact en France est fondamental. Les commissaires toscans envoyés à Paris en 1815 pour organiser les restitutions françaises après la chute de l'Empire ne s'y trompèrent probablement pas. La fragilité de la *Maestà*, peinte sur bois, fut évidemment prise en compte dans la décision de ne pas exiger son retour, sans parler de sa provenance (Pise et non Florence). Mais surtout, les Français durent probablement invoquer l'intérêt d'ouvrir la collection de peintures italiennes du musée du Louvre avec une imposante composition de Cimabue, plutôt que de laisser cette place à un autre peintre, sans doute d'une autre école.

Le maintien de l'artiste sur les cimaises du bord de Seine contribua certainement grandement à son appropriation par le public français, aussi lente fût-elle. La critique se saisit progressivement de ce nom dans son approche de la peinture moderne, comme sous la plume de Gault de Saint-Germain à propos d'Ingres : « Ennemi juré de toutes les écoles modernes, et raffolant de l'école de Cimabué, il [Ingres] en saisit la sécheresse, la crudité, la simplicité et tous les attrait du gothique, avec un talent rare²⁴. » Il est permis ici de s'interroger : Cimabue se serait-il senti flatté ou insulté ? Paul Delaroche, dans son travail préparatoire pour l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, envisage dans son esquisse de 1836 de donner une place importante à Cimabue (fig. 32), dont il utilise le soi-disant portrait figurant dans la fresque de la Cappella dei Spagnoli de Santa Maria Novella²⁵ (fig. 33). Toutefois, la place du peintre florentin est si minimisée dans l'exécution finale qu'il n'est plus qu'un profil apparaissant à peine derrière Giotto, incarnation de l'effacement du peintre au profit de son plus prestigieux élève, comme le disait déjà Dante en son temps²⁶.

Le véritable rebondissement intervient essentiellement à partir de la fin du siècle, en grande partie grâce à la présence du tableau de Pise à Paris. Dans un guide destiné aux visiteurs de l'Exposition universelle de 1867, Théophile Gautier propose un parcours dans le Louvre qui s'ouvre par la *Maestà* : « Voici d'abord Cimabue avec sa *Vierge aux anges*, un tableau qui ressemble à une icône russe et reproduit les formules byzantines, en apparence du moins, car les têtes encastrées dans leur épais nimbe d'or ont déjà une aspiration à la vie, et sous les plis symétriquement raides des draperies se dessine la forme humaine qui va se dégager de sa chrysalide grossière. [...] Certes, cela est étrange, barbare et farouche, mais non sans grandeur, et cette imagerie à gaufrures d'or d'une immobilité hiératique, produit souvent un effet religieux plus profond qu'une peinture achevée et douée de toutes les perfections²⁷. » Dans son sillage, artistes et auteurs s'enthousiasment enfin pour le peintre florentin : Edmond Cross conçoit sa peinture comme un écho à l'artiste, qu'il admire par-dessus tout : « Une merveilleuse fresque de Cimabue qui s'étale comme un somptueux tapis d'Orient²⁸ » ; un drame lyrique de Benjamin Godard et Édouard Blau intitulé *Dante* donné pour la première fois en mai 1890 à l'Opéra-Comique introduit parmi les personnages Cimabue²⁹.

Coda

Près d'un siècle plus tard, lorsque Pierre Schneider se rend au Louvre avec plusieurs artistes, chacun exprime son enthousiasme devant la *Maestà* de Cimabue³⁰. Pierre Soulages souligne la double présence d'un « hiératisme byzantin, et puis, en même temps, quelque chose de nouveau qui arrive, qu'on pressent seulement ». Sam Francis s'exclame : « Ces belles ailes ! », et Marc Chagall : « Cimabue ! Mon amour, mon dieu ! » Enfin Zao Wou-Ki y voit « ce qu'il y a de plus beau au Louvre. Cette sérénité », et Alberto Giacometti est convaincu qu'« on ne fait pas plus vrai, plus dense [...]. Quelle profondeur ! » Le choix de Denon et plus encore celui des commissaires toscans de 1815 trouvent ici leurs conclusions les plus brillantes.

1 Félibien, 1666, p. 112.

2 Vente Gevigney, 1769, lot 1 ; Vente Calvière, 1779, lot 259 ; Vente Lebrun, 1795, lot 17 (présenté à nouveau dans les ventes Lebrun de 1809 et 1810, les deux fois sous le numéro 1). Constat établi à partir des dépouillements effectués par l'INHA et le Getty Research Project.

3 Séroux d'Agincourt, 1810-1823. Voir Dury, 2012, et Volle et Dury, 2012, sur la redécouverte des primitifs en France.

4 Previtali, 1964.

5 Della Valle, 1782-1786, et en particulier Vasari, *Le Vite...*, éd. Della Valle 1791-1794, I, p. 238.

6 Séroux d'Agincourt, 1810-1823, II, p. 101.

7 *Ibid.*, II, p. 101.

8 Lanzi, 1792, p. 44-45, et Lanzi, 1824, I, p. 58-59 et 61-63.

9 Lastri, 1791-1795, I, sous le n° VIII, n. p.

10 « [Bouchet,] Grec d'origine, fut le premier architecte, Nicolas le premier sculpteur et Cimabué le premier peintre, qui tirèrent le goût antique des ruines de Rome et de la Grèce » (Chateaubriand, 1802, livre I).

11 Lebrun Jouve, 2003, n° P. 540 à 543. Le tableau du Salon n'est plus localisé mais une des répétitions est connue.

12 Voir notamment la base Salons du musée d'Orsay et La Roche-sur-Yon et Laval, 2012-2013.

13 Séroux d'Agincourt, 1810-1823, II, p. 102.

14 Voir Dury, 2012.

15 Artaud de Montor, 1808, p. 3, et rééd. 1843, p. 2.

16 Paillet de Montabert, 1812.

17 Rio, 1861-1867, I, p. 181.

18 Stendhal, 1817, livre I, chapitre VI. Et d'ajouter au chapitre suivant : « On ne peut guère louer ce plus ancien des peintres qu'en indiquant les défauts qu'il n'a pas. »

19 Sarrazin, 1994, n° 17.

20 Sur la mission de Denon en Italie en 1811, voir Preti Hamard, 1999.

21 *Correspondance Vivant Denon*, éd. 1999, I, p. 65 et 341, II, p. 786, 824 et 1063.

22 Preti Hamard, 1999, p. 229.

23 Morel d'Arleux, 1814, p. 27.

24 Gault de Saint-Germain, 1819, p. 63. Ingres ne laisse toutefois que de rares traces de ce goût pour Cimabue dans sa correspondance.

25 Nantes et Montpellier, 1999-2000, n° 38a. Depuis Vasari, la figure au premier plan en bas à gauche dans la fresque d'Andrea da Firenze était considérée comme une représentation posthume du premier des peintres, suscitant l'exécution de nombreuses copies et une forme d'uniformisation de la représentation de Cimabue.

26 *La Divine Comédie*, Purgatoire, chant XI, v. 94-96 : « Cimabue se crut, dans la peinture, / Maître du champ, mais on crie pour Giotto, / Tant que de lui, la gloire s'obscurcit. »

27 Gautier, 1867, p. 351.

28 Paris et Le Cateau-Cambrésis, 2011-2012, p. 110.

29 Pougin, 1890, p. 155.

30 Schneider, 1971, p. 54-55, 150, 186, 214.

Dante Alighieri
(Florence, vers 1265-1321)

La Divine Comédie

Toscane, 2nde moitié du XIV^e siècle
Manuscrit
Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 69
(présenté au fol. 29r)

Bibliographie : Prompt, 1892, p. 305 ; Roddewig, 1984, p. 233 ; Boschi Rotiroti, 2004.

CE MANUSCRIT, copié en Toscane dans la seconde moitié du XIV^e siècle, a par la suite rejoint la bibliothèque des rois d'Aragon à Naples. À la suite de l'expédition militaire de Charles VIII, l'ouvrage gagne les collections royales françaises en 1495.

Le texte de Dante constitue une source précieuse pour les historiens et les historiens de l'art. Cimabue et Giotto y sont mis en scène au chant XI, dans lequel Dante traite de l'orgueil humain et met en parallèle la fortune respective de deux enlumineurs, de deux peintres et de deux poètes de son temps. À propos de Cimabue et de Giotto, il écrit :

*Credette Cimabue ne la pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura*

*Cimabue se crut, dans la peinture,
Maître du champ, mais on crie pour Giotto,
Tant que de lui, la gloire s'obscurcit*

Les vers du poète révèlent combien la question de la renommée dut être au cœur des phénomènes d'émulation artistique qui ont animé la peinture en Toscane dans le dernier quart du XIII^e siècle, au moment même où la signature des artistes connaissait d'importantes évolutions dans le champ de la création artistique¹. En mettant poétiquement en scène le duo Cimabue-Giotto, Dante se fait peut-être également l'écho d'une relation maître-élève, dont les études techniques et l'analyse stylistique des œuvres des deux peintres permettent par ailleurs de supposer qu'elle fut effective². Plusieurs auteurs, à commencer par Roberto Longhi³, ont montré comment, en décrivant l'appréciation esthétique portée sur les créations artistiques de son temps avec les mots d'un poète et en jetant les bases d'une forme de catégorisation artistique, Dante marque d'une certaine manière la naissance de la critique d'art, de la littérature artistique⁴ et ouvre la voie à l'écriture de l'histoire de l'art⁵.

— TB

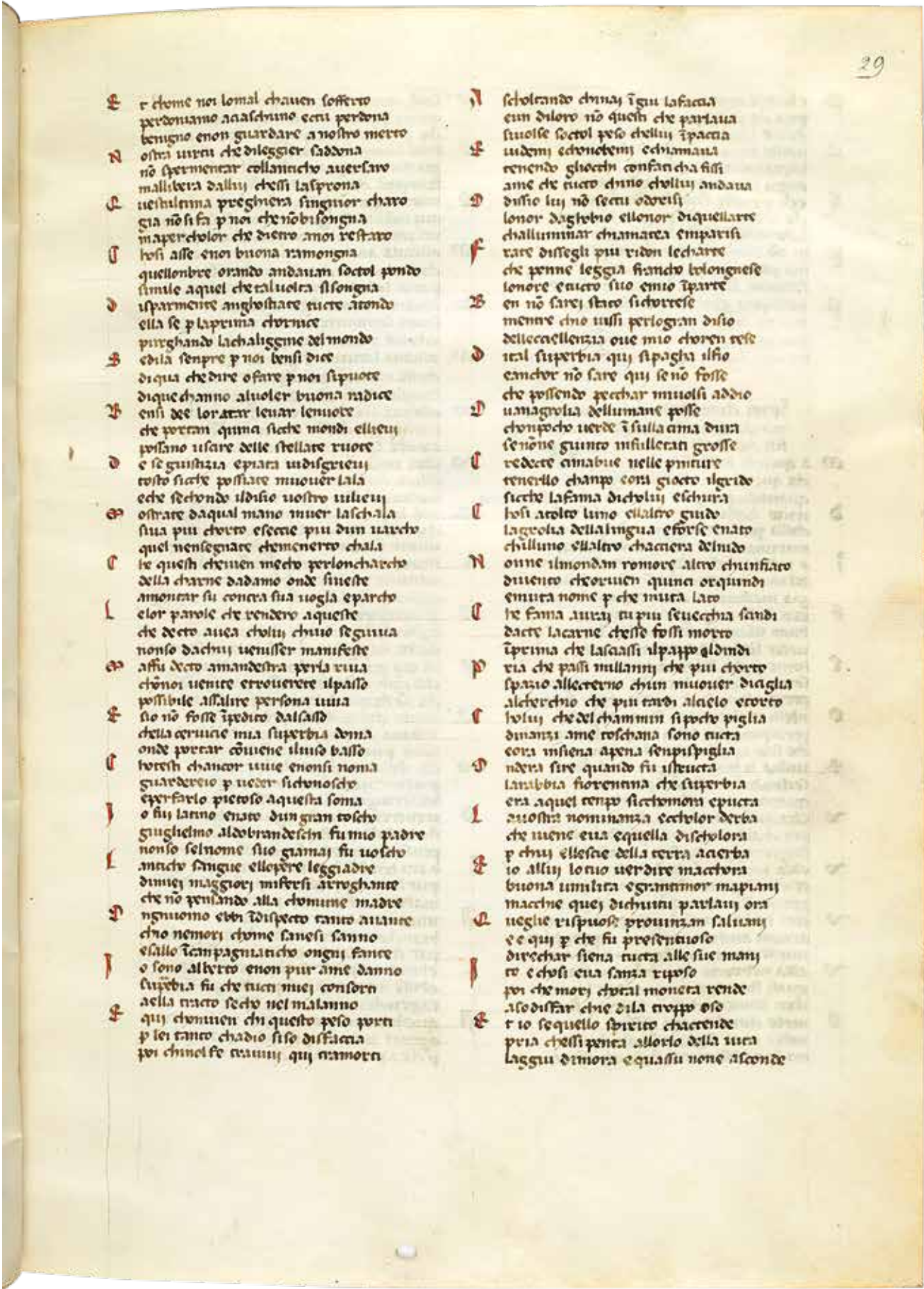
1 Sur la question de la renommée des artistes, cf. Collareta, 2004.

2 Cf. Ravaud et al., 2025.

3 Longhi, 1950, p. 11.

4 Cicuto, [2019] 2020.

5 Pour une synthèse récente de ces questions, cf. Levi, 2010, p. 235-243.



Lippo di Benivieni
(Florence, documenté de 1296 à 1327)

La Lamentation sur
le corps du Christ (face)

Les Adieux du Christ
à la Vierge et à saint Jean
entourés de saint Pierre
et saint Jacques le Mineur
(revers)

Vers 1310
Tempera sur bois
H. 49,7 ; l. 35 cm
Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums, Fogg
Museum, inv. 1917.195.A et B

Bibliographie : Ciardi Duprè dal Poggetto, 1981, p. 169-171 ; Boskovits, 1984, p. 28, 30, 176-177 ; Bellosi, 1992 ; Bellosi, 1998a, p. 13-14 ; Moretti, 2005 ; Fulton, 2006, p. 226-227 ; A. Labriola, dans Boskovits, 2009, p. 86 ; D. Parenti, dans Pistoia, 2021-2022, p. 230-231.

1 Sur cette scène, cf. Bellosi, 1992.
2 *Ibid.* ; Boskovits, 1984, p. 176-177, proposait d'y voir un élément d'un polyptyque double face pliable, comparable au polyptyque Orsini, hypothèse peu vraisemblable à notre avis.
3 Pour un historique des attributions, cf. *Ibid.*, p. 176 ; Bellosi, 1992, et *Id.*, 1998a, p. 13-14, avait rejeté la proposition d'attribution à Lippo di Benivieni, préférant y voir une création d'un « maître de la Pietà de Pistoia ».
4 Ciardi Duprè dal Poggetto, 1981, p. 169-171.
5 Comme l'avait déjà suggéré Miklós Boskovits (1984, p. 28).
6 Bellosi, 1974, p. 73-82.
7 Sur le tableau de La Spezia, cf. A. G. De Marchi, dans De Marchi et Zeri, 1997, p. 170-173 ; sur le panneau de Pistoia, cf. D. Parenti, dans Pistoia, 2021-2022, p. 230-231, avec une proposition de datation vers 1310 qui nous paraît trop tardive. Cf. également ici même cat. 43.
8 Sur les différentes légendes relatives au bois de la Croix, cf. Mussafia, 1870. Cf. également Baert, 2004, et Johnson, 2020, p. 1219-1221 à propos des panneaux du Maître du Codex de saint Georges.
9 Sur la dimension franciscaine de cette œuvre, cf. Offner, 1947, p. 12, note 12 ; Offner, 1956, p. 31-32. Boskovits (1984, p. 27) propose de la dater vers 1310.
10 Cf. le *Christ en Croix* d'un livre de chœur datant de 1315 (Rome, Santa Croce in Gerusalemme, Cor. 1, fol. 132). La miniature est traditionnellement attribuée au « Maestro daddesco », lui aussi peut-être formé auprès de Lippo (Boskovits, 1984, p. 45, 67 et 224 et Pl. LXXXVI b).
11 L. Bellosi, dans Sienne, 1982, p. 166 ; Boskovits, 1984, p. 34.



Cat. 2. Revers du panneau

CE PANNEAU peint double face mettant en scène un épisode rare de la Passion, les *Adieux du Christ à la Vierge et à saint Jean*, est le premier tableau collectionné au XV^e siècle comme une œuvre de Cimabue. La « tavoletta dipinta di mano di Cimabue » fut offerte à Piero di Medici (1472-1503) en 1490 par les moines de San Benedetto al Mugnone¹. Concernant la fonction du panneau, l'hypothèse d'une œuvre autonome destinée à l'origine à la dévotion privée nous paraît être la plus séduisante². L'attribution de l'œuvre, dont la couche picturale est usée, a fait l'objet d'hypothèses abondamment débattues, mais il semble aujourd'hui qu'on puisse la rattacher au corpus de Lippo di Benivieni³. L'idée de figurer les saintes femmes assises de dos au premier plan n'est pas un hommage à Simone Martini (1284-1344)⁴, mais témoigne d'une connaissance de la *Lamentation* peinte par Giotto à Padoue⁵ (1303-1305), dont Lippo reproduit presque à l'identique la sainte femme assise à gauche, sans pour autant adopter le pathos majestueux et la retenue de Giotto, dont il chercha continuellement à se distinguer, comme d'autres peintres florentins au début du XIV^e siècle⁶. L'œuvre, sans doute postérieure aux *Lamentations*



de Lippo conservées à La Spezia et à Pistoia, dont la datation est débattue⁷, et surtout à celle de Giotto à Padoue, pourrait avoir été peinte vers 1310. On peut enfin relever la manière singulière de figurer la Croix de quatre couleurs différentes dans la *Lamentation*, afin d'évoquer les quatre essences qui l'auraient composée (palmier, cèdre, cyprès, olivier d'après une croyance répandue rapportée par Jacques de Voragine⁸). Ce même mode de représentation se retrouve dans la *Crucifixion*

figurée dans un triptyque du musée de Cracovie, peint dans les mêmes années par Lippo et dont l'iconographie est liée au milieu franciscain⁹. Il n'est sans doute pas fortuit qu'on le retrouve dans des œuvres du Maître du Codex de saint Georges (la *Lamentation* et la *Crucifixion*, New York, The Cloisters) et de son entourage¹⁰ : le peintre se forma possiblement auprès de Lippo, dont il réinterpréta des compositions à plusieurs reprises¹¹.

— TB

Giorgio Vasari
(Arezzo, 1511 - Florence, 1574)

Le Vite de’ piu eccellenti
pittori, scultori, et
architettori. I. Prima e
Seconda Parte

Florence, Giunti, 1568
Reliure française de la seconde moitié du XIX^e siècle (parchemin
sur des plats en carton)
H. 24 ; l. 16,1 cm
Paris, Institut national d’histoire de l’art, Doucet, 8 RES 148 1-3

Historique : Collection Ernst Saulmann (1881-1946)¹ ; achat
par la Bibliothèque d’art et d’archéologie, Paris, en 1947.

Bibliographie : *Il libro di Antonio Billi*, éd. Benedettucci 1991,
p. 36-37, 111 ; Francesco degli Albertini, *Memoriale...*, éd.
Cellini 1863, p. 13, 15 ; Anonimo Magliabechiano, *Il Codice*,
éd. Frey 1892, p. 49-50 ; Vasari, *Le Vite...*, éd. Bettarini et
Barocchi 1966-1986, II, p. 35-44 ; Bellosi, 1994 ; Bellosi, 1998a,
p. 16-18 ; Sereno, 2020, p. 10-11.

1 Sur la collection et la bibliothèque Saulmann, en grande partie
spoliées par les nazis, cf. Sereno, 2020, p. 10-11.
2 Girotto, [2016] 2017, p. 19.
3 *Il libro di Antonio Billi*, éd. Benedettucci 1991, p. 36-37, 111. Dans
les deux copies manuscrites subsistantes du *Libro di Antonio Billi*
(Florence, Biblioteca Centrale, codice Magliabechiano XXV 636 ;
codice Magliabechiano XIII 89), plusieurs œuvres de Cimabue
sont mentionnées : à San Francesco à Pise (plusieurs œuvres dont
San Francesco), dans le cloître de Santo Spirito à Florence (œuvre
perdue) ; dans la Pieve à Empoli (œuvre perdue), ainsi que dans
l’église Santa Maria Novella (« una Nostra Donna con anglioli
intorno », en réalité la *Madone Rucellai* de Duccio), et dans l’église
Santa Trinità « una tavola » (cf. note 6).
4 Francesco degli Albertini, *Memoriale...*, éd. Cellini 1863, p. 13,
15. Albertini mentionne dans son guide de la ville de Florence
l’église Santa Maria Novella, dans laquelle se trouve « una tavola
grandissima per mano di Cimabove, allato al bello Crucifixo di
Philipppo Brunel » (p. 13), c’est-à-dire la *Madone Rucellai* en réalité
de Duccio. Dans l’église Santa Croce, il fait également référence au
« Crucifixo grande in piano » (p. 15).
5 Anonimo Magliabechiano, *Il Codice*, éd. Frey 1892, p. 49-50.
L’Anonyme Magliabechiano cite parmi les œuvres de Cimabue la
Madone de Santa Maria Novella (*Madone Rucellai*) ; les fresques dans
le cloître de Santo Spirito (œuvre perdue) ; une « tauola dipinto un
San Francesco » dans l’église San Francesco à Pise (identifiée avec un
panneau aujourd’hui attribué à Giunta Pisano) ; les fresques d’Assise
et des œuvres dans la Pieve à Empoli (perdues).
6 En réalité, l’une des deux copies manuscrites subsistantes du *Libro
di Antonio Billi* (Florence, Biblioteca Centrale, codice Magliabechiano
XXV 636) mentionne une « tavola » de Cimabue à Santa Trinità, sans
préciser de quelle œuvre il s’agit. Cependant, Fabio Benedettucci
soutient que cette affirmation serait un ajout postérieur du copiste
(*Il libro di Antonio Billi*, éd. Benedettucci 1991, p. 111).

GIORGIO VASARI, célèbre artiste et historien du
xvi^e siècle, a entrepris le colossal projet des *Vies*, un
ouvrage visant à retracer les biographies des principales
personnalités artistiques à partir de Cimabue. Sa première
édition, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori
italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*, paraît à Florence
en 1550 chez Lorenzo Torrentino ; suivie d’une seconde
en 1568 chez les éditeurs Iacopo et Filippo Giunti, *Le Vite
de’ piu eccellenti pittori, scultori, et architettori*. L’exemplaire
de l’INHA est une variante de la deuxième édition, se
distinguant notamment par un frontispice comportant
une allégorie de la Renommée au centre².
Cimabue est le premier artiste mentionné dans les
Vies parmi ceux ayant contribué au renouveau de l’art.
Vasari cherche à reconstituer un corpus le plus exhaustif
possible des créations de Cimabue, s’appuyant sur
plusieurs ouvrages antérieurs, tels le *Libro di Antonio Billi*
(début du xvi^e siècle)³ ou les manuscrits d’Albertini⁴ et
de l’Anonimo Magliabechiano⁵. Pour la première fois, les
différentes œuvres attribuées à Cimabue citées par ces
trois auteurs se voient réunies. Vasari enrichit également
le corpus de Cimabue d’autres créations supposées du
peintre, et rapporte différentes anecdotes afin d’incarner
ce personnage qui joue un rôle important dans l’édifice
littéraire des *Vies*. Même si plusieurs de ces attributions
ont depuis été abandonnées, comme celle de la célèbre
Madone Rucellai, aujourd’hui attribuée à Duccio (fig. 20),
Vasari constitue une source de toute première importance
pour les historiens de l’art. Fin observateur, se faisant
l’écho de traditions orales et sans doute de premières
recherches documentaires, il fut le premier à attribuer à
Cimabue certaines œuvres qui sont aujourd’hui reconnues
comme des créations du maître à l’image de la *Maestà*
de Santa Trinità, aujourd’hui conservée aux Offices⁶
(fig. 26). L’édition des *Vies* de 1568, faisant suite à un
nouveau séjour de Vasari à Pise, est la première à attribuer
à Cimabue la *Maestà* de San Francesco à Pise aujourd’hui
conservée au Louvre (cat. 19), rapportant également son
récent déplacement à l’intérieur de la même église.

— GdN

82
DELLE VITE DE’ PITTORI,
SCVLTORI, ET ARCHI-
TETTORI,
Che sono stati da Cimabue in quà,
SCRITTE DA M. GIORGIO VASARI
PITTORE ARETINO.

Parte Prima.



Anonyme du dernier tiers
du XIV^e siècle

Martyre de saint Potitus (recto)
Scène de la vie de saints
non identifiés (verso)

Vers 1370
Plume et encre brune sur papier
H. 27,2 ; l. 19,2 cm ; avec encadrement : H. 53,4 ; l. 35,2 cm
Encadrement attribué à Giovanni Antonio Dosio
Plume, encre brune et lavis brun
Paris, Beaux-Arts de Paris, EBA 381

Historique : Florence, collection Niccolo di Sinisbaldo Gaddi, xvi^e siècle ; Camillo Pitti Gaddi ; Jacopo Gaddi ; Lord Thomas Howard, comte d'Arundel, vers 1636-1637¹ ; Lord Stafford d'Arundel² ; William Young Ottley (1771-1836), sa vente, 10 mai 1838 ; Sir Thomas Lawrence (1769-1830) ; Samuel Woodburn (1786-1853) ; Émile Galichon (1829-1875), sa vente, Paris, 8-9 mai 1875 ; Alfred Armand (1805-1888) ; Prosper Valton (1834-1906) ; don de Claire Louise Delannoy à l'École des Beaux-Arts de Paris, 1908.

Bibliographie : Ottley, 1823 ; Berenson, 1938, II, p. 354 ; Sutton, 1947, p. 33 ; Berenson, 1961, II, p. 598 ; Degenhart et Schmitt, 1968, I, p. 158-163 ; Panofsky, 1969, p. 137-187 ; Fischer, 1981, p. 246-251 ; Brugerolles, 1984, p. 104-105 ; G. Ragionieri, dans Bellosi, 1998a, p. 286 ; Weppelmann, 2003, p. 357 ; Morrogh, 2018 ; Gianceselli, 2022 ; Fryklund, 2022, p. 144 ; C. Fryklund, dans Paris et Stockholm, 2022-2023, p. 221, n° 34.

1 Sutton, 1947, p. 33.
2 *Ibid.*, p. 33.
3 Sur l'identification du sujet, cf. Panofsky, 1930.
4 La gravure ne présente pas de texte au revers et n'a donc pas été découpée directement dans les *Vies*, mais vient d'un tirage à part (Gianceselli, 2022, p. 28).
5 Fischer, 1981, p. 248 ; Wohl, 1986, p. 538, 563 ; Brugerolles, 1984, p. 105 ; Germann, 2009, p. 153 ; Forlani Tempesti, 2012.
6 Morrogh, 2018 ; Gianceselli, 2022 ; Frank, 2022 ; Fryklund, 2022, p. 146. Déjà Erwin Panofsky notait l'incompatibilité entre le style gothicisant de l'encadrement et « l'hostilité que professait Vasari envers le gothique » (Panofsky, 1969, p. 144-145).
7 Vasari, *Le Vite...*, éd. Bettarini et Barocchi 1966-1986, II, p. 44.
8 Ragghianti Collobi, 1974, p. 26 ; S. Giorgi, dans Sienne, 2003-2004, p. 110.
9 L. Bellosi, dans Bon Valsassina et Garibaldi, 1994, p. 93.
10 Vente Galichon, 1875, p. 9.
11 Chennevières, 1879, I, p. 511-512.
12 Berenson, 1938, II, p. 354, n° 2756^c ; Berenson, 1961, II, p. 598, n° 2756^c.
13 Degenhart et Schmitt, 1968, I, p. 158-163 ; Ragghianti Collobi, 1974, p. 26 ; Weppelmann, 2003, p. 12.



Cat. 4. Verso de l'œuvre

LA FEUILLE où se trouvent figurées au recto et au verso des scènes des martyres de saint Potitus et d'une sainte a été attribuée à Cimabue dès le xvi^e siècle³. C'est à cette époque qu'on la dota d'un encadrement au sommet duquel fut intégré, au recto, un portrait gravé de Cimabue conçu pour la seconde édition des *Vies* de Vasari⁴. Au verso, une inscription « GIOVANNI CIMABUE PITTOR FIORE » revendique la paternité prestigieuse de ce dessin. On a longtemps pensé qu'il provenait de la collection réunie par Vasari dans son *Libro de' disegni*, qui en aurait dessiné lui-même l'encadrement⁵. Le montage pourrait en réalité avoir été conçu lorsque la feuille entra dans la collection de Niccolò Gaddi (1537-1591), un proche de Vasari⁶. Dans un passage des *Vies*, Vasari rapporte qu'il possédait lui-même de Cimabue « alcune cose piccole, fatte di minio⁷ ». Ces petits dessins colorés pourraient être ceux sur lesquels Filippo Baldinucci a apposé par la suite le nom de Cimabue⁸, et que Luciano Bellosi a attribués à Vigoroso da Siena, un peintre actif à la fin du XIII^e siècle, particulièrement marqué par l'art de Cimabue⁹ (fig. 29). Le dessin des Beaux-Arts de Paris est resté attribué à Cimabue au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Il est encore vendu en 1875 comme une création de « Jean Cimabue¹⁰ ». Par la suite, le dessin fut attribué à Giotto¹¹, puis Bernard Berenson¹² l'a rapproché de l'art de Spinello Aretino, avant qu'il ne regagne l'anonymat¹³.

— GdN



Atelier de Botticelli
(Florence, 1445-1510)

La Vierge et l'Enfant

Vers 1500
Peint sur bois
H. 62,5 ; l. 46,6 cm
Lille, palais des Beaux-Arts, P. 789

Historique : Naples, collection Farnèse ; saisie en 1802 ; Paris, musée du Louvre (n° 951, puis n° 82 ; puis INV. 287) ; déposé au musée des Beaux-Arts de Lille en 1873, transféré en 2006.

Bibliographie : [N. s.] a., 1830, p. 163, n° 951 ; Lafont, 1835, p. 18 ; Leroux et Raynaud, 1837, p. 620 ; Waagen, 1839, p. 402 ; [N. s.] 1841, p. 163, n° 951 ; [N. s.] 1843, p. 59 ; Lacroix, 1844, p. 111 ; Villot, 1849, p. 30, n° 82 ; Blumer, 1936, p. 277 ; Béguin, 1959 [1960], p. 187 et 196 ; G. Ragioneri, dans Bellosi, 1998a, p. 288 ; Brejon de Lavergnée, 1999, p. 152 ; Preti Hamard, 1999, p. 227 ; R. Rebmann dans Berlin, 2015, p. 278, n° 128 ; Gianceselli, [2017] 2018, p. 17, note 19 ; Gianceselli, 2021, p. 57.

CETTE *VIERGE ET L'ENFANT*, saisie à Naples en 1802, est le premier tableau entré au Louvre avec une attribution à Cimabue. Après l'arrivée de la *Maestà*, les deux œuvres sont présentées côte à côte sous le nom de Cimabue, et publiées comme des créations du maître dans les catalogues du musée jusqu'aux années 1840¹. Gustav Friedrich Waagen, en 1839, est le premier à y reconnaître une création de l'entourage de Botticelli datant de la fin du xv^e siècle, et en 1849 le tableau a perdu sa prestigieuse attribution dans le catalogue rédigé par Frédéric Villot. Si l'attribution à Cimabue paraît aujourd'hui incongrue, l'œuvre ne fut pas le seul tableau florentin du xv^e siècle attribué au maître à Paris au début du xix^e siècle. En 1809, Jean-Baptiste Pierre Lebrun proposait à la vente sous le nom de Cimabue un portrait de « jeune fille à mi-corps, vue de profil », qu'il prit soin de faire graver et que l'on peut identifier avec un portrait dit de Simonetta Vespucci attribué à Botticelli² (fig. 34). En 1815, la galerie Massias présente également sous le nom de Cimabue un portrait de femme florentin de la fin du xv^e siècle³ (fig. 35), reconnu par la suite comme une création de l'un des frères Pollaiuolo.

— TB



1 Le tableau était encore attribué à Cimabue dans le catalogue du musée de 1841. On peut tout de même signaler l'estimation très faible de 50 francs portée sur l'inventaire Napoléon pour la petite *Vierge et l'Enfant*, bien inférieure à celle de 10 000 francs pour la *Maestà*.
2 Lebrun, 1809, p. 3-4 et pl. 1. L'œuvre est aujourd'hui conservée à la galerie Marubeni à Tokyo.
3 Landon, 1815, p. 147 et pl. 71. L'œuvre est aujourd'hui conservée à la Gemäldegalerie de Berlin.



Fig. 34. Gravure d'un portrait attribué à Cimabue (pl. 1) dans le catalogue de la vente Lebrun (1809)



Fig. 35. Gravure d'un portrait attribué à Cimabue (pl. 71) dans le catalogue de la vente de la galerie Massias (1815)

Tommaso del Mazza
(Florence (?), documenté de 1377 à 1392)

Saint Christophe
et l’Enfant Jésus

Fin du XIV^e siècle
Fresque
H. 84 ; l. 73 cm
Avignon, musée du Petit Palais (dépôt du musée
du Louvre), M.I. 359

Historique : Florence, Via Borgo Allegri n° 7242 ;
à partir de 1853, Rome, collection Campana ; acquis
par la France en 1861 ; musée Napoléon III, 1862 ;
entré au musée du Louvre en 1863 ; déposé au musée
de Châlons-sur-Marne de 1872 à 1976 ; restauré et
déposé au musée du Petit Palais à Avignon en 2004.

Bibliographie : Campana, 1859, Classe VIII, *Proemio*,
p. 2, et Classe VIII, *Catalogo*, p. 4, n° 27 ; Cornu,
1862, p. 9, n° 27 ; Desjardins, 1862, p. 52-53 ; Reiset,
1863, p. 14 ; Laclotte et Mognetti, 1977, n° 257 ;
Pasquinucci et Deimling, 2000, p. 120 et 284-286 ;
Sarti, 2001, p. 90 ; Laclotte et Moench, 2005, p. 198,
n° 268 ; Szatanik-Panaït, 2005 ; Bodnar *et al.*, 2012.

À LA DEMANDE du marquis Giampietro Campana (1809-1880), cette fresque fut détachée en 1853 d’une maison supposée avoir été celle de Cimabue, au numéro 7242 de la Via Borgo Allegri¹. Selon la légende, le nom de cette rue de Florence dérivait de l’« allégresse » qu’aurait suscitée chez les Florentins la découverte de la *Madone Rucellai*² (fig. 20, p. 22 , en réalité une oeuvre de Duccio) lors de la visite de Charles d’Anjou dans l’atelier de Cimabue. On sait par un document de 1301 que le maître était un habitant « de populo sancti Ambrosii »³. L’église Sant’Ambrogio étant située à proximité de la Via Borgo Allegri, il n’est pas impossible que la légende de la maison de Cimabue ait été forgée en s’appuyant sur la mémoire de cette information. Au début du XIX^e siècle, la maison passait pour avoir été ensuite celle des sculpteurs Lorenzo Ghiberti (1378-1455) et Antonio Rossellino (1427-1479). Elle fut acquise en 1812 par le peintre néoclassique Luigi Ademollo (1764-1849), « alléché par la tradition qui en faisait le lieu même de la renaissance de l’art de la peinture qu’il enseignait⁴ », et qui fut ensuite chargé de la restauration des mosaïques du baptistère de Florence⁵.

La fresque est mentionnée pour la première fois dans les catalogues de la collection Campana à côté d’une autre création supposée de Cimabue⁶, puis célébrée en 1862 au musée Napoléon III comme l’« une des œuvres les plus intéressantes de la collection par son authenticité [...] »⁷. Toutefois, dès l’année suivante, lors de son entrée au Louvre, Frédéric Reiset la relégua parmi les œuvres de l’école de Giotto, et la fresque connut le même destin que la Vierge botticellienne du Louvre autrefois attribuée à Cimabue (cat. 5) puisqu’elle fut elle aussi déposée en région en 1872⁸.

— TB

1 Sur la collection Campana, *cf.* Paris, 2018-2019.
2 Dès le XVII^e siècle, certains auteurs font plutôt dériver le nom de la rue de celui de la famille Allegri, qui possédait des maisons dans ce quartier (Menagio,1685, p. 117).
3 Bellosi, 1998a, p. 290.
4 Ademollo, 1841, p. 435.
5 Boskovits, 2007, p. 38-44.
6 L’œuvre est en réalité une création d’Allegretto Nuzi, aujourd’hui déposée par le musée du Louvre (M.I. 364) à Avignon (Laclotte et Moench, 2005, p. 106, n° 94).
7 Desjardins, 1862, p. 53.
8 L’attribution avait déjà été rejetée en 1859 par G. B. Cavalcaselle (Bellosi, 1998a, p. 287).





L'Italie et la « manière grecque » au XIII^e siècle

AFIN DE MIEUX COMPRENDRE les changements profonds que Cimabue introduisit dans la peinture, cette section interroge les rapports que l'Italie entretenait au XIII^e siècle avec l'art oriental, celui de Byzance, des royaumes latins installés par les Croisés en Terre sainte, de Chypre et de la Cilicie arménienne. Michele Bacci rend compte de la manière dont les icônes étaient perçues et appréciées à cette époque, et met en lumière le dynamisme des échanges artistiques entre Orient et Occident. Caterina Bay, Pierluigi Nieri et Sonia Chiodo dressent le portrait des deux centres artistiques qui jouèrent un rôle majeur dans la formation de Cimabue au milieu du XIII^e siècle, Pise et Florence. Port commercial, Pise vit affluer nombre d'icônes que les artistes imitèrent de longue date (cat. 7 et 9) et s'imposa au milieu du XIII^e siècle comme le principal foyer de création artistique en Toscane. Les œuvres du peintre Giunta Pisano (cat. 8) et du sculpteur Nicola Pisano (cat. 17 et 18) durent marquer le jeune Cimabue. À Florence, la ville natale du peintre, et à Assise, principal chantier de création artistique où Cimabue travailla quelques décennies plus tard, les artistes cherchaient à rivaliser avec le prestige des œuvres grecques et à réinterpréter leurs formes (cat. 11 et 12). Le rapport de Cimabue avec l'art oriental opposa ses premiers biographes : pour certains, il fut le dernier partisan de la manière grecque, pour d'autres, le premier à s'en détacher. On ne saurait prendre parti pour l'une ou l'autre de ces visions manichéennes. Cimabue dut être fasciné par ces créations, comme le furent ses contemporains, mais il s'en est nourri d'une manière différente et y rechercha sans doute moins le prestige des prototypes que le naturalisme hérité de l'art de l'Antiquité et la mise en scène des émotions. Dans les années 1270-1280, des œuvres orientales arrivèrent en Italie pour soutenir la politique diplomatique de l'empereur byzantin Michel VIII Paléologue (cat. 13-15). L'art de l'icône, moins figé qu'on ne l'imagine parfois, s'ouvrit alors à des formes plus adoucies, à des représentations plus empathiques (cat. 13). Quand on observe les manuscrits grecs de cette période (cat. 15), on se figure aisément combien Cimabue put être fasciné par de telles œuvres dans lesquelles les peintres soignent les éclairages, le rendu des expressions des personnages et créent des effets d'illusionnisme spatial, autant d'éléments qu'il explora de manière analogue au cours de ces mêmes années.

La « manière grecque » en Toscane au XIII^e siècle : mythe et réalité

Michele Bacci

SELON LÉONARD DE VINCI, pour être un bon peintre il faut rejeter toute médiation, y compris celle de ses enseignants. En effet, notait-il, « le peintre aura une peinture de peu d'excellence s'il prend pour modèle les peintures d'autrui, mais s'il apprend des choses naturelles, il portera de bons fruits, comme on le voit dans les peintres qui sont venus après les Romains, qui se sont toujours imités les uns les autres et c'est pourquoi ledit art a toujours décliné d'âge en âge : après eux vint Giotto de Florence, qui ne se contenta pas d'imiter les œuvres de Cimabue, son maître¹ ».

Selon cette vision, communément partagée par les artistes de l'époque, surtout à Florence, il n'y avait longtemps eu que des peintres qui, au lieu de s'inspirer de la nature, s'étaient contentés de reproduire passivement des modèles codifiés. Quelques décennies plus tôt, Lorenzo Ghiberti, dans ses *Commentarii*, affirmait que le renouveau des arts n'avait été possible que grâce aux talents personnels d'un parvenu comme Giotto, un jeune campagnard qui, libre de toute contrainte, ne s'appuyait finalement que sur l'observation de la réalité optique pour rendre les objets et simuler l'espace. Cenni di Pepo, dit Cimabue, le peintre auquel Dante avait attribué la plus grande renommée à Florence avant Giotto lui-même (*Purgatoire*, XI, 94-96), aurait été le premier à comprendre les capacités du garçon, qu'il avait introduit dans son atelier et à qui il avait enseigné les bases techniques de son art. Cependant, le courage de l'élève avait manqué au maître, qui s'en était tenu à une approche conventionnelle des formes que les théoriciens des arts de la Renaissance qualifiaient de « manière grecque² ».

Ce que ces auteurs entendaient exactement par là n'est pas toujours évident. Ils désignaient en principe toutes les peintures – murales, en mosaïque et sur panneaux de bois – exécutées entre le haut Moyen Âge et le milieu du XIII^e siècle, qui se caractérisaient à leurs yeux par un manque d'intérêt pour la simulation optique de la réalité naturelle et par la réalisation de formes fortement stylisées, réduites, selon Giorgio Vasari, aux « contours principaux sur un champ de couleur³ ». Filippo Villani, qui écrivait dans les années 1380, ne l'associait pas encore à une culture ou à une tradition déclinée en termes « ethniques », et la connotait comme un langage que partageaient autrefois les chrétiens tant d'Orient que d'Occident : ce sera Cennino Cennini, vers 1400, qui la caractérisera comme un phénomène aux racines fondamentalement grecques que Giotto avait réussi à traduire « en latin » et à moderniser⁴.

Tous ces auteurs s'accordaient cependant pour dire qu'il s'agissait d'un art de faible niveau esthétique, destiné davantage aux ignorants qu'aux personnes cultivées, donc un art plébien, capable de stimuler les sens plus que l'intellect et incapable d'égaler la réalité sensible en raison du manque de savoir-faire de ses créateurs. Il n'était, selon l'interprétation vasarienne, que l'une des manifestations du « déluge infini de maux ayant terrassé et submergé la malheureuse Italie » à la

Fig. 36. Peintre actif dans la Méditerranée orientale, *Vierge et l'Enfant dexiokratousa*, dite *Madonna di Sotto gli Organi*, peinture sur bois, vers 1200 (état avant la restauration récente), Pise, Duomo



Fig. 37. Anonyme pisan, *Croix peinte*, dite *Croce del Santo Sepolcro*, peinture sur bois, milieu du XII^e siècle, Pise, Museo nazionale di San Matteo



fin du monde antique : la crise de l'autorité impériale, les destructions ayant suivi la christianisation de l'Empire romain, le chaos causé par les invasions barbares et les spoliations des monuments antiques. Tous ces facteurs avaient contribué à ce que les artistes perdent leurs repères traditionnels et se retrouvent « bruts et matériels », c'est-à-dire désormais inconscients des finalités mimétiques de la peinture. Ce n'est qu'en Grèce, c'est-à-dire dans les territoires de l'empire d'Orient, que subsistèrent quelques rares artistes, non pas « anciens » mais « vieux », car, s'écartant des canons de l'art classique, ils continuèrent à produire des images grossières « avec des yeux vifs et des mains ouvertes, sur la pointe des pieds ». Néanmoins, Vasari admettait que c'était grâce à l'activité de maîtres grecs établis en Toscane, comme le mythique Apollonius cité dans la *Vie* d'Andrea Tafi, que les arts de la peinture et de la mosaïque avaient pu renaître à Florence⁵.

Ce récit reprenait des motifs qui circulaient depuis des siècles, mais en détournait le sens pour justifier, d'une part, le rôle fondamental de Florence en tant que centre principal de l'innovation artistique et, d'autre part, la validité universelle de son esthétique fondée sur la simulation optique du monde naturel. L'idée selon laquelle les arts de la couleur n'avaient pas été pratiqués en Italie depuis de

nombreux siècles était déjà apparue au XI^e siècle dans les écrits d'Alfan de Salerne et de Léon d'Ostie. Ce dernier, écrivant au sujet des mosaïstes que l'abbé Didier du Mont-Cassin (1027-1087) avait fait venir de Constantinople pour décorer son monastère, souligna que l'intention du prélat était de restaurer à nouveau une pratique artistique qui avait été complètement oubliée : « Et comme la maîtrise romaine de ces arts était tombée en désuétude depuis plus de cinq cents ans et méritait d'être ravivée à notre époque grâce à ses efforts, avec l'inspiration et l'aide de Dieu, l'abbé, dans sa sagesse, décida qu'un grand nombre de jeunes moines seraient formés de manière approfondie à ces arts, de peur que ce savoir ne se perde à nouveau en Italie⁶. »

Le monde latin, surtout dans la péninsule Italienne, lisait sa propre histoire artistique comme étant marquée par une forte discontinuité par rapport à l'époque prospère de l'Empire romain chrétien, dont la chute avait été suivie par des siècles de décadence. Ce sentiment n'était sans doute pas fondé, surtout si l'on considère que les églises de Rome, mais aussi d'autres régions de la Péninsule, furent souvent décorées de mosaïques et de pavements en *opus sectile* au moins jusqu'au IX^e siècle. Il est possible que la distance temporelle par rapport à l'époque carolingienne ait été perçue comme beaucoup plus dilatée qu'elle ne l'avait été en réalité, mais fondamentalement la pensée allait vers la fin du monde antique, perçue comme une césure irrémédiable dont, à l'inverse, Byzance avait été épargnée. En Occident, mais aussi chez les autres chrétientés orientales et dans les mondes de l'Islam, on voyait les peintres et les mosaïstes grecs comme les dépositaires d'une excellence technique héritée de l'Antiquité, ainsi que d'un savoir-faire et d'une sensibilité extraordinaires pour les couleurs et la mise en scène de leur capacité à susciter des émotions. On retrouve presque les mêmes remarques, par exemple chez l'auteur persan al-Ghazali (vers 1058 – 1111), ainsi que dans le *Traité sur les arts* de Theophilus Presbyter (écrit vers 1100-1120), sur la palette chromatique infinie et les innombrables mixtures que les *Rhomaioi* (les « Romains », ainsi que les Byzantins s'appelaient eux-mêmes) étaient capables de produire⁷.

Aussi déconcertant cela puisse nous paraître aujourd'hui, les peintures byzantines se distinguaient, aux yeux de leurs contemporains, non seulement par leurs couleurs vives et attrayantes, mais aussi par leurs fortes qualités mimétiques – celles-là mêmes que Vasari déniait résolument à la grossière manière grecque des prédécesseurs de Giotto. Selon Léon d'Ostie, on pouvait facilement reconnaître la perfection artistique des œuvres exécutées par les maîtres grecs au Mont-Cassin, « car on a l'impression de voir des figures presque vivantes et actives dans la mosaïque, tandis que des fleurs de toutes les couleurs possibles semblent s'épanouir dans le marbre⁸ ».

D'un côté, l'imitation de la nature était directement associée à la capacité d'évoquer, et peut-être même de surpasser l'exubérance chromatique du monde naturel, de manière à susciter l'admiration et l'engagement émotionnel des observateurs. D'autre part, la mimesis était conçue comme la capacité à enregistrer de manière fiable les traits physiologiques saillants des personnes et en particulier des personnages sacrés. Cette idée était étroitement liée à la perception de la figuration sacrée chrétienne comme un héritage de l'âge apostolique, instituée directement par le Christ et par les saints, notamment l'évangéliste Luc, qui, selon un texte du XII^e siècle, aurait peint le premier portrait de Marie et de Jésus « car, en tant que Grec, il était très versé dans l'art de la peinture⁹ ». Dans le cas des deux figures les plus éminentes de l'histoire sacrée, dont rien n'avait été laissé sur