

**LA CHAPELLE GUIDALOTTI PUIS RINUCCINI  
À SANTA CROCE DE FLORENCE.  
Essai d'interprétation iconographique de la décoration à fresque réalisée  
par Giovanni da Milano et son atelier.**

Cette étude des fresques réalisées par Giovanni da Milano et son atelier pour l'église franciscaine Santa Croce de Florence se limite - comme le titre l'indique - à traiter la question sous l'angle de l'iconographie. Ce point de vue nous a en effet paru le plus pertinent pour que notre travail s'inscrive dans un ensemble de publications concernant les rapports du franciscanisme avec la littérature et les arts au XIII<sup>ème</sup> et au XIV<sup>ème</sup> siècle. Mais ce type de lecture ne peut à lui seul rendre compte 'de l'ampleur de conception du décor peint dans la chapelle Guidalotti puis Rinuccini dédiée à la Naissance de la Vierge et à Marie-Madeleine. Dégager toute la signification de l'ensemble peint nécessiterait en effet une étude approfondie des relations croisées ou en miroir que les scènes de la Vie de la Vierge et celles de la Vie de Madeleine entretiennent dans l'espace de la chapelle où elles se font face', étude qui devrait être soutenue par une analyse plastique attentive. Cette recherche permettrait alors de mettre en lumière toute l'importance du rôle joué par le peintre Giovanni da Milano dans la décoration; en effet, si sa maîtrise et son originalité picturales s'imposent d'emblée au regard de qui entre dans la chapelle, elles ne doivent pas faire oublier l'intelligence que le peintre a mise au service du programme franciscain et qui sous-tend toute la réalisation'.

Située dans la sacristie de l'église Santa Croce, la chapelle qui s'est d'abord trouvée sous le patronage des Guidalotti avant de passer sous celui des Rinuccini, est dédiée à la Naissance de la Vierge et à Madeleine, et avait une destination funéraire comme l'indique l'inscription que Francesco Rinuccini a fait apposer sur le chancel en 1371: « *A.D. MCCCLXXI. Ad honorem Nativitatis Beate Marie Virginis et S. M. Magdalene; pro anima Lapi Rinuccini et descendendum* »<sup>3</sup>. La décoration à fresque comporte donc des *Scènes de la vie de la Vierge* et des *Scènes de la vie de Marie-Madeleine* qui se répondent sur les murs latéraux (fig. 1). Les histoires relatives à la Madone sont représentées sur le mur de gauche, celles qui concernent la sainte sur le mur de droite; elles sont disposées sur trois registres et se lisent de haut en bas et de gauche à droite. Une correspondance étudiée place dans les deux lunettes une seule histoire, *Joachim chassé du Temple* à gauche et *Le Repas chez le Pharisien* à droite. Le registre médian comprend deux scènes dont l'une se déroule dans un intérieur et l'autre à l'extérieur: sur le mur de gauche, nous voyons de gauche à droite *L'Apparition à Joachim et la Rencontre à la Porte dorée* puis *La Naissance de la Vierge*; sur le mur de droite sont juxtaposées deux scènes de la vie de Madeleine, à gauche *Le Christ chez Marthe et Marie*, à droite *La Résurrection de Lazare*. Il en va de même au registre inférieur, peint par une autre main peut-être d'après des dessins du maître<sup>4</sup>; sur le mur de gauche, se succèdent *La Présentation de la Vierge au Temple* et *Le Mariage de la Vierge*, sur celui de droite, *le Noli me tangere* et un miracle qui relève de la légende provençale de Madeleine, *Le Prince de Marseille retrouve son épouse et son enfant*<sup>5</sup>.

Toutes les histoires sont bordées de motifs décoratifs géométriques; dans la bande qui court sous les lunettes se trouve une inscription en latin relative au sujet: *Comment saint Joachim père de la bienheureuse Marie a été chassé du temple avec son offrande par le grand prêtre des Juifs et Ici le Christ a converti La bienheureuse Madeleine et a chassé sept démons de son corps*. Comme ce libellé révèle des intentions didactiques qui rappellent et précisent le message religieux de la représentation', et que les inscriptions manquent sous les histoires du second registre - de même que sous celles du registre inférieur, on suppose que c'est à cet endroit de la décoration que s'est interrompu Giovanni da Milano.

Face à l'entrée, le mur derrière l'autel est entièrement occupé par une vaste fenêtre; au sommet de l'arc en plein cintre apparaît le blason retrouvé des Guidalotti. A la voûte, Giovanni a représenté dans les quatre voûtains, décorés d'étoiles d'argent sur fond d'azur, les prophètes majeurs dans des encadrements trilobés; ces figures en buste présentent, toujours selon l'intention didactique déjà indiquée, des phylactères avec des inscriptions annonçant la gloire de Dieu dans l'éternité et la venue au monde de Jésus. A la croisée

d'ogives, Giovanni da Milano a appliqué, d'une manière inhabituelle en Toscane mais peut-être d'origine septentrionale, un *tondo* en bois avec le buste du Rédempteur bénissant et portant le livre de *l'Apocalypse*; cette représentation domine l'ensemble de la chapelle et lui confère sa pleine signification.

A l'intrados de l'arc d'entrée sont peints les douze apôtres en buste, tenant des phylactères sur lesquels sont inscrits les articles du Credo. Sur les deux piliers qui soutiennent l'arc sont représentés quatre saints franciscains en pied se faisant face deux à deux; au niveau du registre médian, du côté gauche, se tient saint François, saint Louis de Toulouse lui fait face à droite; au registre inférieur, saint Antoine de Padoue répond à un autre saint franciscain'.

Selon Ugo Procacci, ce serait le custode du couvent de Santa Croce, Lodovico di Giovanni qui aurait confié la réalisation des fresques à Giovanni da Milano". Un document du 26 mai 1365 relatif à ces peintures indique que les *Capitani* d'Orsanmichele accordent au peintre un délai pour terminer les fresques, délai expirant le premier novembre. Cette intervention s'explique par le fait que la chapelle a été fondée, construite et décorée selon les dispositions prises par Lapo di Lizio Guidalotti dans son testament rédigé vers 1350 ou peu avant, qui laissait à la Società di Santa Maria dell'Orto à Orsanmichele la somme considérable de sept cents florins d'or'.

D'autres documents montrent que les mêmes Capitani ont mis peu d'empressement à remplir les obligations fixées par le testament. En effet, le patronage de la chapelle ne devint effectif que neuf ans après la mort du testateur et les frères de Santa Croce affirmeront que pendant ces années ils n'ont pas reçu les dix florins d'or annuels laissés par Guidalotti pour fêter la Naissance de la Vierge à laquelle la chapelle était dédiée, et subvenir à la subsistance des frères selon la coutume de la *pietanza*<sup>10</sup>. Nous pouvons déduire de cette information que les travaux de la chapelle n'ont pas commencé tout de suite après la mort de Lapo et c'est peut-être parce que les engagements vis-à-vis du peintre n'ont pas été régulièrement honorés, que Giovanni a procédé si lentement et fini par abandonner le chantier".

Quelques jours après avoir accordé le délai à Giovanni da Milano -soit le 30 mai 1365- les Capitani d'Orsanmichele versent aux frères franciscains cinquante florins d'or sur la somme laissée par Lapo di Lizio Guidalotti pour la construction et la peinture de la chapelle<sup>12</sup>. L'année suivante, en 1366, on travaille encore dans la chapelle, comme le prouvent certains documents de paiement parmi lesquels l'un concerne le chancel encore en place aujourd'hui. Enfin, un dernier document de novembre 1370 montre qu'à cette date la Società di Santa Maria dell'Orto a encore versé la *pietanza* aux frères selon les dispositions testamentaires de Guidalotti<sup>13</sup>.

Selon la coutume, le peintre s'est vu confier un programme iconographique, peut-être élaboré par le custode du couvent de Santa Croce qui l'a chargé de l'exécution des fresques. D'après ce que nous savons des habitudes franciscaines, il est également vraisemblable que Lapo di Lizio Guidalotti n'a pas choisi la dédicace de la chapelle à la Nativité de la Vierge et à Marie-Madeleine; Irène Hueck a en effet montré que les ordres mendiants imposaient souvent aux patrons des chapelles la dédicace de celles-ci".

Le choix de représenter l'Histoire *des parents de la Vierge et de son Enfance* ne constitue pas à l'époque une nouveauté; il en existe déjà des exemples prestigieux, notamment dans les églises des ordres mendiants. C'est ainsi que vers la huitième décennie du XIII<sup>ème</sup> siècle, Cimabue peint à fresque quelques scènes de la *Vie de la Vierge et de ses parents* dans l'abside de l'église supérieure San Francesco à Assise. Dès le début du siècle suivant (vers 1303-1305), Giotto figure au registre supérieur du mur sud de la nef de la chapelle Scrovegni à Padoue, l'Histoire *d'Anne et Joachim* en six épisodes, avec en face, six épisodes de l'Histoire *de la Vierge* depuis sa naissance jusqu'à son mariage<sup>15</sup>. A Florence, à Santa Croce même, Taddeo Gaddi orne, sans doute vers 1328-1330, la chapelle Baroncelli avec des scènes de la *Vie de la Vierge*; la disposition des fresques concernant l'histoire des parents de Marie et celle de cette dernière jusqu'à son Mariage, qui occupe tout un mur, sera reprise à peu de choses près par Giovanni da Milano pour sa propre décoration<sup>16</sup>. Enfin, en 1350, Orcagna peint également à fresque l'Histoire *de la Vierge*, dans le chœur de Santa Maria Novella".

Mais si Giovanni da Milano n'a pas manqué de modèles pour peindre les *Scènes de la vie de la Vierge*, il n'en allait pas de même pour les *Scènes de la vie de Marie-Madeleine* leur faisant face. Cependant avant d'aborder cette question, il nous faut comprendre la raison de ce rapprochement -peut-être surprenant aujourd'hui- voulu par la dédicace de la chapelle. S'il semble assez exceptionnel dans le domaine pictural, ce parallèle entre Marie et Marie-Madeleine n'est pas nouveau dans les textes: il apparaît en effet dès le sermon d'Odon de Cluny (mort en 942) *In veneratione sanctae Mariae Magdalenae*<sup>18</sup>. L'abbé y fait à plusieurs reprises allusion au fait que Marie-Madeleine comme Marie est une préfigure de l'Eglise<sup>19</sup>; mais il garde pour la fin les arguments les plus importants afin qu'ils demeurent fixés dans la mémoire des auditeurs. Toutes les deux, grâce à l'immensité de leur amour, jouent un rôle essentiel dans l'histoire du salut: la mort est arrivée dans le monde par la première femme Eve, mais c'est une autre femme la bienheureuse Vierge Marie, mère

de Jésus mort sur la croix pour racheter l'humanité, qui a réouvert les portes du paradis, et c'est encore une autre femme la bienheureuse Marie-Madeleine qui a été chargée d'annoncer la gloire de la Résurrection du Christ et donc notre propre résurrection. Marie et Marie-Madeleine méritent donc l'une et l'autre d'être appelées *stella maris* : cette image convient spécialement à la mère de Dieu grâce à l'enfantement virginal de qui le Soleil de justice (*Soljustitiae*) a resplendi sur le monde, mais il peut également convenir à la bienheureuse Madeleine qui, en venant avec des aromates jusqu'au sépulcre du Seigneur, a pu la première annoncer au monde la splendeur de la résurrection divine<sup>20</sup>.

Le sermon d'Odon de Cluny sera abondamment divulgué comme le prouvent les nombreuses copies encore existantes, et il servira de modèle à une longue série de sermons sur Marie-Madeleine rédigés à l'occasion de la fête de la sainte, le 22 juillet<sup>21</sup>. C'est de l'un d'eux *In festo sanctae Magdalenae sermo unicus*, écrit par Hildebert de Lavardin (1055-1133), que nous extrayons le passage suivant qui nous paraît justifier pleinement le rapprochement entre Marie et Marie-Madeleine, et qui se situe lui aussi à la fin du sermon'. « *Interrogeons donc cette bienheureuse pénitente dont c'est aujourd'hui la fête solennelle, et le doux souvenir digne de revenir à la mémoire des hommes car elle a atteint la joie des anges afin de s'adresser à Dieu pour nous[...] Et il ne faut pas mépriser la protection de cette pénitente qui, de même qu'elle est appelée du même nom que la bienheureuse Vierge, est en quelque sorte mise en parallèle avec elle dans l'exemple qu'elle montre. Et la maîtresse de la servante, la reine de la toute jeune femme, la mère de Dieu ne dédaigne pas d'être comparée à celle qui fut une pécheresse. Et l'une et l'autre sont appelées Marie qui signifie « maris stella », ce qui leur convient à cause de l'exemple qu'elles donnent. L'une est pour nous un exemple de pudeur, l'autre de pénitence. L'une, de vie immaculée, l'autre de purification après la tache. Et il est permis que l'une soit un grand astre et l'autre un plus petit, cependant [...] l'exemple de l'une est plus difficile à suivre que l'exemple de l'autre. Plus nombreux sont en effet dans l'Eglise ceux qui ont réparé leurs fautes que ceux qui n'en ont pas commis: plus nombreux, dis je, ceux qui ont été justifiés que ceux qui sont justes. Plus nombreux donc ceux qui progressent grâce à l'exemple de l'autre [Madeleine]. Parlerai-je du secours apporté par l'une et par l'autre ou me tairai-je? Il est sans aucun doute vrai que le secours de la bienheureuse Vierge est unique, car pour tous la mère peut davantage auprès de son fils; mais parce qu'elle n'a pas connu le péché, pas ressenti en elle l'extinction de ce qui alimente la flamme, pas su combien est pénible le combat*

*que l'homme doit mener contre lui-même, combien difficile la victoire où le même est tantôt vainqueur, tantôt vaincu, c'est depuis des hauteurs sublimes qu'elle intercède pour nous. En revanche celle qui a connu notre création, elle s'épanche tout entière en prières, se jette aux pieds de Dieu et n'a pas honte de demander avec excès jusqu'à ce qu'elle obtienne. Qu'elle s'adresse donc à Dieu pour nous afin qu'il nous apporte aide dans nos tribulations, intelligence dans nos choix, récompense pour nos efforts, lui Jésus-Christ, notre Seigneur et maître qui est béni dans les siècles des siècles. Amen. »*

Il ressort clairement de ce sermon d'Hildebert de Lavardin que, si la Vierge Marie peut sembler un modèle inaccessible à certains, Marie-Madeleine qui a rejeté sa vie de pécheresse pour se consacrer à suivre le Christ et à l'aimer, est digne d'être vénérée comme un exemple de pénitence et de foi. C'est d'ailleurs ce que feront dès le XIII<sup>ème</sup> siècle les franciscains italiens dans leurs sermons, dans les laudes composées sous leur égide, dans les *Meditationes Vitae Christi* ou encore dans la biographie de Marie-Madeleine du pseudo-Cavalca rédigée au XIV<sup>ème</sup> siècle qui favorisera notablement l'extension de son culte<sup>23</sup>. Ce culte se développe à un point tel chez les franciscains que la vénération de la sainte se trouvera bientôt étroitement associée à celle vouée à saint François lui-même, même si ce dernier ne lui a jamais manifesté de dévotion particulière -comme l'indiquent ses écrits et ses premières biographies<sup>24</sup>. Cependant dans les *Fioretti* et plus précisément dans les *Considérations sur les stigmates*<sup>25</sup>, les frères qui entourent François à l'agonie croient voir Madeleine aux pieds du Christ lorsqu'ils contemplent Jacqueline de Settesoli, « frère Jacqueline », embrassant avec dévotion et baignant de ses larmes les pieds du saint marqués des plaies du Christ.

Ce sont en effet les ordres mendiants, dominicains et franciscains, qui se trouvent à l'origine du développement du culte de Marie-Madeleine en Italie où il n'avait eu jusqu'alors que peu d'écho. Et pourtant le plus ancien témoignage hagiographique en notre possession, la *Vita eremitica beatae Mariae Magdalenae*, a été composé dans le sud du pays durant la seconde moitié du IX<sup>ème</sup> siècle à l'intention des moines qui menaient une vie cénobitique dans cette région très marquée par le souvenir des Pères du Désert<sup>26</sup>. Le nouvel essor pris par le culte sur le sol italien reflète dans une grande mesure sa popularité croissante, surtout en France où la *Vita eremitica* qui prend le relais des Evangiles et raconte la vie de Marie-Madeleine après l'Ascension du Christ, a connu une grande fortune au XII<sup>ème</sup> siècle; et ce, particulièrement à Vézelay, devenue une institution riche et puissante et une étape obligatoire sur

le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle où les reliques de Marie-Madeleine opèrent de nombreux miracles<sup>27</sup>.

Dès le siècle précédent, l'abbaye avait fait des efforts considérables pour promouvoir le corps saint qu'elle abritait, et élaboré une *Vie de Marie-Madeleine* susceptible de justifier sa présence en Bourgogne. L'hagiographe chargé du récit par l'abbé Geoffroi, avait alors imaginé un voyage par mer de Palestine jusqu'en Provence où la sainte faisait une fin édifiante; le transfert du corps jusqu'à Vézelay ayant lieu un peu plus tard. Cette invention donnera naissance au siècle suivant à la légende provençale. En attendant, le succès du pèlerinage à Vézelay et les miracles opérés par les reliques engendrent, durant le XII<sup>ème</sup> et le XIII<sup>ème</sup> siècle, une hagiographie abondante rédigée aussi bien en latin qu'en vernaculaire<sup>28</sup>. C'est dans une version picarde de la vie de Marie-Madeleine écrite elle aussi à la fin du XII<sup>ème</sup> siècle et qui passe sous silence tous les épisodes évangéliques, que nous trouvons réunis pour la première fois le récit de la vie érémitique de Madeleine et celui du miracle qu'elle accomplit pour le seigneur de Marseille<sup>29</sup>. Ce miracle connaîtra une énorme diffusion durant le XIII<sup>ème</sup> et le XIV<sup>ème</sup> siècle; c'est d'ailleurs le seul épisode non évangélique qui figure parmi les *Histoires de Marie-Madeleine* peintes par Giovanni da Milano à Santa Croce.

Cet épisode s'est répandu en Italie grâce au dominicain Jacques de Voragine qui rédige avant 1264 la *Légende dorée*<sup>30</sup>; l'histoire du prince de Marseille obtient en effet sa célébrité définitive avec les pages consacrées à « Sainte Marie-Magdeleine » dont elle occupe presque la moitié. Nous résumons rapidement: après avoir débarqué à Marseille avec saint Maximin, Lazare, Marthe et quelques autres personnes, Marie-Madeleine commence sa prédication; le prince et son épouse stérile sont prêts à se convertir si la sainte leur obtient un fils du Dieu qu'elle prêche; une fois l'épouse enceinte, elle et son mari partent pour un pèlerinage en Terre sainte. Durant le voyage qui se fait par mer, la femme meurt en mettant un fils au monde; la superstition de l'équipage oblige le prince à abandonner enfant et épouse sur un îlot rocheux, avant de poursuivre son voyage. Au retour, il s'arrête sur l'île et les retrouve tous deux vivants et en bonne santé car Marie-Madeleine a veillé sur eux. C'est ce moment des retrouvailles qu'a représenté Giovanni da Milano à Santa Croce.

C'est très peu de temps après, que l'étape indispensable par la Provence, inventée de toutes pièces sous le coup de la nécessité par l'hagiographe de Vézelay, va produire des effets pervers: en 1279, a lieu en effet, en présence

de Charles de Salerne, fils de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou roi de Naples, I«< invention » des reliques de Marie-Madeleine à Saint-Maximin en Provence qui supplantera alors rapidement Vézelay comme lieu de vénération de la sainte en occident<sup>31</sup>. Le franciscain Salimbene de Adam de Parme est le premier à faire un récit de la découverte des reliques dans ses *Chroniques*, à l'année 1283<sup>32</sup>. En 1295, Charles de Salerne, devenu Charles II, roi de Sicile, obtient du pape Boniface VIII l'autorisation d'installer l'Ordre des frères Prêcheurs qu'il tenait en grande estime, à Saint-Maximin pour promouvoir le pèlerinage aux reliques de la sainte".

Un peu plus tard -entre 1313 et 1328- le prieur du couvent dominicain de Saint-Maximin, Jean Gobi l'Ancien<sup>34</sup>, relatara les miracles accomplis par le corps de Marie-Madeleine en les classant selon leur genre: certains concernent les prisonniers, d'autres les aveugles, d'autres encore les sourds, puis les muets, les infirmes ou les paralysés, enfin les morts ou les mourants. A l'occasion de chaque récit, Jean Gobi explique la raison pour laquelle Marie-Madeleine n'a pas été invoquée en vain: une grande partie des miracles entretient une relation clairement exprimée avec des épisodes de la vie évangélique de la sainte. Marie-Madeleine délivre les prisonniers comme le Seigneur l'a libérée de ses péchés lors du Repas chez le Pharisien<sup>35</sup>. Toute une catégorie de miracles concernent la vue parce que la sainte a versé beaucoup de larmes de repentir et de dévotion et qu'elle a été la première à voir le Christ ressuscité<sup>36</sup>. Les miracles concernant l'ouïe sont mis en relation avec le Christ chez Marthe et Marie qui, assise aux pieds du Seigneur écoutait religieusement sa parole<sup>37</sup>. Ceux qui concernent les malades sur le point de mourir font référence à la Résurrection de Lazare<sup>38</sup>.

Le culte que les ordres mendiants vouent à Marie-Madeleine à partir du milieu du <sup>em</sup>xiii<sup>e</sup> siècle, est donc à mettre en relation avec le fait qu'elle a rejeté sa vie de pécheresse pour se consacrer à suivre le Christ. C'est cette attitude qu'a adoptée saint François quand il a pris conscience qu'il devait vivre dans la solitude pour méditer et prier. Peu à peu, la méditation l'a amené à comprendre que cette fuite du monde n'apporterait un véritable enrichissement spirituel qu'en allant de pair avec la pratique de l'humilité et de la pauvreté. En 1209, il s'installe avec ses premiers compagnons à la Portioncule dans une petite cabane où il avait déjà vécu auparavant, et il constitue une fraternité de pénitents, c'est-à-dire une fraternité de laïcs qui acceptent librement de vivre dans la pénitence et la pauvreté. Il n'a pas l'intention de fonder un ordre, mais il sera vite amené à le faire sous la pression de l'Eglise; François

établira aussi, -comme les dominicains, un Second-Ordre pour les femmes contemplatives et un Tiers-Ordre pour les laïcs voulant eux aussi faire pénitence<sup>39</sup>. Cette glorification de la pénitence et le désir de vivre simplement et humblement comme le Christ guideront les franciscains quand ils prôneront l'exemple de pénitence donné par Marie-Madeleine<sup>40</sup>. Quant à la pauvreté, vécue comme une vertu qui s'élève bien au-dessus du simple refus de posséder et permet d'accéder à l'amour du Christ, elle les conduira à trouver aussi chez Marie-Madeleine un modèle pour leur foi.

Cet amour du Christ permet d'ailleurs à l'Ordre de trouver une correspondance supplémentaire entre François et Madeleine, tous deux adeptes à leurs heures de la vie contemplative. François aime se livrer à l'érémisme et c'est durant une retraite sur l'Alverne, pendant une période de prière et de méditation intenses, qu'il recevra les stigmates; quant à Madeleine, pendant les trente ans passés dans l'isolement de la Sainte-Baume, elle a connu la joie d'être élevée quotidiennement au ciel par les anges. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de trouver le culte de Marie-Madeleine associé à celui de saint François dans les bréviaires où la liturgie pour la célébration de la fête des deux saints est identique. Ce rapprochement existe aussi dans les arts visuels; la manifestation la plus frappante en est la représentation de saint François au pied de la croix, à la place qui est traditionnellement réservée à Madeleine": nous en avons un bel exemple avec la *Croix* peinte par le Maître de San Francesco en 1272 et avec la *Crucifixion* réalisée à fresque par Cimabue dans le transept de l'église supérieure de San Francesco à Assise, vers 1280-1283<sup>42</sup>. Il arrive aussi que les polyptyques figurent les deux saints se faisant écho de part et d'autre de la Vierge du panneau central, tandis que les scènes de la prédelle illustrant leur vie montrent l'Elévation *de Marie-Madeleine par les anges* et la *Stigmatisation de saint François*. C'est le cas du *Polyptyque Rinuccini* peint par Giovanni del Biondo en 1379 pour l'autel de la chapelle familiale à Santa Croce<sup>43</sup>.

La valorisation de la vie contemplative correspond d'ailleurs à la nouvelle tendance de l'Ordre. François voulait que les frères ne possèdent rien et aillent à l'aventure plutôt que de mener une vie monastique. Pourtant, de son vivant, on commence à construire des monastères -les premiers couvents se créent dès 1220 à Assise, puis à Sienn<sup>e</sup> (1226) et à Florence (1228). Et il est probable que dès le milieu du <sup>13</sup><sup>ème</sup> siècle on crée des bibliothèques -particulièrement dans les couvents où se trouvait un *studio generale*, alors que le fondateur craignait que les préoccupations intellectuelles induisent au péché

d'orgueil et détournent les âmes du souci de leur salut. Désormais l'Ordre accueille de grands esprits comme saint Bonaventure et apporte son rayonnement à l'Université de Paris. Il semble par ailleurs avoir trouvé un équilibre heureux entre la vie active et la vie contemplative, comme l'exprime le pape Grégoire X au Concile de Lyon en 1274; à une attaque menée contre les franciscains par le clergé séculier en la personne de l'évêque Bruno d'Olmütz, le pape répond : « Si vous viviez comme ils vivent et étudiez comme ils étudient, vous connaîtriez le même succès. Ils tiennent en même temps les rôles de Marie et de Marthe. Comme Marie, ils sont assis aux pieds du Seigneur et comme Marthe ils font tout ce qui est en leur pouvoir pour le servir »<sup>44</sup>.

Les *Meditationes Vitae Christi*<sup>45</sup>, cette oeuvre si populaire attribuée autrefois à Bonaventure et aujourd'hui à un franciscain anonyme vivant en Toscane dans la seconde moitié du XIII<sup>ème</sup> siècle, sont une autre preuve de la faveur dont la vie contemplative jouit auprès de l'Ordre. Cette série de leçons spirituelles délivrées par un frère à une pauvre clarisse fait à plusieurs reprises référence à Madeleine, à la fois comme sujet des épisodes évangéliques et comme modèle de pieuse contemplation. Ainsi quand l'auteur raconte en détail la visite du Christ chez Marthe et Marie, il saisit l'occasion d'une longue digression sur les vertus de la vie active et sur celles de la vie contemplative qu'il développe tout en explorant les relations qu'elles entretiennent. Et comme Grégoire X, il conclut à la nécessité de ces deux vies : « Dieu veut et ordonne l'une et l'autre. Et comme dans un même corps les membres n'ont pas tous la même fonction, de même dans l'Eglise il importe que nous servions le Seigneur en diverses manières. » Et à l'intention de la clarisse à qui il destine ses *Méditations*, il ajoute : « Pour vous, puisque votre état l'exige, embrassez de toutes vos forces la Vie Contemplative en ayant soin de la faire précéder de la Vie Active, qui vous conduit à l'autre ». La *Visite du Christ chez Marthe et Marie* figure effectivement à Santa Croce, mais c'est un fait exceptionnel; en effet, tout en reflétant l'importance accordée à la vie contemplative, les représentations peintes de la vie de Marie-Madeleine négligent généralement cette scène, comme nous allons le voir.

Le seul retable duecentesque représentant Marie-Madeleine parvenu jusqu'à nous, montre *Madeleine en pied entre huit scènes de sa vie*<sup>46</sup>; il a sans doute été exécuté après 1280, selon une manière de faire dont le prototype est le *Retable de saint François* dans l'église San Francesco à Pescia, exécuté par Bonaventura Berlinghieri en 1235<sup>47</sup>. Madeleine y est figurée, vêtue de sa longue chevelure comme d'une tunique tombant jusqu'à ses pieds. Elle tient

devant elle un phylactère avec une inscription latine qui recommande aux pécheurs de ne pas désespérer et de suivre son exemple : *Ne désespérez pas vous qui avez coutume de pécher. Selon mon exemple, faites réparation à Dieu.* Sur les huit scènes qui se lisent de gauche à droite et de haut en bas, trois sont en rapport avec l'Évangile: le *Repas chez le Pharisien*, la *Résurrection de Lazare* et le *Noli me tangere*; les autres évoquent la légende provençale en commençant par la *Prédication à Marseille*, puis viennent l'*Élévation au ciel par les anges* et la *Nourriture de la sainte par un ange*, enfin la *Dernière Communion* et la *Mise au tombeau à Saint-Maximin*.

Il s'agit selon toute vraisemblance d'une commande émanant d'un ordre mendiant, dominicain ou franciscain; l'évocation des temps forts de la vie et de la mort de Madeleine en Provence à Marseille, à la Sainte-Baume et à Saint-Maximin suggérant plutôt une origine dominicaine. Nous notons que, quelle que soit son origine, le retable met l'accent sur la pécheresse rachetée qui obtient la résurrection de son frère et la première voit le Christ ressuscité; quant à la vie active illustrée par la prédication, elle n'a droit qu'à une seule scène; en revanche, la vie contemplative qui permet à Madeleine d'avoir un commerce tout à fait unique avec le monde divin et qui rend son âme à Dieu après avoir reçu le viatique de la communion se déploie sur quatre scènes; il est d'ailleurs remarquable que Madeleine portée au ciel par les anges soit en tous points semblable à la grande figure en pied au centre de l'œuvre.

Pour le XIV<sup>ème</sup> siècle italien, nous ne connaissons pas d'œuvres sur panneau mettant Marie-Madeleine au centre du registre principal -ce qui ne signifie pas qu'il n'y en a pas eu. Il existe en revanche des cycles de fresques consacrés à la sainte, dont plusieurs relèvent d'une commande franciscaine: ce sont, à San Francesco d'Assise, les fresques de la chapelle de la Madeleine dans l'église inférieure; à Florence, les fresques de Santa Croce qui nous occupent; à Naples, où les Anjou liés aux dominicains mais aussi aux franciscains, ont une dévotion particulière pour Madeleine, les fresques de l'église franciscaine de San Lorenzo Maggiore<sup>48</sup>. A ce groupe, il faut ajouter les fresques de la chapelle du Podestat au Bargello de Florence<sup>49</sup>, étroitement associées à l'idée de pénitence puisque c'était dans ce lieu que les condamnés à mort passaient leur dernière nuit; et à la fin du siècle les fresques de Sant'Antonio di Ranverso près de Turin.

La comparaison entre les chapelles peintes à fresque par Giotto à Assise, et par Giovanni da Milano à Santa Croce, toutes deux à destination funéraire, est susceptible d'apporter des informations complémentaires. Le

cycle de Giotto, sans doute réalisé vers la fin de la première décennie, est très élaboré et comprend de nombreuses figures isolées à côté des scènes historiées; le choix du programme est sans doute le fait du commanditaire Teobaldo Pontano, franciscain lui-même puis évêque d'Assise, qui avait élu ce lieu pour chapelle funéraire<sup>50</sup>. Teobaldo a accordé une grande place aux épisodes de la légende provençale : aux trois scènes de l'Évangile associant Madeleine et le Christ qui sont peintes au registre inférieur, le *Repas chez le Pharisien*, la *Résurrection de Lazare*, le *Noli me tangere*, se juxtapose une scène relative à la légende provençale: l'Arrivée à *Marseille de Marie-Madeleine et de ses compagnons*, avec dans l'angle inférieur gauche une allusion au miracle du prince de Marseille, sous la forme de l'épouse couchée sur un îlot rocheux. L'histoire de Marie-Madeleine se poursuit au registre supérieur dans les lunettes avec la retraite à la Sainte-Baume et les derniers jours de la sainte: *Élévation de Madeleine par les anges* (mur ouest), *Rencontre de l'ermite* (mur sud), *Dernière Communion et Montée au ciel de la sainte* (mur est). Ce choix se rapproche de celui du retable de la Galerie de l'Académie à Florence évoqué plus haut, *Madeleine en pied entre huit scènes de sa vie*. En effet, dans ce panneau de la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle comme à Assise, nous notons l'absence du *Christ chez Marthe et Marie* et l'abondance des scènes consacrées à la vie de Madeleine en Provence, mais nous remarquons aussi l'absence de la scène de la *Prédication* mettant l'accent sur l'importance de la vie active qui, selon l'auteur des *Meditationes*, conduit à la vie contemplative.

A Assise, la chapelle est entièrement dédiée à Marie-Madeleine; ainsi les scènes historiées peuvent se déployer sur les murs ouest et est qui se font face, et dans la lunette du mur sud au-dessus de l'arc d'entrée<sup>51</sup>. A Santa Croce en revanche où Giovanni da Milano n'avait que cinq scènes à peindre, quatre sont tirées de l'Évangile dont la *Visite du Christ chez Marthe et Marie*; la cinquième traitant l'épisode dont nous avons dit qu'il était devenu célèbre au point de constituer une Vie de Marie-Madeleine à lui tout seul, *Le Prince de Marseille retrouve son enfant et son épouse*. Or, comme c'est presque sûrement un franciscain qui a élaboré -ou en tout cas supervisé- le programme, le choix de ces deux scènes mérite une attention particulière. La première scène souligne l'amour si particulier qui unit Jésus et Madeleine; en effet, en embrassant les pieds de Jésus chez le Pharisien, Madeleine a manifesté son repentir mais aussi son amour -la *devotio amorosa* dont parle saint Bonaventure dans un sermon sur Marie-Madeleine qui lui permet de ne plus faire qu'un avec Dieu<sup>52</sup>. Elle obtiendra en retour l'amour du Christ qui se manifestera par la Visite chez Marthe et Marie et par la Résurrection de Lazare. Quant à l'épisode du prince de Marseille dont Madeleine ressuscite l'épouse et garde l'en-

fant en vie pendant deux ans, il ne constitue sans doute pas seulement une concession au goût populaire pour le merveilleux; cette histoire a été retenue pour terminer le cycle consacré à la sainte parce qu'elle véhicule un message d'espoir, concret et accessible à tous, mais chargé aussi d'un sens plus complexe. Les niveaux de lecture seront différents selon le degré d'approfondissement de la foi, mais chacun pourra y découvrir un message chargé de sens.

A la chapelle Guidalotti-Rinuccini, le déroulement des histoires de Marie et de Marie-Madeleine suit donc un cheminement parallèle, de l'humiliation -volontaire ou non- à l'exaltation. Dans les lunettes et au registre médian, Joachim expulsé du Temple où il était respectueusement venu apporter à son Seigneur l'hommage qui lui revenait, va être gratifié par l'apparition de l'ange et par la naissance de Marie alors qu'Anne et lui-même avaient perdu tout espoir de descendance; de même la pécheresse Marie-Madeleine après s'être humiliée aux pieds de Jésus et s'être repentie amèrement, sera pardonnée et aimée au point que Jésus se rendra chez elle où elle ne sera qu'écoute de sa parole, et que, bouleversé par la souffrance de Marie à la mort de son frère, il le ressuscitera. Au registre inférieur, les desseins de Dieu vont très tôt se manifester à travers la personne de la Vierge Marie et la désigner comme l'élue du Seigneur la Présentation au Temple dont elle gravit les degrés avec assurance sans se retourner, montre la maturité de l'enfant déjà à la hauteur du destin exceptionnel qui l'attend, et la fête du Mariage où Joseph est miraculeusement désigné comme époux, préfigure la joie triomphale qui va s'emparer de la terre et du ciel à l'annonce de la naissance du Sauveur.

A ces deux scènes d'exaltation de Marie font face deux scènes équivalentes pour Marie-Madeleine: elle est la première à voir le Christ ressuscité et reçoit la mission d'aller annoncer l'événement glorieux aux disciples, ce qui va faire d'elle l'apôtre des apôtres; après l'Ascension de Jésus, elle se retire dans la solitude provençale où il lui sera donné d'accomplir elle-même des miracles, tel celui qu'elle fera pour le prince de Marseille. De même que les deux dernières histoires de Marie sont un message d'espoir, la vision du Christ ressuscité et les résurrections que Madeleine est capable d'opérer elle-même ensuite, indiquent au croyant la confiance indéfectible qu'il peut mettre en elle pour qu'elle vienne le secourir dans les périls de la vie et intercéder pour lui à l'heure de sa mort<sup>53</sup> -n'oublions pas en effet, la destination funéraire de la chapelle. C'est peut-être le seul message que l'homme simple retiendra de la lecture du cycle; il s'agit en effet de la dernière image et de celle qui est le mieux visible pour qui se tient à l'extérieur de la chapelle, en raison de sa situation sur le mur, au registre inférieur et contre le chancel. Quant à la famille qui

patronne la chapelle, elle sera d'autant plus réceptive à l'histoire qu'elle pourra s'identifier au couple parental dont la sobriété de la tenue vestimentaire ne dissimule pas la position sociale. Enfin, celui qui aura davantage approfondi sa foi, saura déchiffrer le sens véhiculé par l'ensemble des épisodes représentés: pécheur comme la pécheresse de l'Evangile, il sera pardonné s'il est capable à son tour de repentir, d'humilité et d'amour pour le Christ. Sur ce chemin difficile, Madeleine sera toujours pour lui un modèle de pénitence et de foi, et elle lui assure au jour de sa mort une seconde naissance selon les mots expressifs utilisés par les croyants pour désigner le jour du décès, *dies natalis*.

Car le fidèle ne doit pas oublier les fins dernières de l'homme telles que les affirme la profession de foi du baptême rappelée par les douze Apôtres à l'intrados de l'arc d'entrée, chacun tenant un phylactère avec un article du Credo. Dans la mesure où la représentation de l'histoire du salut commencée avec *l'Histoire d'Anne et Joachim* s'arrête au *Mariage de la Vierge*, le Symbole des Apôtres prend en quelque sorte un relais textuel et confirme la vérité de l'incarnation et de la naissance de Jésus, celle de sa mort sur la Croix et de sa résurrection suivie de sa montée au ciel. A cet endroit, l'image reprend son rôle dans la diffusion du message et vient en quelque sorte doubler les inscriptions; en effet, l'apparition du Christ au centre de la voûte constitue la traduction visuelle des articles qui suivent: il est assis à la droite de Dieu d'où il viendra juger les vivants et les morts, comme l'ont annoncé les prophètes qui l'entourent.

Le parcours de lecture de la chapelle s'achève donc par la voûte à la clef de laquelle se trouve placé à l'horizontale un *tondo* de bois doré avec le *Christ béni*, *ssant* disposé de telle sorte qu'il semble regarder ceux qui entrent. Un encadrement formé de rayons de dimensions inégales taillés aussi dans du bois, projette son éclat doré dans l'espace qui l'entoure. Le Christ bénit de la main droite et tient de l'autre le livre de *l'Apocalypse*: *Ego sum / alpha et omega / primus et / novissimus / initium et / finis rex / regum et / dominus / dominant (ium) / scurtans [sic] ...I et .. 5<sup>4</sup>*. Ainsi, les citations choisies par le concepteur du programme s'enchaînent pour évoquer la majesté de Dieu, maître absolu des destinées humaines.

Dans les quatre voûtains qui entourent le *tondo* du Christ triomphant figurent les quatre grands prophètes: Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel" Jérémie représenté au-dessus de la fenêtre, abaisse son regard vers le spectateur et d'un large geste de son bras dressé, la paume ouverte, l'interpelle et l'invite à contempler le *tondo* central. Quant à Daniel, il se tient dans le voû-

tain au-dessus de l'entrée et désigne lui aussi le Christ d'un index élégamment levé. Isaïe se trouve dans le voûtain gauche pour qui entre dans la chapelle et domine les scènes de la Vie de Marie et de ses parents, tandis qu'Ezéchiël surmonte de l'autre côté les scènes de la Vie de Madeleine. Chacun déroule devant lui un phylactère avec des citations extraites de la *Vulgate* de saint Jérôme qui annoncent la gloire de Dieu et la venue de Jésus.

L'emplacement du prophète Jérémie et son grand geste d'admonition ne peuvent pas ne pas attirer le regard de qui lève les yeux en entrant dans la chapelle; il porte une inscription qui annonce la venue de Jésus sur terre : « *[Voici venir des jours -oracle de Yahvé- où] je susciterai à David un germe juste, l qui régnera en vrai roi et sera intelligent, l exerçant dans le pays droit et justice* »<sup>56</sup>. Le prophète Daniel désigne lui aussi Jésus et ses paroles affirment sa puissance : « *Son empire est empire à jamais, / qui ne passera point, / et son royaume ne sera point détruit* »<sup>57</sup>. Isaïe et Ezéchiël évoquent à leur tour la gloire de Dieu; l'un déclare : « *[L'année de la mort du roi Ozias] je vis le Seigneur Yahvé assis sur un trône élevé, et toute la terre était pleine de sa gloire. Et sa traîne remplissait le sanctuaire* »<sup>58</sup>, et l'autre : « *La gloire de Yahvé s'éleva de sur le chérubin vers le seuil du Temple, le Temple fut rempli de la nuée et le parvis fut rempli de l'éclat de la gloire de Yahvé* »<sup>59</sup>.

C'est cette vision glorieuse de la fin des temps, annoncée par les prophètes et matérialisée par le Christ peint dans le *tondo* au sommet de la voûte, que le croyant se tenant dans la chapelle de Santa Croce est ainsi amené à contempler, à la fin du parcours visuel imposé par la disposition iconographique constamment sous-tendue par la disposition plastique des fresques. Dès qu'il pénètre dans la chapelle et à condition de lever les yeux, il peut voir à l'intrados de l'arc d'entrée les douze Apôtres peints en buste dans des médaillons; chacun porte sur un phylactère un article du Credo. Ainsi, d'emblée, le fidèle se voit rappeler les points essentiels de sa foi et se trouve invité à avancer. Le mur de gauche déroule sous ses yeux l'histoire d'Anne et Joachim, les parents de la Vierge, la naissance de celle-ci, sa jeunesse et son mariage avec Joseph; ces fresques affirment le rôle de Marie dans les desseins de Dieu qui a pris les hommes en pitié. La Vierge Marie concevra et mettra au monde le Rédempteur de l'humanité pécheresse; la Mère et le Fils participent ainsi l'une et l'autre à l'histoire du salut -mais le rôle de Jésus n'est pas figuré sur les murs, il est simplement rappelé par les articles du Credo.

Cependant le pécheur doit participer activement à cette salvation : le chemin qui mène au Royaume éternel passe alors par la figuration de l'exemple idéal que constitue Marie-Madeleine pour l'humanité. La péche-

resse repentie et pardonnée est un modèle de pénitence (*Madeleine chez le Pharisien*), elle est aussi un modèle de vie contemplative (*Jésus chez Marthe et Marie*); ainsi la sainte est un modèle à suivre pour les simples pécheurs comme pour les franciscains conventuels ou les hommes et les femmes du Tiers-Ordre. C'est alors qu'arrive la promesse de la résurrection (*Résurrection de Lazare*) qui se réalise avec l'apparition de Jésus ressuscité après avoir souffert sur la croix au pied de laquelle s'est tenue Marie-Madeleine (*Noli me tangere*). Désormais tous les hommes peuvent vivre avec l'espoir d'une seconde naissance: ils doivent y travailler en suivant l'exemple de Madeleine tout en sachant qu'ils peuvent compter sur son intercession à l'heure de leur mort (*Miracle du Prince de Marseille*).

Ce modèle de pénitence, de méditation, de contemplation et d'amour du Christ a été repris par les grands saints franciscains représentés debout contre l'arc d'entrée; ils guident à leur tour le croyant jusqu'au Royaume éternel. C'est ce qu'exprime parfaitement l'attitude de saint François, le père fondateur, qui avait une révérence et un amour si particuliers pour la Mère de Jésus et que l'Ordre met si souvent en parallèle avec Marie-Madeleine: d'une main il désigne la plaie de son côté et de l'autre tient une grande croix, tandis qu'il tend son visage levé vers l'apparition resplendissante à la voûte du Christ, Roi des rois, promesse de vie éternelle dans la Jérusalem céleste que déjà les prophètes de l'Ancien Testament avaient annoncée.

Comme saint François, les fidèles et avec eux les Rinuccini dont la chapelle abrite la sépulture, connaîtront la résurrection des morts et le jugement général qui marqueront le terme de l'histoire terrestre des hommes; s'ils ont suivi l'exemple des saints, ils contempleront avec eux le triomphe final du Christ, vivront dans sa gloire et dans sa perfection et connaîtront la félicité dans l'éternité des temps. C'est ainsi que s'achève le parcours didactique élaboré par un franciscain et traduit avec une grande intelligence et un grand savoir-faire pictural par Giovanni da Milano.

**Françoise LEROY,**

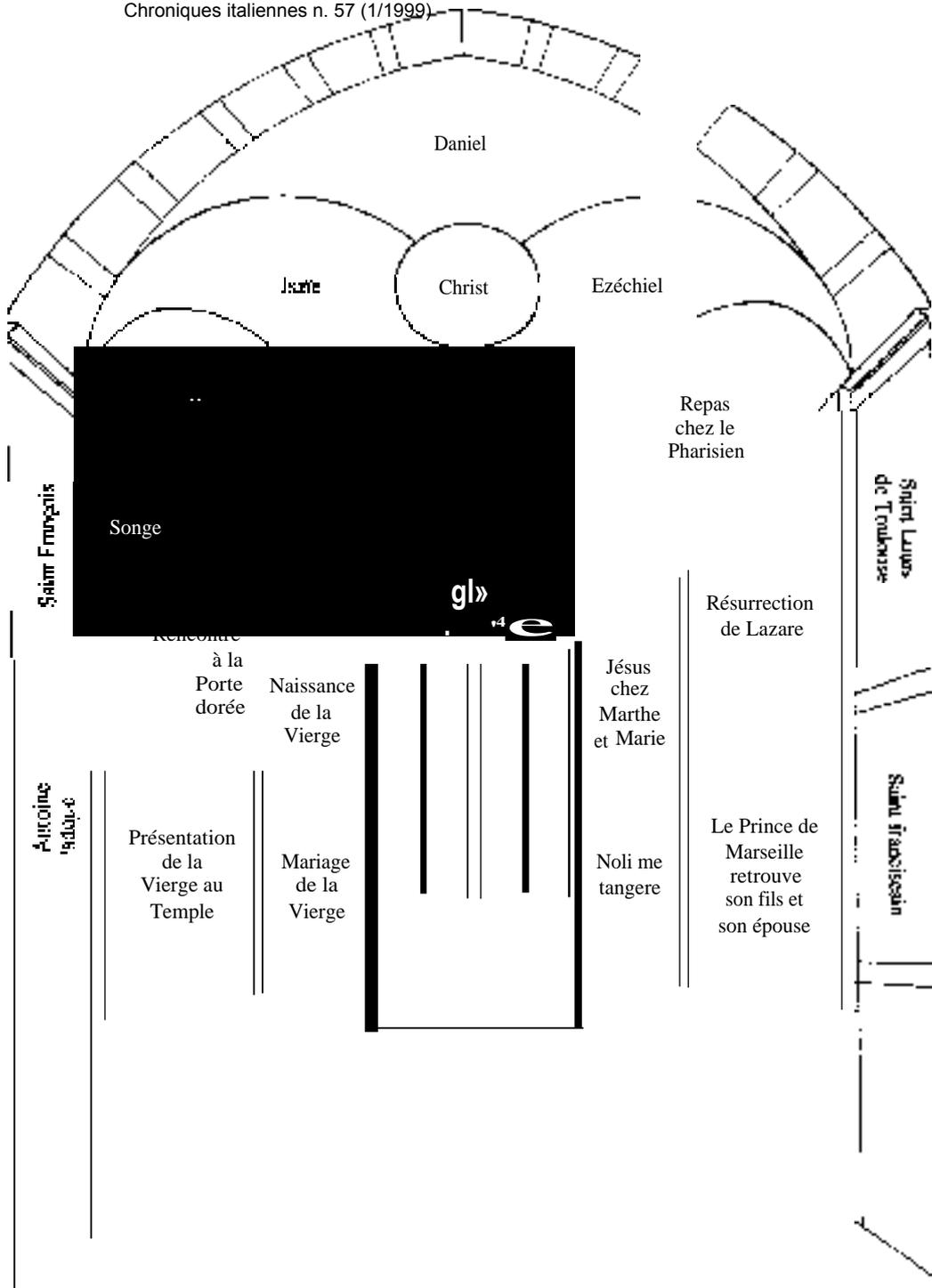


Schéma de la chapelle Guidalotti-Rinuccini  
Florence, Santa Croce, Sacristie.

## NOTES

1. Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1990. Dans la chapelle décorée par Giovanni da Milano, les balancements et les réponses impliquent les figures isolées comme les scènes historiées.

2. Pour une analyse rapide mais cependant attentive de la manière de Giovanni da Milano, qui explique la place particulière occupée par le Lombard dans le Trecento, voir la contribution de Mina Gregori: « Giovanni da Milano » dans *Il complesso monumentale di Santa Croce. La basilica, le cappelle, i chiostrì, il museo*, Florence, Nardini, 1983, p. 161-167, p. 165-167. Voir également du même auteur l'introduction à l'ouvrage de Luigi Cavadini, *Giovanni da Milano*, Comune di Valmorea, 1980, « Alcune osservazioni non marginali su Giovanni da Milano e Sulla situazione della pittura del Trecento in Lombardia », p. 7-32.

3. « An de Dieu 1371. En l'honneur de la Naissance de la Bienheureuse Vierge Marie et de Sainte Marie-Madeleine; pour l'âme de Lapo Rinuccini et de ses descendants ». Selon Ugo Procacci dans « Il primo ricordo di Giovanni da Milano a Firenze », *Arte antica e moderna*, 1961, 13-16, p. 49-66, p. 52, n.1, messer Francesco Rinuccini a repris le patronage de la chapelle, fait mener à bien la décoration à fresque, recouvrir le blason des Guidalotti par celui de sa propre famille et construire le chancel. Francesco (1316-1381) est un personnage très influent à Florence; il est le petit-fils de Lapo Rinuccini cité dans l'inscription, décédé vers 1330, avec qui a commencé l'ascension sociale de la famille. Ce sont les travaux de restauration de la chapelle menés vers 1960 qui ont fait réapparaître sous le blason des Rinuccini qui était peint *a tempera*, celui des Guidalotti exécuté à fresque comme tout le reste de la décoration: d'or avec une aile d'azur, bien visible aujourd'hui.

4. Selon Luciano Bellosi (« Due note per la pittura fiorentina del secondo Trecento, Matteo di Pacino, « Maestro della Cappella Rinuccini », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XVII*, 1973, 2-3, p. 179-182 ) les fresques du registre inférieur sont l'oeuvre du peintre florentin Matteo di Pacino, immatriculé à l'Arte dei Medici e Speziali depuis 1359.

5. Chacune des lunettes mesure 315 x 520 cm; chaque scène des registres médian et inférieur mesure 215 x 270 cm. Cf. L. Cavadini, *op. cit.*, p. 72-87 (n. 2).

6. Ces intentions didactiques se manifestent également à la voûte et correspondent à une tendance qui va s'affirmant dans la seconde moitié du XIV<sup>ème</sup> siècle, comme le signale Millard Meiss dans *La peinture à Florence et à Sienne après la Peste noire*, Paris, Hazan, 1994 pour l'édition française, p. 183-187. Pour illustrer cette tendance, M. Gregori (*Il complesso...*, p. 164 (n. 2)) cite aussi les fresques de Bartolo di Fredi à San Gimignano (1367) et celles d'Ugolino di Prete Ilario à Orvieto commencées en 1380.

7. Si la figure de *Saint François* est sans aucun doute de la main de Giovanni da Milano, *Saint Louis de Toulouse* révèle l'intervention de ses assistants; quant aux deux figures du registre inférieur, elles semblent entièrement réalisées par ces derniers.

8. Ce renseignement donné sans référence aucune par Ugo Procacci (n. 3) n'est pas repris par les différents auteurs cités qui ont travaillé sur Giovanni da Milano.

9. M. Gregori, *Il complesso...*, p. 162 (n. 2). L'auteur qui fournit de précieux renseigne-

ments sur l'histoire de la décoration, se contente de parler de documents inédits pour lesquels elle ne donne aucune référence.

10. Selon la règle de saint François les frères ne devaient en effet rien posséder, travailler et au besoin mendier leur nourriture.

11. Giovanni ne touchant pas son dû pour les fresques de Santa Croce, semble avoir accepté parallèlement à ce chantier un certain nombre de commandes, comme tend à le prouver le style de différents retables très proche de celui de la chapelle Guidalotti et qui ont vraisemblablement été exécutés à la même période. Cette manière de faire était en général explicitement interdite par les documents de commande, tout au moins pour ceux parvenus jusqu'à nous.

12. Ainsi le peintre a reçu au moins un autre acompte après celui qui lui avait certainement été versé lors de la signature du contrat -ce qui ne l'a pas empêché d'interrompre son travail. La tenue d'un Chapitre général entre les murs de Santa Croce en 1365 n'est peut-être pas sans rapport avec le déblocage de cette somme par les Capitani.

13. Le 18 août 1366, on paie des travaux faits et d'autres à venir, pour le chancel, encore *in situ* avec le nom du nouveau patron Francesco Rinuccini et la date de 1371. A cette date, l'ensemble de la décoration picturale doit être achevé. Quant à Giovanni da Milano, en 1369 il travaille à Rome au Palais du Vatican. L. Cavadini, *op. cit.*, p. 72-73 (n. 2), propose la datation suivante pour la décoration de la chapelle: début des travaux entre 1363 et 1365, fin des travaux entre 1366 et 1369; ces dates très approximatives montrent que l'histoire précise de la décoration de la chapelle reste encore à faire.

14. Rappelons d'abord que, dans son testament, Lapo Guidalotti (n. 9) laisse des fonds destinés à la chapelle dédiée à la Naissance de la Vierge.

Irène Hueck ( « Stifter und Patronatsrecht. Dokumente zu zwei Kapellen der Bardi », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20, 1976, 3, p. 263-270 ) signale que, s'il devient habituel au XIV<sup>ème</sup> siècle pour les familles importantes de patronner des chapelles dans des grandes églises, on tient trop souvent pour acquis que leur dédicace relevait du choix du donateur. L'auteur a mis en évidence pour Santa Croce, la relation existant entre les dédicaces de la chapelle du chœur et des chapelles situées de part et d'autre; comme elles ont un rapport avec saint François et les saints qu'il vénérât, ce sont, presque à coup sûr, les frères qui ont choisi leur dédicace. La chapelle axiale est dédiée à la Sainte Croix, pour laquelle François avait une vénération particulière; celle qui se trouve immédiatement à gauche, à l'Assomption: François a reçu les stigmates le jour anniversaire de la Crucifixion, pendant un jeûne qu'il avait commencé lors de la fête de l'Assomption. De l'autre côté de la chapelle axiale, on trouve successivement la chapelle Bardi dédiée à saint François et la chapelle Peruzzi dédiée à saint Jean-Baptiste et à saint Jean l'Evangéliste; cette dédicace a également un rapport direct avec le fondateur de l'Ordre puisque François avait été nommé Jean par sa mère. Toujours selon I. Hueck, les dédicaces d'un certain nombre d'autres chapelles de Santa Croce viennent confirmer l'existence d'un programme. L'auteur nous informe aussi qu'à partir de 1335, les Bardi patronnaient quatre chapelles à Santa Croce, dont celles de Saint-François, Saint-Sylvestre et Saint-Louis. On ignore quels saints les membres de la famille Bardi tenaient en honneur, mais dans la génération des donateurs et de leurs parents aucun Bardi ne portait le prénom de François, de Sylvestre ou de Louis.

Les dominicains semblent avoir procédé de la même façon que les franciscains. L'auteur a en effet retrouvé pour la chapelle Bardi de Santa Maria Novella à Florence, un document notarié de 1336 qui apporte des précisions sur la manière dont se sont déroulées les opérations: les fils de Riccardo de' Bardi sont entrés en possession d'une chapelle, non pas en l'achetant mais par *concessio et donatio inter vivos*, et le couvent attendait en retour de cette « donation » une

somme d'argent pour le repos de l'âme de messer Riccardo, qui devait servir à la construction du dortoir des moines du couvent.

15. André Chastel, Edi Baccheschi, *Tout l'oeuvre peint de Giotto*, Paris, Flammarion, « Les classiques de l'art », 1982 pour l'éd. franç., p. 98-109.

16. Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi, Critical Reappraisal and Catalogue raisonné*, Columbia-Londres, University of Missouri Press, 1982, p. 88-112. Giovanni da Milano a modifié la disposition des deux premières scènes en représentant le *Songe de Joachim* dans le même panneau que la *Rencontre à la Porte dorée*, alors que Taddeo Gaddi l'a placé dans la lunette, à droite de *Joachim chassé du Temple*. Ce changement qui a conduit Giovanni à reconsidérer la composition, lui a sans doute été suggéré par la nécessité d'équilibrer la représentation avec celle de *Madeleine chez le Pharisien* qui lui fait face et occupe la totalité de la lunette.

17. M. Gregori, *Il complesso...*, p. 165 (n. 2). Dès 1358, la foudre a détérioré les fresques d'Andrea Orcagna; Vasari affirme que Domenico Ghirlandaio a redécouvert la chapelle avec les mêmes histoires en reprenant beaucoup d'inventions d'Orcagna. Dans ces conditions, la composition de *Joachim chassé du Temple* de Giovanni da Milano qui se détache de celle de Taddeo Gaddi, s'inspire peut-être de la fresque d'Orcagna.

18. PL 133, col. 713-721.

19. Pour Odon de Cluny, Marie-Madeleine préfigure l'Eglise à cause de son nom Marie de Magdala, Magdala signifiant « tour » (ibid., col. 716); elle la préfigure aussi en pleurant Lazare, son frère mort depuis quatre jours, puisque l'Eglise ne cesse de pleurer sur ceux qui commettent des crimes et des péchés mortels (col. 717).

20. *Ibid.*, col. 721.

21. Victor Saxer, « Maria Maddalena nel pensiero, nell'arte e nel dramma del Medioevo. L'homélie latine du Pseudo-Origène sur Jean XX, 11-18: tradition manuscrite et origine historique », *Studi Medievali*, XXVI, 1985, 2, p. 667-676, p. 671-675.

22. Hildebert de Lavardin a été nommé archevêque de Tours en 1025. *In festo sanctae Magdalenae sermo unicus* se trouve dans PL 171, col. 671-678. C'est nous qui traduisons la fin du sermon, col. 677-678.

23. S. Wilk, « The Cuit of Mary Magdalen in Fifteenth Century Florence and its Iconography », *Studi Medievali*, XXVI, 1985, 2, p. 685-698, p. 688.

24. *Saint François d'Assise. Documents, écrits et premières biographies*, éd. PP. Théophile Desbonnets et Damien Vorreux, O.F.M., Paris, Editions franciscaines, 1968.

25. *Ibid.*, p. 1250-1253. On considère aujourd'hui les *Fioretti* comme une traduction particulièrement réussie des *Actus* presque certainement composés entre 1327 et 1340.

26. Elisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Age*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 91-95. La *Vita eremitica* raconte la vie de Marie-Madeleine après l'Ascension de Jésus en s'inspirant de différentes légendes orientales qui rapportent l'exemple des premiers anachorètes chrétiens, et en particulier de la *Vie de Marie l'Egyptienne* écrite par le moine grec Sophronios au début du VII<sup>e</sup> siècle.

27. Victor Saxer, *Le culte de Marie-Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*, Auxerre-Paris, 1959, p. 50-53 et p. 65-74; l'auteur a complété cet ouvrage fondamental par de nombreuses publications postérieures.

28. Cette hagiographie en langue vernaculaire ne se borne pas à la traduction des légendes écrites en latin mais s'inspire de motifs littéraires non chrétiens, ce contre quoi réagira l'abbaye de Clairvaux en rédigeant à la fin du siècle une vie latine de Marie-Madeleine, très longue et très érudite, longtemps attribuée au pseudo-Raban. Victor Saxer, « *La Vie de sainte Marie-Madeleine* attribuée au pseudo-Raban Maur, oeuvre claravaliennne du XII<sup>e</sup> siècle », dans *Mélanges saint Bernard*, Dijon, 1953. Selon E. Pinto-Mathieu, *op. cit.*, p. 112-123 (n. 26), l'oeuvre se veut une compilation exhaustive et une synthèse érudite de tout ce que l'Eglise médiévale peut accepter dans le culte magdalénien; mais cet ultime effort restera sans effet.

29. Ce miracle occupe une place de choix dans le texte picard où il est abondamment développé; son succès sera tel qu'il lui arrivera de tenir lieu à lui tout seul de « vie » de Marie-Madeleine.

30. Jacques de Voragine, *La légende dorée*, 2 vol., Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t. 1, p. 456-466, p. 458-462.

31. C'est en 1279 que Charles, fils de Charles Ier d'Anjou, qui n'est encore que prince de Salerne fait entreprendre des recherches à Saint-Maximin où est morte la sainte. La découverte du corps a lieu le 9 décembre, et le 5 mai 1280 on procède à l'exhumation solennelle, en présence du prince, d'archevêques et d'évêques de la région et de beaucoup de peuple (V. Saxer, *Le culte...*, p. 228-265 (n. 27). La proximité du siège pontifical, établi à Avignon par Clément V en mars 1309, donnera une extension internationale au pèlerinage.

32. « *Cronica fratris Salimbene de Adam ordinis minorum* », *Monumenta Germaniae Historica*, Hanovre-Leipzig, t. XXXII, 1905-1913; pour la « Chronique de l'année 1283 », voir p. 520-523. Il ne fait aucun doute que le frère se trompe de date en faisant son récit.

33. Les Prêcheurs prennent alors la place des Bénédictins de Saint-Victor de Marseille qui veillaient depuis le <sup>ve</sup> siècle sur Saint-Maximin et la Sainte-Baume où Marie-Madeleine avait fait pénitence.

34. Jean Gobi l'Ancien, *Miracles de sainte Marie-Madeleine*, éd. J. Sclafer, Paris, éd. CNRS, 1996, p. 12-15 et p. 24. Le *Liber miraculorum b. Marie Magdalene* contient les récits des miracles, sans doute enregistrés par les frères au fur et à mesure que se réalisaient les faits merveilleux, mais réorganisés par Jean Gobi et présentés par genres. Ainsi sa rédaction ne peut être antérieure à 1313, date du dernier miracle cité, ni postérieure à 1328, date de la mort de l'auteur. Le texte (B.N.F., nouv. acq. lat. <sup>5<sup>me</sup></sup> 2672) forme la troisième partie du « Livre des miracles » constitué à Saint-Maximin au XV<sup>e</sup> siècle en l'honneur de sainte Marie-Madeleine et de saint Dominique.

35. *Ibid.*, miracle 1, p. 45. Voir aussi le miracle 4, p. 53.

36. *Ibid.*, miracle 12, p. 75; miracle 16, p. 81; miracle 31, p. 99.

37. *Ibid.*, miracle 34, p. 105, citant Lc 10, 39.

38. *Ibid.*, miracle 59, p. 143 et miracle 70, p. 155.

39. Marcel Pacaut, *Les ordres monastiques et religieux au moyen âge*, nv éd. mise à jour et augmentée, Paris, Nathan, 1993, p. 163-204. A. van den Wyngaert, « Les origines et la règle primitive de l'ordre de Poenitentia », *Francescana*, 6, p. 105-199.

40. *Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori recitate in Firenze dal 1302 al 1303*, Bologne, 1867, p. 89-90.

41. E. Sandberg-Vavalà, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Vérone, 1929, p. 884-887. Ketti Neil, « St. Francis of Assisi, the Penitent Magdalen, and the Patron at the Foot of the Cross », *Rutgers Art Review*, IX-X, 1988-1989, p. 83-110.

42. La Croix du Maître de San Francesco est conservée à la Galerie Nationale de Pérouse; pour la *Crucifixion* de Cimabue, voir Enio Sindona, *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milan, « Classici dell'Arte » Rizzoli, 1975, pl. XIX.

43.11 *complesso monumentale...*(n. 2), illustration p. 184.

44. Cette remarque sévère est citée par Lorraine Carole Schwartz, *The fresco decoration of the Magdalen Chapel in the Basilica of St. Francis at Assisi*, Mn Arbor, Mi., University Microfilms International, 1981, p. 186.

45. Isa Ragusa, Rosalie B. Green éd., *Meditations on the Lift of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century*, Princeton, 1961. Nous citons d'après *Les Méditations de la Vie du Christ par Saint Bonaventure*, 2 vol., trad. franç. avec texte en note par Henry de Riancey, Paris, 1847, p. 95 et 97.

46. L'auteur de l'oeuvre conservée à la Galerie de l'Académie à Florence est un peintre anonyme, nommé d'après ce retable : Maître de la Madeleine. Cf. Angelo Tartuferi, *La Pittura a Firenze nel Duecento*, Florence, Alberto Bruschi, 1990, p. 89-94, fig. 157. Selon nous, l'oeuvre n'a pas été exécutée avant 1280, date de l'exhumation solennelle des reliques à Saint-Maximin qui donne l'essor au culte de la sainte en Italie notamment par l'intermédiaire des ordres mendiants.

47. Michel Feuillet, *Les visages de François d'Assise. L'iconographie franciscaine des origines*, 1226-1282, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 34-45. L'origine de ce type de retable semble être Pise dont le rôle dans le développement de la peinture toscane après le milieu du XIII<sup>ème</sup> siècle n'est plus à démontrer. Les relations de la ville portuaire avec Byzance et l'Orient, c'est-à-dire la Terre sainte pour ce qui nous intéresse ici, ont dû être déterminantes; cf. Kurt Weitzmann, *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, Londres, 1982.

48. Charles de Salerne a participé activement à l'« invention » des reliques (n. 31). Son fils, Louis (1274-1297), est entré dans l'ordre franciscain en 1295; mort très jeune il a été canonisé en 1317. C'est à cette occasion que le peintre siennois, Simone Martini, a exécuté un grand retable représentant *Saint Louis de Toulouse remettant la couronne de Naples à son frère Robert d'Anjou*, retable destiné à l'église franciscaine de Naples, San Lorenzo Maggiore.

49. Janis Elliott, « The Judgement of the Commune: The Frescoes of the Magdalen Chapel in Florence », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1998, 4, p. 509-519.

50. L. C. Schwartz, *The fresco decoration...* (n. 44). Voir aussi Giovanni Previtali, « Le cappelle di S. Nicola e di S. Maria Maddalena nella chiesa inferiore di San Francesco », dans *Giotto e i giotteschi ad Assisi*, Assise, C.E.F.A., 1979, p. 93-127. La chapelle de la Madeleine a

été réalisée et décorée pour servir de chapelle funéraire au frère mineur Teobaldo Pontano, évêque d'Assise de 1296 à sa mort en 1329. Les nombreuses figures isolées peintes dans la chapelle entretiennent avec Madeleine et sa vie des rapports précis mais loin d'être tous élucidés.

51. Voir M. A. Lavin, *The place of.....* p. 53-55 (n.1).

52. Saint Bonaventure, *Sermons De Diversis*, 2 vol., nv. éd. critique par J.G. Bougerol, Paris, Les éditions franciscaines, 1993; «De S. Maria Magdalena», t. 2, p. 629-641. P. 640, l'auteur déclare en citant le *Cantique des Cantiques*, 1, 1-2, que Madeleine ne demandait pas un baiser de sa bouche mais y aspirait, et que ce baiser est la manifestation de la dévotion amoureuse d'où il résulte qu'elle ne fait qu'un avec Dieu, *...quæ facit unum cum Deo*.

53. E. Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine...*, p. 149-158 (n. 26), insiste sur le fait que les Vies de Marie-Madeleine en vernaculaire ne retiennent en général que trois miracles opérés par la sainte, presque toujours les mêmes; ils ont trait à l'intervention de Madeleine pour celui qui est mort ou sur le point de mourir brutalement; la résurrection ou le sauvetage ne sont que provisoires et opérés uniquement pour que le miraculé puisse se mettre en règle avec le ciel.

54. Ce *tondo* de 110 cm de diamètre est tout à fait comparable du point de vue stylistique au *Christ Juge* de Brera à Milan; quant à l'inscription peinte sur le livre ouvert de l'Apocalypse, elle est semblable dans les deux oeuvres, tant en ce qui concerne le choix des mots que leur disposition. Ils sont empruntés à différents versets de l'Apocalypse : *Ego sum alpha et omega (1,8), primus, et novissimus (1,17), ... initium, et finis (21,6), ... Rex regum, et Dominus dominantium (19,16), ... [Quia ego sum] scrutans [renes], et [corda] (2,23)*; l'inscription du panneau de Milan complète en partie le verset : *et dabo unicuique vestrum secundum opera sua. Vobis autem dico...* Tout en étant elle aussi inachevée, elle est plus longue et présente la même écriture fautive scurtans au lieu de *scrutans* qui apparaît dans d'autres oeuvres de Giovanni da Milano (cf. L. Cavadini, p. 92 (n. 2). *Moi, je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin, le Roi des Rois et le seigneur des seigneurs qui scrute les reins et les coeurs et je donnerai à chacun de vous selon vos oeuvres. Quant à vous...* Nous citons d'après *La Sainte Bible* traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, 3 vol., Paris, 1955.

55. Chaque trilobe mesure 180 x 180 cm; cf. L. Cavadini, p. 82-85 (n. 2).

56. Jér. 23,5: « *[Ecce dies veniunt, dicit Dominus : et] suscitabo David germen justum : et regnabit rex, et sapiens erit : et faciet iudicium et justitiam in terra.* »

57. Dan. 7, 14: « *Potestas ejus, potestas aeterna, quae non auferetur : et regnum ejus, quod non corrumpetur.* »

58. Is. 6, 1: *[In anno, quo mortuus est rex Ozias], vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum : et ea, quae sub ipso erant, replebant templum.* La citation de Santa Croce introduit un autre membre de phrase après *elevatum*, tiré d'Isaïe 6, 3 en modifiant légèrement l'ordre des mots et en mettant le verbe à l'imparfait pour respecter la concordance des temps mais sans changer le sens : *et plena erat omnis terra majestate ejus.* Le clerc, et sans doute aussi le croyant cultivé, devaient pouvoir compléter le membre de phrase intercalé, avec les paroles d'Isaïe qui le précèdent immédiatement: « *Saint, saint, saint est Yahvé Sabaot* », paroles célèbres reprises textuellement dans Apocalypse 4, 8 : « *Saint, Saint, Saint, / Seigneur, Dieu Maître-de-tout, / Il était, Il est et Il vient* ».

59. Ez. 10, 4: « *Et elevata est gloria Domini de super cherub ad limen domus: et repleta est domus nube, et atrium repletum est splendore gloriae Domini.* »