

D’ASSISE À SANTA CROCE :
l’empreinte franciscaine sur l’iconographie
de la *Nativité* du Christ
(fin Duecento – premier tiers du Trecento)

L’empreinte de saint François, puis du franciscanisme, sur les arts visuels dans l’Italie centrale du Duecento et du Trecento, est d’une portée telle qu’il est difficile d’en offrir une vision d’ensemble¹. C’est pourquoi, dans l’espoir d’apporter des exemples aussi clairs et concrets que possible, on prend ici le parti de proposer une étude de cas, celle de l’iconographie de la *Nativité du Christ*, maintes fois représentée, sur fresque et sur retable, aussi bien dans les cycles de la vie de la Vierge que du Christ, dans les églises de l’Italie centrale du bas Moyen Âge, au premier chef desquelles la basilique assisiote décorée par Giotto². En mêlant l’analyse détaillée des

¹ Quelques ouvrages de référence en la matière : Chiara Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 1993 ; Anne Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy : narrative painting, Franciscan ideologies and the Levant*, New York, Cambridge University Press, 1996 ; Michel Feuillet, *Les visages de François d’Assise. L’iconographie franciscaine des origines. 1226-1282*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997 ; Anne Derbes, Amy Neff, « Italy, the Mendicant Orders and the Byzantine Sphere », Helen C. Evans (éd.), *Byzantium : Faith and Power (1261-1557)*, New York-London, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2004, p. 448-461.

² Je réélabore ici, avec des corrections et des adjonctions, une partie du travail qui constitue ma thèse de doctorat, « La *Nativité* italienne : une histoire d’adoration (1250-1450) », menée à l’Université Paris 3–Sorbonne Nouvelle sous la direction de Mme le Professeur

images en elles-mêmes, selon la méthode préconisée par D. Arasse, à la convocation des textes franciscains fondamentaux que sont le *Cantico*, les *Fioretti* ou les *Laude* de Iacopone, on démontrera les changements notables qui adviennent dans l'iconographie de la scène représentant la naissance, la venue en chair et en os de Jésus sur terre³. Ces changements trouvent dans la pensée franciscaine un moteur puissant, dans la mesure où ils vont dans le sens de la valorisation du lien Mère-Fils, des bergers et des animaux dans l'image, c'est-à-dire respectivement d'une exacerbation de l'affectivité montrée en peinture, de la place de choix réservée aux pauvres et aux créatures dans leur ensemble, pas uniquement humaines. On examinera, en outre, le cas de l'inclusion de la figure de François en personne dans la *Nativité* comme modèle de dévotion pour le fidèle qui se recueille devant l'image.

1. La première *Nativité* peinte dans la *basilica del santo* (1288-90)

Lorsque Giotto intervient à Assise (années 1290) pour décorer la Basilique Supérieure avec les scènes de la *Vie de François*, il décore le registre inférieur des parois de la nef dont les deux registres médian et supérieur venaient d'être entièrement couverts de fresques représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament par d'autres peintres, y compris une *Nativité*, de la main du Maestro della Cattura (1288-90) [fig. 1]⁴. Giotto lui-même peint sa première *Nativité* dans la chapelle Scrovegni de Padoue (1304-06), il ne peint donc pas de *Nativité* dans la Basilique Supérieure d'Assise. Néanmoins, parmi les épisodes de la vie de François, il compose la *Crèche à Greccio*, qui n'est pas sans lien avec la

Anna Fontes-Baratto, soutenue le 24 novembre 2012. Outre les images commentées dans cet article, je renvoie à la banque d'images en ligne <http://nativita.hypotheses.org/>, où le lecteur trouvera plusieurs autres exemples d'œuvres commanditées par et pour des institutions franciscaines.

³ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 [1^{ère} éd. 1992].

⁴ La plupart des chercheurs s'accordent sur ce nom depuis une trentaine d'années. Le Maestro della Cattura aurait travaillé dans l'entourage du romain Jacopo Torriti à Assise. Sur la décoration de la basilique assisiate, voir Giorgio Bonsanti (dir.), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena, Panini, 2002, 4 vols ; Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano, Skira, 2002.

naissance du Christ puisqu'il s'agit de la mise en scène de la nuit de Noël, mais nous y reviendrons un peu plus tard. Giotto devait bien connaître la *Nativité* du Maestro della Cattura cependant, ayant travaillé trois ans dans la nef où elle se trouvait à Assise, ainsi semble-t-il indispensable de la décrire avant de se pencher sur sa *Nativité* de Padoue. En effet, au-delà de l'intérêt intrinsèque que présente cette fresque, Giotto semble l'avoir pour ainsi dire commentée, reprenant tel ou tel motif périphérique mais rejetant la composition d'ensemble qui ne répondait plus aux exigences qui s'étaient développées pour l'iconographie de la *Nativité* à la fin du Duecento.

Assise est sans conteste le grand chantier du dernier quart du Duecento, où travaillent de nombreux peintres romains et toscan-ombriens. En commandant la décoration de la Basilique Supérieure, Nicolas IV, premier franciscain à accéder au trône pontifical (1288-92), soignait la mémoire et la célébration du fondateur de son ordre dans sa ville d'origine, après avoir lancé les grands chantiers de mosaïques romains de Sainte-Marie-du-Transtévère et Sainte-Marie-Majeure, en vue du jubilé de 1300⁵. La *Nativité* du M. della Cattura se trouve dans le registre supérieur de la seconde travée du mur sud de la nef. Sa composition découle de sa forme en triangle isocèle, car elle s'inscrit dans un demi arc-de-cercle contre des vitraux, l'autre demi arc-de-cercle, à gauche des vitraux, contenant l'*Adoration des Mages* (ce registre se lit de droite à gauche, depuis la façade de la basilique vers le chœur). L'ange à gauche indique Jésus dans la grotte, celui de droite effectue l'*Annonce aux bergers*⁶. Les bergers au premier plan sont d'une taille supérieure à l'ordinaire dans les *Nativités*, c'est leur qualité de *pauperes* qui semble mise en avant dans la basilique assisiate. Un mouton derrière eux prête également attention à l'annonciation angélique. Les autres forment un groupe au sein duquel certains regardent leurs maîtres au lieu de regarder l'ange, et d'autres paissent. Le premier témoigne que la naissance du Christ advient, du moins dans sa lecture franciscaine, *cun tucte le creature* (*Cantico di frate Sole*, v. 5), c'est-à-dire que les animaux sont eux aussi appelés à la célébrer, à *laudarla*, d'autant plus que, si l'on tire les leçons des *Fioretti* tels que le 21 – où le *poverello* apprivoise le loup de

⁵ Angiola Maria Romanini (dir.), *Roma anno 1300* (Atti del convegno di studi, Roma 1980), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983.

⁶ Il tient un rouleau sur lequel ne se lisent plus aujourd'hui que des fragments en langue vulgaire qui renvoient probablement au texte de Luc (2 : 10-11) : « *Ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum ... quia natus est vobis hodie Salvator* », Bonsanti, *La Basilica...*, op. cit., p. 499.

Gubbio –, François croit en la capacité des animaux à entendre le verbe⁷. Parallèlement, les animaux qui paissent rappellent que tous ne sont pas prêts en même temps à reconnaître cet événement salvateur, une disparité de promptitude à reconnaître la sainteté que relate exemplairement le *Fioretto* 2 sur la conversion de Bernard tandis que ses concitoyens en sont encore à moquer François⁸.

Comme c'est le cas dans la quasi totalité des autres représentations de la *Nativité* au Duecento, le Maestro della Cattura ne suggère pas l'accouchement de Marie (dont la grotte peut néanmoins servir de métonymie) mais sa maternité. Un rôle nouveau est confié à Marie et sa figure, plus grande que les autres, détermine la structure spatiale de la scène. Le lien qui la relie à Jésus et Joseph – qui fait d'eux la Sainte Famille – est suggéré visuellement aux deux extrémités de son corps, dans le respect des positions hiérarchiques au sein de cette famille particulière : Marie et Jésus sont presque en contact par leurs auréoles, situées sur la même ligne, centrale dans la fresque, tandis que le rapprochement avec Joseph passe par la proximité de leurs pieds, à la périphérie de la composition. Enfin, les babines retroussées des animaux sont le signe qu'ils exhalent de l'air chaud et Jésus semble les en remercier du regard. L'animation des animaux (l'allusion à leur souffle), la suggestion discrète de la Sainte Famille et la valorisation des bergers au premier plan, ainsi que du mouton alerte sont autant d'éléments qui témoignent de la méditation du Maestro della Cattura sur les valeurs franciscaines. Dans sa *Nativité* de la chapelle Scrovegni à Padoue [fig. 2], Giotto semble bien s'être souvenu des bergers du Maestro della Cattura, tout en les réinterprétant ; sa vision de la *Nativité* est toutefois si pleine de nouveautés (concernant les animaux, Marie et Jésus, les sages-femmes, la crèche) que celle du Maestro della Cattura ne pouvait lui servir d'inspiration que dans une mesure très limitée, y compris pour la *Nativité* qu'il peint, après celle de Padoue, dans la Basilique Inférieure d'Assise, lorsqu'il y revient durant les années 1310.

⁷ *Gli scritti di san Francesco e i Fioretti*, Augusto Vicinelli (éd.), Milano, Il Saggiatore, 2011 [1ère éd. 1995], p. 243 et p. 322-325.

⁸ *Gli scritti...*, *op. cit.*, p. 276-280.

2. « Leurs yeux se rencontrèrent » : la *Nativité* et la *Crèche à Greccio* par Giotto (1290-1306)

Après le grand cycle de la *Vie de saint François* pour la Basilique d'Assise, peint durant la dernière décennie du Duecento, Giotto réalise à Padoue, en 1304-06, la décoration de la Chapelle Scrovegni⁹. Le programme comprend, sur les murs Nord, Est et Sud, distribués en quatre registres, les *Vies de Joachim et d'Anne, de Marie, celle du Christ* depuis l'*Enfance* jusqu'à la *Passion*, ainsi que quatorze *Allégories* des vices et des vertus¹⁰. La lecture commence par le registre supérieur du mur Sud, avec la *Vie de Joachim et d'Anne*. La lecture se poursuit en face, avec le registre supérieur du mur Nord qui présente la *Vie de la Vierge*, à commencer par la *Nativité de Marie*. Suivant le même procédé qui faisait du début de la *Vie de la Vierge* (sa *Nativité*) l'aboutissement des *Vies de Joachim et d'Anne* sur le mur opposé, la *Nativité de Jésus*, qui ouvre la *Vie de Jésus* sur le mur Sud, registre médian, forme la conclusion de la *Vie de la Vierge* sur les murs Nord et Est. Par opposition à la *Nativité de Marie*, qui se déroule dans un environnement domestique, celle de *Jésus* se déroule dans un environnement rocheux, dénué de toute présence végétale. Joseph est recroquevillé au premier plan, les yeux fermés, détail qui marque son extériorité à cette naissance divine¹¹. À l'inverse de Joseph, les bergers

⁹ Les dernières monographies sur le cycle de la Cappella Scrovegni sont Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel*, Turnhout, Harvey Miller, 2008, intéressante en particulier pour le chapitre « Status and Gender » qui analyse les deux types de représentation des hommes (partagés entre bons et mauvais) et des femmes (toutes exemplaires), et comment ces compositions s'adressent au public des deux sexes ; et surtout Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico*, Torino, Einaudi, 2008, qui comprend l'édition originale latine, la traduction en italien et le commentaire du testament d'Enrico Scrovegni par Attilio Bartoli Langeli.

¹⁰ Un *Jugement dernier* décore le revers de la façade, la voûte représente des prophètes, une *Vierge à l'Enfant* et un *Christ bénissant*, tous inscrits dans des médaillons. Voir le schéma d'ensemble, très lisible dans Joachim Poeschke, *Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Aude Virey-Wallon, Virginie de Bermond-Gettle (traductrices de l'allemand), Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 192.

¹¹ « Giotto, nel collocare il santo di spalle rispetto a Maria e a Cristo, non ha voluto indicare una incuranza o aridità emotiva di Giuseppe ; ha ripreso la precisa iconografia di derivazione classica del disconoscimento di paternità ... né Giuseppe ha ceduto al sonno a causa della sua vecchiaia : gli occhi chiusi segnalano la sua estraneità alla nascita di Cristo, incarnatosi in Maria per decisione divina, con la discesa dello Spirito Santo. », Frugoni, *L'affare migliore...*, op. cit., 2008, p. 158.

tournent le dos au spectateur de la fresque, tout absorbés par l'annonce de l'ange, celui de droite a cessé de jouer de la cornemuse dont on voit la poche dépasser sous son bras gauche. Leur étonnement se lit dans le mouvement de leurs mains, soulevées à hauteur du menton. Dans l'ensemble des *Nativités* jusqu'à Giotto, le groupe Mère-Fils occupait le centre de la composition pour une question de préséance hiérarchique, et les différentes scènes secondaires gravitaient autour de ce centre. Dans la chapelle Scrovegni, Giotto fait primer la scansion narrative et invente une nouvelle façon de guider le regard du spectateur d'une scène à l'autre. De même que le groupe des bergers est tout à droite dans l'image, à tel point que l'un d'entre eux est coupé par le cadre de la fresque, le groupe comprenant Marie, Jésus, la sage-femme et les animaux est déporté sur la gauche où la sage-femme et le bœuf se trouvent amputés d'une bonne partie de leur corps. Le peintre n'hésite pas à laisser vide le centre de la composition – situé légèrement au-dessus des jambes de Marie –. Du point de vue de l'histoire de l'iconographie, c'est comme si le peintre avait voulu suggérer qu'un instant auparavant, la Vierge se tenait encore assise et bien droite, telle que la montre le *Maestro della Cattura* à Assise, par exemple, et qu'il nous présentait ici un changement d'attitude tout récent, que Marie venait tout juste de tordre son corps pour se projeter vers son Fils, l'embrasser et l'admirer ; comme si, après des siècles de retenue, elle laissait libre cours à son affection, telle qu'elle transparait dans la *lauda Donna de Paradiso* (70, v. 40-41, 116-117), « O figlio, figlio, figlio / figlio, amoroso giglio ! [...] Figlio bianco e biondo, figlio volto iocondo », affection qui ne va jamais sans son pendant, c'est-à-dire la pleine conscience du sacrifice et de la perte nécessaire de ce même fils aimé¹².

Giotto peint donc Marie libérée de la position hiératique à laquelle la contraignait le contact avec le spectateur dans l'iconographie byzantine¹³. Marie ne s'occupe ici que de son fils, elle se tourne sur le côté pour le prendre dans ses bras, aidée d'une sage-femme. Il est impossible de dire si son intention est d'attirer Jésus contre elle alors qu'il était dans la mangeoire ou bien si, après avoir pris soin de lui, elle est en train de le placer dans cette

¹² Iacopone da Todi, *Laude*, Bari, Laterza, 2006, p. 201-206.

¹³ Voir Henrik Cornell, *The iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala, Uppsala Universitets Arsskrift, 1924, et, spécifiquement sur la tradition figurative byzantine de la *Nativité*, Georges Drobot, *Ikône de la Nativité : un corollaire et un moyen de formulation du dogme de l'Incarnation*, Bégrolles-en-Mauge, Abbaye de Bellefontaine, 1993 [1^{ère} éd. 1975].

même mangeoire. Avant tout, la Vierge tient de ses deux mains l'enfant langé, et elle le regarde. Jésus lui rend son regard, ce qui confère à la scène une intensité inédite. Le lien d'affection entre la Mère et le Fils, représenté donc dans le contact physique mais avant tout dans l'intensité du regard, souligne leur rapport de confiance. Giotto fige en effet Jésus en suspens dans les airs, en train d'être déposé dans/soulevé de la crèche, dépendant des gestes de sa Mère. Son regard est à la fois celui du Fils qui découvre celle dont va dépendre sa survie et déjà le regard du Dieu, devenu homme, qui remet son sort entre les mains des humains :

Ciò che più conta in queste scene – il loro vero 'contenuto teologico' – viene comunicato ... [dagli] sguardi carichi di reciproca comprensione, di consapevolezza e di accettazione ... Negli affreschi della Cappella Scrovegni, una particolare intensità nei rapporti tra persone – un'interiorità condivisa già evidente negli affreschi di Assisi – diventa il contenuto centrale delle scene dipinte¹⁴.

commente avec pénétration T. Verdon : peut-on envisager moment d'« intériorité partagée » plus grand que le regard reliant Marie à Jésus dans cette fresque de Padoue ? Le dialogue entre la Mère et le Fils savamment écrit dans l'alternance des prises de paroles, des différentes voix tressées dans *Donna de Paradiso (lauda 70)* trouve ici un équivalent figuratif : le travail que Giotto effectue sur les regards des personnages égale la puissance des mots d'amour et de douleur de Iacopone¹⁵. Par ailleurs, comment ne pas associer le regard Mère-Fils de la *Nativité* de Padoue au regard reliant François et Jésus dans la *Crèche à Greccio* des fresques d'Assise [**fig. 3**] ? Avant de décrire cette fresque assisiate, revenons un moment sur l'épisode de la vie de François auquel elle correspond.

Trois ans avant sa mort en 1226, François prend l'initiative de mettre en scène la crèche de Noël, donnant lieu à la première représentation vivante de la Nativité. Avec l'aide de Giovanni Vellita, son ami et seigneur de

¹⁴ Timothy Verdon (éd.), *Alla riscoperta delle chiese di Firenze 3. Santa Croce*, Firenze, Centro Di, 2004, p. 140-141. Remarque à laquelle on peut ajouter qu'« at a deeper level of meaning the exchanged looks, the Mother's embraces, the Child's blessing of its Mother are all allusions to this union – for in the thirteenth century Mary was often seen as the Church, even when she was portrayed as the Mother of God. », Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Greenwich, New York Graphic Society, 1971, p. 74.

¹⁵ Iacopone, *Laude*, *op. cit.*, p. 201-206.

Greccio – à la frontière entre Latium et Ombrie –, il fait installer, le soir de Noël 1223, une crèche comportant un âne, un bœuf et du foin et invite les habitants, clercs et laïcs, à se joindre à lui¹⁶. Revêtu de ses habits de diacre, il prononce un prêche avec tant de ferveur qu'un miracle se produit sous la forme d'une vision : l'un des participants voit apparaître dans la crèche l'Enfant Jésus nouveau-né, que François soulève, prend dans ses bras et étreint, invitant alors tous les fidèles à raviver leur foi et ressusciter ainsi à leur tour Jésus dans leur cœur. Cet épisode de la crèche de Greccio illustre le rapport privilégié du *poverello* à la fête de Noël et il a été peint une petite quinzaine de fois, dont une par Giotto, dans la Basilique Supérieure d'Assise donc¹⁷.

Il s'agit de la treizième des vingt-huit scènes de la *Vie de François*. La célébrité et les nombreux commentaires de la *Crèche à Greccio* de Giotto proviennent des éléments architecturaux, décoratifs et liturgiques typiques du Duecento rassemblés dans l'image¹⁸. La *Crèche à Greccio* se déroule ici dans le chœur d'une église. La nouveauté constituée par une reproduction aussi fidèle de l'intérieur d'une église contemporaine, dont on ne perçoit, à partir du chœur, que l'envers du décor, doit être mise au crédit de sa composition spatiale, l'une des plus complexes qu'un peintre ait tenté

¹⁶ Les deux principaux biographes de François, Thomas de Celano (*Vita prima*, chapitre XXX, paragraphes 84-87) et Bonaventure de Bagnoregio (*Legenda Maior*, 10/7), relatent cet épisode : pour l'édition latine des textes, voir *Legendae s. Francisci assisiensis, saeculis XIII et XIV conscriptae*, Collegio San Buonaventura di Grottaferrata (éd.), Firenze, Quaracchi, 1926-1941, respectivement fascicule I, p. 63-65 et fascicule V, p. 604-605 ; pour la traduction française, François d'Assise, *Écrits, Vies, témoignages*, Jacques Dalarun (dir.), Paris, Cerf, 2010, 2 vols., respectivement p. 569-573 et 2338-2339.

¹⁷ Les variantes d'un récit à l'autre de cet épisode dans les hagiographies de François, ainsi que l'ensemble des figurations de l'épisode, sont analysées dans le deuxième chapitre de ma thèse, p. 69-118.

¹⁸ Les publications sur cette fresque sont innombrables, on retiendra, entre autres : Elvio Lunghi, « Il Presepe di Greccio nella pittura italiana dei secoli XIII-XV », *Atti. Accademia Properziana del Subasio*, VII, 1, 1996, p. 109-134 ; Carlo Paolazzi (dir.), *Il Natale di Francesco d'Assisi illustrato da Giotto*, Novara, Interlinea, 1998 ; Chiara Frugoni, « Sui vari significati del Natale di Greccio, nei testi e nelle immagini », *Frate Francesco. Rivista di cultura francescana*, 70, 1, 2004, p. 35-148 ; Beth A. Mulvaney, « The Beholder as Witness : the Crib at Greccio from the upper Church of San Francesco, Assisi, and franciscan Influence on late medieval Art in Italy », William R. Cook (éd.), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2005, p. 169-188.

de construire jusque-là dans l'Italie médiévale¹⁹. Le jubé blanc divise horizontalement la composition en deux parties inégales. Dans la partie haute, la chaire, la croix peinte et le couronnement du baldaquin se détachent sur le fond de la nef ; dans la partie basse, les hommes et les animaux. Giotto représente une véritable foule qui assiste à l'événement où se mêlent laïcs et clercs, principalement des hommes, la masse des femmes se pressant à la porte du jubé. Pierre Francastel comme Chiara Frugoni ont pointé l'homogénéité sociale des participants à la commémoration, « una chiesa sontuosa che ospita un pubblico, certo non di contadini approssimativamente vestiti », loin d'inclure les *pauperes* chers à l'Assisiote, dont il est le seul représentant dans la fresque²⁰. On est là face à un des exemples d'infidélité à François, où l'interprétation que Giotto fait de sa biographie pour la basilique d'Assise gomme la radicalité du propos sur la pauvreté, au profit d'un compromis qui permette au citoyen assisiote de s'identifier dans la fresque et, plus largement, à l'Église de tolérer François en son sein, de l'absorber, ainsi redimensionné.

Par rapport au clergé et aux fidèles qui peuplent ensemble le second plan, François, Jésus, la crèche et les animaux occupent une toute petite portion du premier plan, isolés du reste de la scène dans un coin formé par le lutrin porte-cierges et l'autel. François, agenouillé, se penche en avant et tient dans ses mains l'Enfant Jésus. Il enveloppe délicatement le nouveau-né et son geste a pleinement une valeur affective. L'intensité du contact entre le saint et son Dieu se concentre dans l'échange de leurs regards, qui signifie bien que le nouveau-né est vivant. Comme le dit sans détour Chiara Frugoni, « la visione traduce l'esito della predica : Cristo quasi morto per i fedeli e per il clero, incapaci di ascoltare parole di amore e di pace, è ridestato da Francesco nei loro cuori²¹. » La première rangée de spectateurs a les yeux rivés sur cet événement miraculeux, tandis que quatre frères, deux de chaque côté de l'ouverture du jubé, rendent grâce à Dieu en

¹⁹ Voir, à ce sujet, Jean Wirth, *L'Image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2011, en particulier le chapitre « Giotto : une révolution picturale », p. 19-90, et « La perspective de Giotto », p. 29-46.

²⁰ Chiara Frugoni, in Bruno Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco ad Assisi*, Milano, Skira, 1996, p. 194, et Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, en particulier p. 190 (« La scène se passe dans un lieu construit et sous les yeux d'une société choisie de clercs et de riches bourgeois, plus inquiets qu'éblouis »).

²¹ Chiara Frugoni, in Zanardi, *Il cantiere di Giotto, op. cit.*, p. 194.

chantant à gorge déployée.

Dans les deux scènes donc, *Crèche à Greccio* d'Assise et *Nativité* de Padoue, Giotto a conféré aux deux protagonistes (François et Jésus, Marie et Jésus) des attitudes remarquablement semblables. Les visages sont à égale distance, l'adulte soutient le nouveau-né en plaçant ses mains de la même manière (une main sous les épaules, l'autre sous le bas du corps). L'adulte exprime une tendresse infinie tandis que Jésus soutient ce regard d'amour, tout chargé qu'il est de la conscience de sa mission sur terre. On peut voir également dans ce geste un parallèle avec celui du prêtre qui tient de ses deux mains l'hostie devant les fidèles, au moment de la transsubstantiation. Cette valeur eucharistique de la *Nativité*, bien connue, semble d'autant plus active ici si l'on inscrit la *Nativité* dans l'ensemble du cycle de la Chapelle Scrovegni : cette association de sens se trouve soulignée par la présence de la *Dernière Cène*, à l'aplomb au-dessous de la *Nativité*²². À Padoue, Giotto relie la *Nativité de Marie* à la *Nativité de Jésus* horizontalement, par une diagonale qui traverse la totalité de l'espace de la chapelle, mais aussi verticalement, rattachant la *Nativité de Jésus* à la *Cène* du registre inférieur, conférant ainsi au nouveau-né la même conscience de sa destinée qu'au Christ adulte célébrant son propre sacrifice, une thématique de sacrifice volontaire omniprésente dans les écrits franciscains. Dans les fresques peintes par Giotto (et par des maîtres de son atelier) une dizaine d'années plus tard, lorsqu'il revient à Assise, mais dans la Basilique Inférieure cette fois, il recourt à nouveau à l'association entre Incarnation et Passion si chère à François [fig. 4].

²² Comme l'a remarqué Timothy Verdon : « occupando i registri inferiori, la parte del ciclo illustrante la *Vita di Cristo* fa il giro della Cappella due volte, col risultato che le storie dell'*Infanzia* e dell'inizio della *Vita pubblica* si trovano *sopra* le storie che trattano della *Passione, Morte e Resurrezione*. Rimanendo al suo posto nella Cappella e guardando verso l'alto, il visitatore è, sì, consapevole dello sviluppo orizzontale del racconto, ma *vede* soprattutto la sovrapposizione di due momenti narrativamente distanziati. », Verdon, *Alla riscoperta...*, *op. cit.*, p. 137-138.

3. Retour à Assise : flore et faune dans la *Nativité* de la Basilique Inférieure (1315-20)

Six scènes, disposées sur trois registres, décorent le mur est du croisillon nord du transept septentrional, à lire de gauche à droite et de haut en bas : *Visitation*, *Nativité*, *Adoration des Mages*, *Présentation au Temple*, *Crucifixion* et une *Vierge à l'Enfant avec anges et saint François* de Cimabue, appartenant à la précédente campagne de décoration, incluse dans ce nouveau cycle par le cadre englobant²³. La *Nativité*, tout en présentant certains traits proches de celle de Padoue, est toutefois moins innovante : Joseph pensif et assis sur un rocher, les animaux derrière la crèche, les bergers de profil ou tournés vers le spectateur, autant de traits qui ne dérogent pas à la tradition byzantine, contrairement à la fresque de Padoue. Si l'on repense au traitement des bergers à la chapelle Scrovegni, on mesure combien leur présentation est plate à Assise : là, les bergers se trouvaient dans la même position que le spectateur dans l'espace de la chapelle face à la fresque, lui permettant ainsi de s'identifier à eux, de les imiter dans la foi, d'entrer dans le *cerchio magico* de la scène représentée, pour reprendre les termes de C. Frugoni²⁴ ; ici, ils sont les simples protagonistes de l'*Annonce*. On retrouve en revanche dans la *Nativité* d'Assise plusieurs éléments empruntés à d'autres scènes de la chapelle Scrovegni, tels que la comète (dans l'*Adoration des Mages* à Padoue), le bain du nouveau-né (dans la *Nativité de Marie* à Padoue) y compris le geste caractéristique de la vieille femme pinçant le nez du bébé. Enfin, cette *Nativité* présente également des nouveautés originales. Deux chœurs angéliques accueillent le Seigneur, l'un se partage en deux groupes autour de la comète, l'autre sous l'auvent se partage de la même manière autour de Jésus et des animaux. La vingtaine d'anges offre un panel complet des diverses positions de mains en prière (paumes jointes devant le sternum, paumes jointes et doigts pointés vers l'avant, bras croisés sur la poitrine, paumes jointes et levées vers le ciel, etc). À la comète qui survient de la gauche et se dirige vers la droite traçant une ligne horizontale, le peintre a ajouté un dense faisceau de rayons qui descendent des cieux divins, soulignant l'intervention de l'Esprit Saint dans l'Incarnation jusqu'à entrer en contact avec l'auréole du nouveau-né. Sans

²³ Pour un plan détaillé de la voûte, voir Bonsanti, *La Basilica...*, *op. cit.*, p. 606.

²⁴ « L'altro [quello più a destra] pastore è quasi di spalle, secondo lo sperimentato metodo adottato da Giotto per attrarre lo spettatore nel cerchio magico dell'evento affrescato. », Frugoni, *L'affare migliore...*, *op. cit.*, p. 154.

doute peut-on noter la dimension spécifiquement franciscaine de cette *Nativité* dans la place accordée à la faune et à la flore. Dans la *Nativité* peinte pour Enrico Scrovegni, riche citoyen padouan, pas un seul brin d'herbe, et quelques moutons à peine ; ici au contraire, un arbrisseau symbole du renouveau religieux apporté par le Christ découpe sa silhouette dynamique contre le champ bleu, tandis que le troupeau a crû en nombre et gagné en variété, puisqu'on voit aussi bien le chien gardien du troupeau, des béliers aux cornes imposantes, que des brebis et de jeunes agneaux, une variété pleinement cohérente avec l'attention universelle pour le vivant professée dans le *Cantico* (par exemple, aux vers 20-22, *Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre Terra,/ la quale ne sustenta et governa,/ et produce diversi fructi con coloriti flori et herba*)²⁵. À l'exception du bélier au bord de la composition, qui tourne le dos à la *Nativité* et d'une brebis qui broute, tous les animaux se tiennent debout et regardent attentivement Jésus et sa Mère. François aurait certainement apprécié de voir ainsi la faune élevée au rang de véritable spectatrice de la venue de Dieu sur terre.

La *Nativité* d'Assise, pour finir, montre Marie assise sur son matelas, tenant Jésus dans ses mains, près de sa poitrine, et lui adressant un regard de tendresse. Ce tête-à-tête apparaît ici pour l'une des toutes premières fois, et à juste titre dans la maison mère des Franciscains, car il est l'expression d'un sentiment d'amour chaleureux tel que François l'a encouragé, en particulier concernant la naissance de Jésus. L'espace de Marie et Jésus est distinct de tous les autres, Mère et Fils occupent à égalité ce périmètre sacré et exclusif tandis que le matelas était réservé à Marie seule dans la *Nativité* byzantine. Ce changement sert la réinterprétation franciscaine de la scène où se joue désormais avant tout l'ostentation d'un rapport d'amour.

Les *Nativités* de Giotto, à Padoue comme à Assise, renouvellent, surtout en ce qui concerne la première, assez radicalement l'iconographie de la scène. Le grand peintre toscan a su tirer une forme de premier bilan des

²⁵ *Gli scritti...*, *op. cit.*, p. 243. La notion de « champ » appelle commentaire : « Le Moyen Âge appelle « champ » (*campus*) le fond uni ou orné de motifs géométriques sur lequel se détachent les figures. Giotto utilise pour sa part un champ or dans la peinture sur panneau et généralement un champ bleu dans la fresque. ... Dire qu'il figure ... le ciel lorsqu'il sert de champ aux scènes narratives serait inexact. Là où il n'est pas interrompu par des éléments architecturaux ou des rochers, il descend jusqu'à la cheville des personnages, tout comme l'or des retables. En fait, le champ se comporte comme une sorte de rideau limitant la profondeur de la scène, tout en représentant le ciel de manière équivoque, sans doute aussi lorsqu'il est or. », Wirth, *L'image à la fin...*, *op. cit.*, p. 47.

transformations iconographiques qui pointaient durant le dernier quart du Duecento. Ces fresques, destinées à être contemplées par des milliers de fidèles mais aussi d'innombrables peintres, ouvrent en réalité une saison d'inventivité et d'innovations iconographiques unique qui couvre les premières décennies du Trecento.

4. « All'amor [...] andemo laude fare, / e canto con onore », Iacopone chante la *Nativité*

Durant le premier tiers du Trecento, de nombreux peintres proposent toute une gamme de nouveaux motifs pour Marie et Jésus : Giovanni da Rimini (1300-05, Rome, Galleria nazionale d'Arte antica) [fig. 5], par exemple, peint Marie dans la posture assise inaugurée par Giotto, mais complètement lovée contre son fils. Le contact est d'autant plus intense que Marie appuie sa joue contre celle de Jésus, venant ainsi encadrer le visage qu'elle tient avec sa main droite. En outre, G. da Rimini reprend également l'auvent adossé à la grotte et donne au matelas de Marie l'épaisseur d'un drap ou, au mieux, d'une couverture. La Vierge se trouve, de fait, assise au sol, à la même hauteur que la crèche. C'est là l'une des premières figurations de la *Vierge d'Humilité*, invention iconographique typique de l'univers franciscain, qui connaît le succès tout au long du Trecento²⁶. Le paroxysme de la tendresse et de l'intimité du lien Mère-Fils est atteint par les peintres qui représentent Marie en train d'allaiter Jésus. La première occurrence d'une *Virgo lactans* dans une *Nativité* se trouve chez Taddeo Gaddi dans un panneau latéral de triptyque (1330-34, Newark, Collection Alana) [fig. 6]²⁷. C'est sans surprise à Assise que revient également ce motif dans une fresque de Pace di Bartolo (1344-68, Sainte Claire, Chapelle Saint

²⁶ Sur l'histoire iconographique de la *Vierge d'Humilité*, voir Beth Ann Williamson, *The Madonna of Humility: development, dissemination and reception, c. 1340-1400*, Woodbridge-Rochester, Boydell, 2009, mais aussi Emma Simi Varanelli (éd.), *Maria l'Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo. Et macula non est in te*, Roma, De Luca, 2008, en particulier les chapitres IV « *Et macula non est in te. Le siciliane Madonne dell'umiltà, donne vestite di sole nel loro contesto artistico dottrinale* » et VI « *La Madonna in umiltà magnificata e le sue aree di diffusione* », p. 95-124 et p. 147-174.

²⁷ Sur la *Virgo lactans*, voir Gian Paolo Bonani, Serena Baldassare-Bonani, *Maria lactans*, Roma, Marianum, 1995 ; Beth Williamson, « The Virgin lactans as second Eve : image of the Salvatrix », *Studies in iconography*, 19, 1998, p. 105-138 ; Paolo Berruti (dir.), *Madonna del latte : la sacralità umanizzata*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006.

Georges) [fig. 7]. Une lecture des différentes *laude* de Iacopone da Todi sur ce thème permet de retrouver les principales inflexions qui caractérisent de plus en plus la *Nativité* et la conduisent à se détacher toujours plus de ses modèles exogènes, principalement byzantin.

Les *laude* de Iacopone célèbrent en effet la joie, l'amour, l'exultation vis-à-vis de Jésus et de Marie, avec véhémence ; l'allaitement émerveille au plus haut point Iacopone, qui s'interroge dans *O Vergen plu ca femena* (32) :

*O Maria, co' facivi, /quando tune 'l vidivi ?
 Or co' non te morivi /de l'amor affocata ?
 Co' non te consumavi, /quando tu li sguardavi,
 che Deo ce contemplavi / en quella carne velata ?
 Quann'isso te sogià, /l'amor con te facià,
 la smesuranza sia /esser da te lattata ?
 Quand'isso te clamava /e 'mate te vocava,
 co' nno te consumava, /mate de Deo vocata ?
 O Madonna, quelli atti /avivi en quelli fatti,
 quelli 'nfocati tratti /la lengua m'ò mozzata.
 Quanno ('l pensier me struge), /co' fa', quanno te suge ?
 Lo lacremar non fuge, /d'amor che tt' à legata. ...
 Accurrite, accurrite, /gente, co' non venete ?
 Vita eternal vedite /co la fascia legata.
 Venetal a ppigliare, /co' non ne pò mucciare,
 che dega arcomparare /la gente desperata (v. 95-145)²⁸.*

Pour rendre l'intensité du sentiment, Iacopone recourt à l'interrogation : il s'adresse à Marie et lui demande comment elle fait pour vivre une expérience aussi extraordinaire que d'être appelée « Mère de Dieu », de tenir entre ses mains l'Enfant-Dieu et d'avoir un contact aussi intime que l'allaitement avec lui (*Quann'isso te sogià, l'amor co te facià*). De plus, pour souligner la qualité proprement exceptionnelle de ce contact (*la smesuranza sia esser da te lattata*), il reprend les termes et les répète, tout en variant la formulation : de l'imparfait *sogià*, il passe au présent *suge* (*co' fa', quanno te suge ?*), rendant son discours encore plus saisissant, par cette présentification à laquelle recourt déjà François dans le *Cantico*. L'image de Jésus nouveau-né revient à plusieurs reprises dans les *laude*. Dans *All'Amor, ch'è vinuto* (86), par exemple, Iacopone commence et termine en invitant

²⁸ Iacopone, *Laude, op. cit.*, p. 85-90.

l'âme à se rendre auprès de l'Enfant, comme les bergers et les Mages, et à l'embrasser, comme Marie :

*All'amor, ch'è vinuto /en carne nnui sé dare,
andemo laude fare, /e canto con onore.
Onóral, da che vene, /alma, per te salvare,
e ià plu non tardare /a llui de pervenire.
De sé non se retene, /che non te voglia dare ;
pàrte<te>, ché vòl fare /te seco tutta unire !
Porrai donqua soffrire /a llui che non te rendi,
e llui tutto non prindi /e abbraccil con amore ?
Pensa quanto te dona /et a te que <a>demanda,
da te sì non remanga /per che no 'l pòzzi fare.
Lo celo sì abandona /e per terra sì anda ;
ennante sé non manda /ricchezza per usare.
En stalla se vòl stare, /palazzo abandonato ;
seco non n' à menato /alcun suo servidore.
La sedia d'auro fino, /de gemme resplandente,
corona relucente, /or perché l' ài lassata ?
Ordo de cherubino, /serafin tanto ardente,
quella corte gaudente, /co' ll' à' tu abandonata ?
Corte tanto onorata /de tal' servi e donzelli
(e, per amor, fratelli), /per cui lassi, Signore ?
Per sedia tanto bella /presepe ài receputo,
e poco feno à' 'uto, /o' tu fussi locato.
Per corona de stella /en pancilli envoluto ;
bov' et asen tenuto, /ch'eri sì onorato !
Ora sì acompagnato /da Iosèp e Maria,
c' aviv' en compagnia /corte de tanto onore.
Ebrio par diventato, /o matto senza senno,
lassanno sì gran renno /e sì alte ricchezze.
Ma com' è ciò scontrato, de tal mattezza senno ?
Avresti tu pegno /altre trovar alteze ?
Veio che so' fortezze /d'amor senza misura,
che muta tanta altura /en sì basso valore (v. 1-64).*

[...] *Sì granne alteza /a cusì vil bassezza !
En stalla farte stare, /per amor non schifare
defetto né fetore ! (v. 96-100)*

[...]

G. PUMA

*En cusì vil pancilli /envolto te fe' stare,
e <'n> forte abesognare /che ricevissi adiuto.
O cari cenciarelli, /potendo sì fasciare
e l'alto Deo legare, /co' fusse distituto !
En que era envoluto /sì caro e fin tesauo
sopr'onne gemme et auro, /en vil prezzo e colore ! (v. 125-136)*

[...]

*O dulce garzoncello, /en cor t'ho conciputo
et en braccia tenuto, /però sì grido : 'Amore !'.
Amanti, eo vo invito /a nozze sì ioiose,
che so' sì saporose, /là 've l'amor se prova.
Esser con vui unito /con ricchezze amorose,
delizze graziose, /là 've l'amor se trova !
Anema, or te renova, /abbraccia questo sposo,
sì se dà delettoso, /cridamo : 'Amore, amore !',
Amor, or ne manteni /d'Amore ennibriati,
teco stare abbracciati, /enn Amor trasformato !
E sempre ne soveni, /che non siamo engannati,
ma enn Amore trovati, /con cor sempre levato.
Per nui, Amore, èi nato, /d'Amor sempre ne ciba,
qual fariseo né scriba /non gusta per sapore (v. 445-472)²⁹.*

La *lauda* commence par l'allusion à l'Incarnation (*vinuto en carne nnui sé dare*) et s'adresse à l'*alma* du croyant en lui rappelant le sacrifice dont l'Incarnation est synonyme (*vene per te salvare*)³⁰. Iacopone appelle le fidèle à se rendre auprès du nouveau-né (*ià plu non tardare a llui de pervenire*) et à le prendre dans ses bras (*abbraccil con amore*), geste qui se fait jour dans l'iconographie de la *Nativité* au tournant du Trecento, comme on vient de le voir avec la description de la fresque de Giotto à Padoue ; les inflexions semblent donc advenir en parallèle dans la culture écrite et dans la culture visuelle, sous influence franciscaine, dans l'Italie du tournant entre Duecento et Trecento. Décrivant ensuite le royaume céleste et les ors (*la sedia d'auro fino perché l'ài lassata ?*) auxquels le Christ renonce pour

²⁹ Iacopone, *Laude*, op. cit., p. 262-277.

³⁰ Voir également Carlo Vecce, « Sulla cultura visuale di Iacopone », in Franco Suitner (éd.), *Iacopone poeta*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 303-340.

s'abaisser à naître dans la plus grande pauvreté, le poète en vient à une énumération des éléments caractéristiques de la *Nativité* qui ressemble à une *ekphrasis* (*presepe ài receputo, e poco feno à' 'uto, en pancelli involuto ; bov' et asen tenuto, ch'eri sì onorato ! si acompagnato da Iosèp e Maria*). Pour expliquer ce sacrifice immense, Iacopone mobilise le vocabulaire de l'ivresse et de la folie (*Ebrio par diventato, o matto senza senno, lassanno sì gran renno e sì altre ricchezze*). À cette première explication s'adjoint, à quelques vers de distance, la véritable cause du sacrifice, à savoir l'Amour infini dont Jésus est porteur. La substitution de l'Amour à la folie se lit dans la reprise de la même formule (*amor senza misura ; matto senza senno*). Les vers finaux de la *lauda* semblent directement issus de la leçon de Greccio : Iacopone exulte enfin car, à force d'évoquer et de décrire le nouveau-né dans la crèche et de prendre la mesure de sa pauvreté (*per amor non schifare defetto né fetore, en cusì vil pancilli*), il est parvenu à éveiller Jésus dans son cœur (*O dulce garzoncello, en cor t'ho conciputo*), objectif déclaré du *poverello* dans la mise en scène de 1223. François voulait faire vivre la mémoire (Thomas de Celano comme Bonaventure disent *memoriam agere*³¹) du sacrifice christique, Iacopone veut *laude fare, e con canto onore* (v. 2). Une fois Jésus réveillé en son cœur, ce sont en effet des noces mystiques qu'il peut célébrer, stade ultime de réjouissance (*Amanti, eo vo invito a nozze sì ioiose, abbraccia questo sposo*), jusqu'à l'ivresse, non pas l'ivresse de la déraison cette fois, mais l'ivresse amoureuse (*Amor, or ne manteni d'Amor ennibriati, teco stare abbracciati, enn Amor trasformato !*), semblable à celle décrite dans *O iubelo de core* (9, vers 9-12, *Quanno iubel c'è aceso, / sì fa l'omo clamare ; / lo cor d'amor è apreso, / che no 'l pò comportare*). Dans une autre *lauda* encore, *O novo canto, c'ài morto el planto* (64), Iacopone aborde le thème de la Nativité et invite le lecteur à prendre conscience du choix divin de la pauvreté en priant pour lui rendre hommage :

*'A tte, Deo, laudamo, con voce cantamo,
ché Cristo oggi è nato !'
O peccaturi [...]
venite a ccantare, ché Deo pò om trovare,
ch'en terra è apparuto
en forma <i> garzone [...]
Venite a ccantare,*

³¹ Voir les références à la *Vita prima* et à la *Legenda maior* indiquées à la note 16.

G. PUMA

*ché sit' envitati, da Deo vocati,
a gloriare [...] (v. 55-72)³²*

Le franciscain de Todi offre donc plusieurs approches de la Nativité : une approche (presque un tête-à-tête) fondée sur l'empathie immédiate avec la Mère qui a le bonheur d'allaiter l'Enfant (*lauda* 32), mais également une approche davantage collective, invitant les fidèles à glorifier la Nativité par leurs chants (*lauda* 64, vers 70-72, *venite a ccantare, sit'envitati, da Deo vocati, a gloriare*). Cette attitude de glorification se retrouve en image avec l'adoration, c'est-à-dire le fait de se prosterner, agenouillé devant Jésus, le plus souvent les mains jointes. Or, une altération de l'iconographie de la Nativité héritée de Byzance advient dans la peinture italienne au tournant du Trecento qui rend la question de l'adoration complexe : la disparition des Mages de la scène et leur autonomisation dans une scène à part, l'*Adoration des Mages*, placée immédiatement après la Nativité dans les cycles de l'*Enfance* – là où les icônes byzantines rassemblaient volontiers en une seule scène Mages et bergers autour de la grotte. Si le premier roi, qui était jusque-là le seul à se prosterner, en proskynèse, devant l'Enfant, quitte la scène, qui reprend sa fonction ? Une observation sérielle de la scène sur deux siècles permet d'affirmer que l'intégralité des figures de la Nativité, y compris les animaux, adoptent progressivement le geste de l'adoration³³. Avant d'illustrer cette transformation iconographique avec l'exemple des bergers, figures archétypales de la pauvreté, il faut observer, dans les quelques images italiennes où les Mages sont encore présents, les effets de leur présence sur la composition de l'ensemble de la scène.

5. La Nativité italienne se vide de ses Mages

Dans l'iconographie byzantine, la présence des Mages dans la Nativité était relativement aléatoire, la scène étant conçue comme un véritable petit cycle de l'épiphanie³⁴. Dans la peinture italienne, il semble

³² Iacopone, *Laude, op. cit.*, p. 187-190.

³³ La démonstration de ce phénomène iconographique est l'un des axes portants de ma thèse, à laquelle je me permets de renvoyer, plus spécifiquement aux chapitres 4, 5, 7 et 9.

³⁴ Pour des exemples détaillés de Nativités byzantines, je me permets de renvoyer à ma thèse, en particulier p. 123-124 (« La Nativité et l'Adoration des Mages dans la peinture byzantine »), et p. 170.

que les peintres toscans – siennois en particulier – aient rapidement choisi comme canon la *Nativité* sans les Mages (1270, Guido da Siena, Paris, Louvre) [fig. 8], tandis que quelques peintres, principalement sur la côte adriatique de la péninsule, reprennent le modèle incluant les Mages (1290-1300 env., Anonyme vénéto-adriatique, Philadelphie, Museum of Art) [fig. 9]. Plusieurs maîtres, en particulier de l'école de Rimini, proposent des compositions inédites, que l'on pourrait appeler à *étages*, dans lesquelles ils tentent de produire une sorte de *cycle de Noël* qui inclut les Mages.

L'exemple le plus éclairant sur ce qui est en train d'advenir dans l'iconographie de la *Nativité* en ce début de Trecento nous est fourni par deux panneaux très semblables mais non identiques de Francesco da Rimini (1330 env., Coral Gables (Miami), Lowe Art Gallery) [fig. 10] et (1335 env., Ajaccio, Musée Fesch) [fig. 11]. Dans la partie haute du premier (Miami) se trouvent l'auvent et une théorie d'anges divisés en deux groupes : ceux qui se tiennent sous l'auvent entonnent le *Gloria*, tous les autres pratiquent l'adoration, mains jointes en prière ou croisées sur la poitrine, agenouillés. Dans la partie centrale, Marie, assise sur sa couche, tient Jésus debout. L'Enfant saisit le cadeau que lui tend le Mage, également agenouillé. Les deux autres Mages le suivent les mains pleines, et derrière eux se tiennent deux de leurs chevaux, dont l'un s'agenouille. Enfin, au premier plan, Joseph et François adoptent la posture archétypale de l'adoration, mains jointes et genoux pliés, le buste légèrement courbé en avant en signe d'humilité. En somme, cette scène est une adoration *a tutto tondo* où l'Enfant présenté par sa Mère reçoit un hommage universel (visuellement réparti sur trois étages superposés) qui inclut les hommes, puissants comme pauvres, les animaux et les êtres surnaturels.

Le second panneau (Ajaccio) ressemble beaucoup au premier, à commencer par les anges qui se répartissent de la même manière dans la partie haute de l'image et en continuant par Joseph et François dans sa partie basse, quoique les mains de ces deux derniers soient cette fois tendues en avant en signe d'imploration. Quelques changements interviennent encore plus clairement au centre : Marie ne présente plus son Fils mais elle lui rend elle-même hommage, les bras croisés contre la poitrine. L'Enfant, par conséquent, retrouve la position allongée dans la crèche. Les rois Mages sont désormais tous trois en adoration, à la file. Comment interpréter ces variations d'une composition à l'autre ? Comment qualifier ces images ?

Il était déjà évident dans le premier panneau (Miami) que F. da Rimini avait pour préoccupation principale de représenter le plus possible de

personnages en adoration. Le second panneau (Ajaccio) en offre une confirmation irréfutable : le peintre renonce à la représentation canonique des Mages où seul le premier s'agenouille ; il renonce également à montrer le contact entre Jésus et le Mage – la jonction de leurs mains avait, bien sûr, fonction de bénédiction du second par le premier – pour montrer Marie en prière devant son Fils³⁵. La question se pose alors de comprendre pourquoi une telle urgence de représenter non plus la *Nativité* de Jésus mais son *Adoration*. La réponse est double et se trouve dans la première image (Miami) : le geste, très ancien, de la *proskynesis* habite depuis longtemps la *Nativité* en la personne du roi Mage le plus âgé ; les peintres italiens en héritent donc comme d'un élément exogène. Par ailleurs, ce geste définit, par essence, la figure de saint François depuis ses premières apparitions dans la peinture de la première moitié du Duecento, au pied des croix peintes en particulier, comme l'a bien montré Daniel Russo³⁶. Au début du Trecento, il constitue donc *le* geste de prière, endogène à la peinture italienne depuis près d'un siècle. Il semble bien que Francesco da Rimini ait eu recours à ce que D. Russo décrit comme un « glissement d'un champ iconographique sur l'autre » : dans le panneau de Miami où il introduit tout de même quatre figures en adoration (ange, cheval, Joseph, François), le Mage semble fonctionner comme un garant de l'orthodoxie de cette posture, au centre de l'image, se rattachant à la tradition iconographique. Dans le

³⁵ L'*Adoration des Mages* possède une longue tradition : dans l'art romain, les rois se tiennent tous debout (III-IVe s.) ; dans l'art byzantin, le roi le plus âgé pratique la *proskynesis* tandis que les deux autres sont debout ou bien se penchent légèrement en avant. Les peintres italiens remplacent ensuite parfois la *prostratio venia* du roi âgé par l'hommage vassalique avec un genou au sol. Voir Franz Cumont, *L'Adoration des Mages et l'art triomphal de Rome*, Città del Vaticano, Poliglotta Vaticana, 1932-33 ; Louis Réau, « La Nativité dans l'art. Préludes, Nativité, Adoration des Bergers, Adoration des Mages », *Jardin des Arts*, 62, 1959, p. 9-66 ; M. G. Chiappori, *I Re magi. Realtà storica e tradizione magica*, Milano, Rusconi, 1985 ; Franco Cardini, *La stella e i Re, mito e storia dei Magi*, Firenze, Edifir, 1993.

³⁶ Daniel Russo, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge », *Mélanges de l'EFR. Moyen Âge et Temps Modernes*, 96, 2, 1984, p. 647-717, mais aussi Daniel Russo, « Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale », in Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (éds.), *L'image : fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Léopard d'Or, 1996, p. 133-153, en particulier la n. 1, p. 135 : « Le geste de la prière, les mains jointes, est caractéristique de l'ordre franciscain », avec plusieurs exemples de son emploi dans les fresques d'Assise.

panneau d'Ajaccio, le rapport de forces est inversé et le glissement d'un champ à l'autre est achevé : ce n'est plus le Mage âgé qui se porte garant de la *proskynesis* mais l'ensemble des trois Mages qui adoptent la posture d'adoration telle qu'elle s'est répandue, par l'intermédiaire de la peinture franciscaine, en la figure de François. Ce passage de relais, dont les compositions du peintre de Rimini offrent un témoignage inespéré, explique, au moins en partie, pourquoi les Mages ont rapidement disparu de la *Nativité* avec le Trecento. En effet, la relève était assurée et d'autres personnages prenaient désormais en charge dans l'image la posture d'adoration.

Ainsi, *Nativité* et *Adoration des Mages*, toutes deux issues de l'icône de la *Nativité* byzantine, deviennent, dans la peinture italienne à compter du Trecento, deux scènes dotées de traits distinctifs propres, une forme de méiose iconographique dans laquelle la dévotion franciscaine prend une part motrice.

Mises à part les images que je viens de présenter – de véritables hybrides typiques d'un moment de transition et d'expérimentation iconographique – on reconnaîtra une *Nativité* d'une *Adoration des Mages* selon les critères suivants :

- une *Nativité* italienne n'inclut pas les Mages, puisqu'il existe désormais une scène qui leur est exclusivement réservée ;
- une *Adoration des Mages* n'inclut jamais les sages-femmes qui demeurent l'apanage de la seule *Nativité* ;
- la position de l'Enfant par rapport à sa Mère, enfin, sera discriminante : dans l'*Adoration des Mages*, Marie présente son Fils en le tenant bien droit, au moins assis, au mieux debout. Dans la *Nativité*, il adoptera toutes sortes de positions, excepté les deux que je viens de décrire.

Qu'il me soit permis, pour conclure sur ce point, de présenter une dernière image hybride, témoin du véritable laboratoire d'invention iconographique qu'a été le premier tiers du Trecento, où tous les codes que je viens d'énoncer sont brouillés. Dans un petit panneau que Giotto (1320 env., New York, Metropolitan Museum of Art) [fig. 12] peint pour un commanditaire franciscain, il tente une sorte de *cycle de Noël* qui inclut bergers et Mages : l'*Annonce aux bergers* a lieu à l'arrière-plan et Marie, allongée sur sa couche, observe en spectatrice l'étrange spectacle qui se déroule au premier plan. Dans cette composition en effet, tout à gauche au

premier plan se tient Joseph debout, encore penché en avant pour remercier le Mage de lui avoir remis son présent pour Jésus. De son côté, le Mage, débarrassé de sa pyxide, se précipite à genoux devant la crèche pour y saisir à pleines mains Jésus. Giotto a remplacé le geste traditionnel de la jonction des mains autour de la pyxide par cet autre geste, désormais familier pour le lecteur, que l'on a vu pratiquer par François dans la *Crèche à Greccio* (1290-1300, Assise, Bas. Sup.) ou encore par Marie dans la *Nativité* de Padoue (1304-06, Chapelle Scrovegni). Le « glissement d'un champ iconographique à l'autre » est ici remarquable et c'est bien le Mage qui imite désormais François et non l'inverse. Passons, pour finir cette enquête sur ce que le franciscanisme fait à la *Nativité* en peinture, de ces quelques cas exceptionnels concernant les Mages aux figures des bergers, véritables bénéficiaires principaux de la promotion de l'humilité en image, avec l'exemple de leur traitement par le principal élève de Giotto, Taddeo Gaddi, dans la grande église franciscaine en cours d'agrandissement et de décoration à Florence autour de 1300, Santa Croce³⁷.

6. L'invention de l'*Adoration des bergers* par Taddeo Gaddi à Santa Croce

Taddeo Gaddi donne au motif des bergers un infléchissement décisif dans le petit panneau polylobé (1330-35, Florence, Accademia) [fig. 13] qui appartient au cycle de vingt-deux panneaux conçus pour la sacristie de Santa Croce³⁸. Pour la première fois dans une *Nativité*, Marie, Joseph et un berger sont agenouillés. Le parallélépipède de l'auvent dessine un espace sacré, que seul Jésus habite totalement. Marie – qui dévoile Jésus d'une main et le désigne de l'autre – y est presque incluse mais un pan de son manteau en dépasse et la rattache au monde terrestre. Joseph est nettement en contre-bas

³⁷ Sur Santa Croce en général, voir Verdon, *Alla riscoperta...*, *op. cit.* ; sur la tendance conventuelle qui s'y fait jour au tournant du Duecento et du Trecento, au détriment du courant spirituel, voir Sylvain Piron, « Un couvent sous influence. Santa Croce autour de 1300. », *Économie et religion. L'expérience des ordres mendiants (XIIIe – XVe siècle)*, Nicole Bériou, Jacques Chiffolleau (dirs.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2009, p. 321-355.

³⁸ Pour une reconstruction hypothétique précise de cet ensemble de petits panneaux, voir Sonia Chiodo, in Miklós Boskovits, Angelo Tartuferi (éds.), *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dipinti*, Firenze-Milano, Giunti-Firenze Musei, 2003, vol. 1, p. 251-284.

cependant les poteaux qui soutiennent l'auvent l'incluent dans le groupe de la Sainte Famille, désignée comme telle par les trois auréoles. Un berger exécute l'hommage vassalique avec un seul genou à terre, il tend fermement les deux bras et son regard vers Jésus. Il est encouragé par un autre berger debout à ses côtés, qui l'enlace d'un bras et lui désigne l'Enfant à adorer de l'autre. Seules les mains des bergers accèdent à l'espace sacré, signifiant que le geste et l'intention de la prière sont seuls capables de rapprocher le fidèle de son Dieu. Dans ce panneau, Taddeo Gaddi introduit une *Nativité* selon une composition complètement nouvelle, qui n'a que peu en commun avec toute la tradition à laquelle, par ailleurs, il est lui-même relativement fidèle dans les triptyques portatifs à la mode dans la Florence de son époque, et qui sortent nombreux de son atelier³⁹. Dans ses *Nativités* précédentes, Taddeo Gaddi peignait des bergers qui esquissaient un geste de prière ; dans le panneau pour la sacristie de Santa Croce, ce processus est porté à son terme : le peintre montre désormais un berger en adoration et un autre qui, dans sa posture de mentor du premier, traduit la pleine conscience de son rôle d'exemple à suivre pour le fidèle. Nul doute que cette valorisation des bergers à Santa Croce répondait à l'exigence franciscaine de mettre en avant l'*humilitas* et la *paupertas* dont les bergers sont les représentants⁴⁰.

Tout au long de la première moitié du Trecento mais en particulier au cours des années 1330, Taddeo Gaddi apporte plusieurs nouveautés dans le traitement des bergers de la *Nativité*. Les affranchissant de leur position secondaire, il les amène au centre de ses compositions, soit penchés sur la *Nativité*, soit au premier plan. Il les présente d'abord en spectateurs, observant la scène, avant de franchir le pas et de les présenter dans diverses postures de prière, une métamorphose *in fieri* dont le panneau de prédelle (1330, Dijon, Musée des Beaux-Arts) [fig. 14] récemment restauré à l'occasion de l'exposition *Giotto e compagni* du Louvre (2013) offre un exemple limpide, les bergers y sont des fidèles-spectateurs placés par le peintre en plein cœur de sa composition, encore plus centraux que la scène

³⁹ Pour une analyse systématique de chacune des *Nativités* peintes par Taddeo Gaddi, je me permets de renvoyer aux p. 284-293 de ma thèse.

⁴⁰ Voir les remarques, fort justes, que Giacomo Todeschini formule au sujet des bergers en images dans *Visibilmente crudeli. Malviventi, persone sospette e gente qualunque dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 277 et suivantes.

sacrée elle-même⁴¹. Cette transformation traduit une volonté de leur attribuer un rôle toujours majeur dans la *Nativité* : ils deviennent les véritables intermédiaires entre les figures divines et le dévot. Durant ces mêmes années 1330, la figure de l'orant se multiplie à une vitesse spectaculaire dans la peinture dévotionnelle en général. Tous ces personnages en position d'adoration sont soit les laïcs eux-mêmes, soit les saints chargés par les laïcs d'intercéder pour eux. Les bergers accèdent au statut d'orants du fait de leur dénuement. Pour les laïcs ou les clercs qui pratiquent la pauvreté volontaire, ils permettent l'identification ; pour les fidèles plus riches, ils servent d'intermédiaires, acheminant leur prière vers la Vierge et l'Enfant. Dans le panneau pour la sacristie de Santa Croce, la place attribuée aux bergers, au premier plan et en prière, altère la nature de la scène au point qu'on peut la redéfinir comme une *Adoration des bergers* plus que comme une *Nativité*, « la loro nuova e colorata visibilità, commente G. Todeschini, nel complesso (e ideologicamente), dipendeva con evidenza dalla crescita tre-quattrocentesca di una sensibilità « francescana » per la fisica umanità di coloro che assistevano o avrebbero dovuto assistere al mistero dell'Incarnazione⁴² ». Ce type de composition, où les bergers ne sont plus l'objet d'une scène secondaire mais les protagonistes de l'action principale avec les membres de la Sainte Famille, au premier plan, se multiplient ensuite tout au long du Trecento, puis perdure plusieurs siècles durant, jusqu'au Seicento.

Cette exploration de l'iconographie de la *Nativité* entre la fin du Duecento et le premier tiers du Trecento a permis de montrer combien le franciscanisme a eu, durant ces décennies, un rôle moteur dans la définition de coordonnées nouvelles, spécifiques à la peinture italienne, qui traduisent la prise en compte d'une valorisation accrue de l'ostentation des affects dans l'image – idéalement représentée d'abord par l'étreinte de la Mère et du Fils, puis par la Vierge d'Humilité, enfin par l'allaitement –, de la présentation des humbles comme figures exemplaires de dévotion – les bergers, archétypes de la condition de pauvreté, conquièrent une place centrale dans la *Nativité* –, par la diffusion de la posture de prière agenouillée dite d'adoration, qui se généralise, y compris aux animaux dans

⁴¹ Dominique Thiébaud (dir.), *Giotto e compagni*, catalogue de l'exposition du Louvre (Paris, avril–juillet 2013), Paris-Milan, Musée du Louvre-Officina Libraria, 2013.

⁴² Todeschini, *Visibilmente crudeli...*, *op. cit.*, p. 277.

l'image. Au cœur du Duecento, c'est bien la figure de François lui-même, tel qu'il est représenté sur les croix peintes et sur les retables hagiographiques, qui véhicule principalement cette position de prière en particulier, et cette attitude dévotionnelle en général, telles qu'on les connaît dans les fresques de Giotto à Assise, dans la *Prière à Saint Damien* ou bien dans la *Stigmatisation*, par exemple. Mais il faut bien avoir à l'esprit que, si Giotto médite indubitablement la leçon franciscaine, il n'est ni le premier ni le plus radical de ses interprètes figuratifs. Sa puissante capacité à proposer des nouveautés iconographiques remarquables, efficaces, oblige à faire une large place à ses fresques, mais elle ne doit pas faire oublier qu'elles ne sont pas toujours au service d'une exaltation sans réserve de la pauvreté et de l'humilité, comme le montre l'exemple de la *Crèche à Greccio* où le public bourgeois encercle massivement un François lui-même savamment vêtu de ses parements de diacre et non pas d'un habit pauvre. Voilà pourquoi on a tenu à ramener constamment le propos aux textes franciscains, ainsi qu'à de nombreuses autres œuvres peintes, sans doute moins connues, peut-être moins visibles pour certaines, mais témoignant souvent plus pleinement d'une compréhension profonde des priorités franciscaines.

Giulia PUMA

CERLIM

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Illustrations



Fig. 1 : Maestro della Cattura, *Nativité*, 1288-90, fresque, Assise, Basilique Supérieure (nef, côté sud, seconde travée, registre supérieur)



Fig. 2 : Giotto, *Nativité*, 1304-06, fresque, Padoue, Chapelle Scrovegni (mur sud, registre médian, première scène à gauche)

G. PUMA



Fig. 3 : Giotto, *La Crèche à Greccio*, 1290-1300, fresque, Assise, Basilique Supérieure (nef, côté nord, à cheval entre la quatrième travée et le revers de façade, registre inférieur)

L'empreinte franciscaine sur la représentation de la *Nativité*

Fig. 4 : Giotto et atelier, *Nativité*, 1315-20, fresque, Assise, Basilique Inférieure (transept septentrional)

G. PUMA



Fig. 5 : Giovanni da Rimini, *Nativité*, 1300-05, or et détrempe sur bois, Rome, Galleria nazionale d'arte antica – Palazzo Barberini

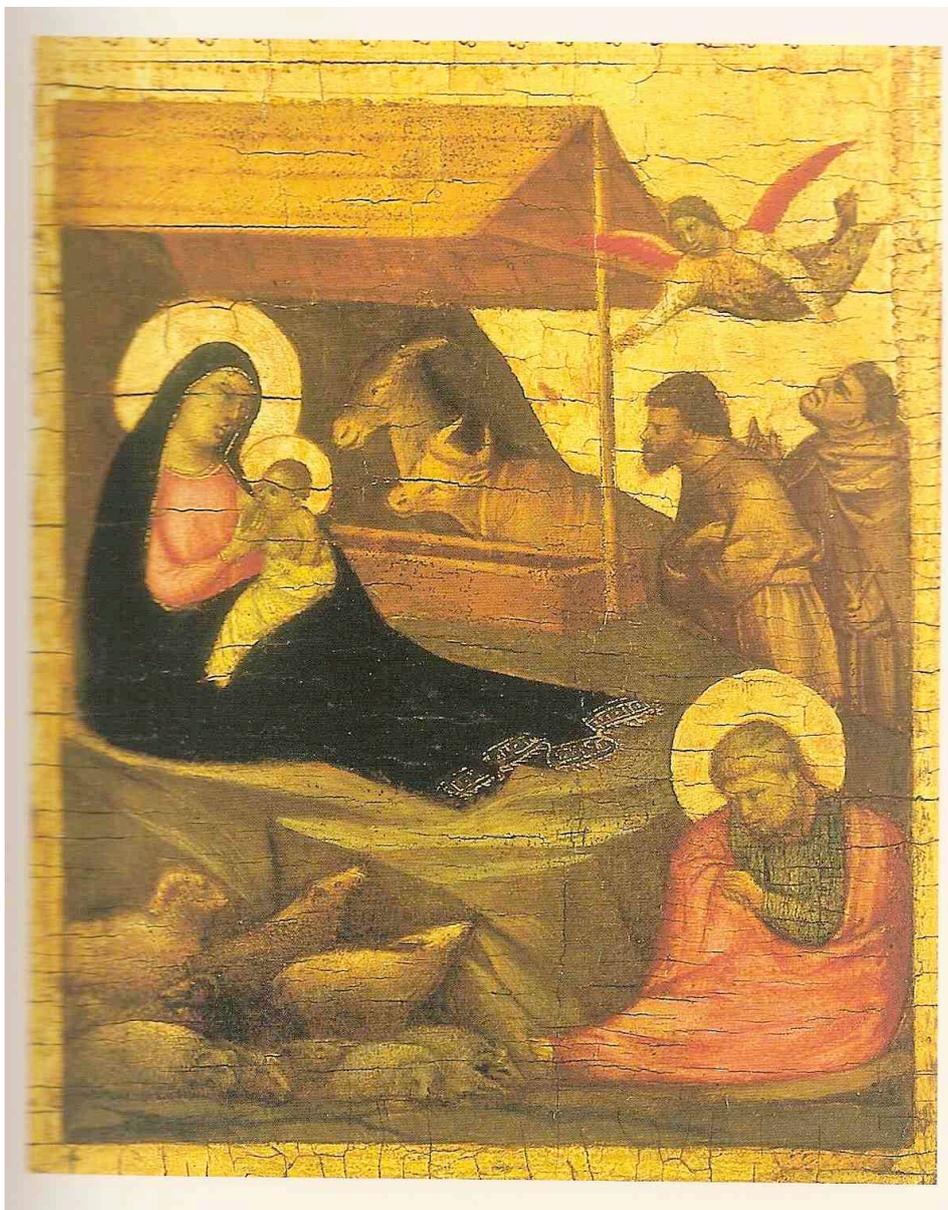
L'empreinte franciscaine sur la représentation de la *Nativité*

Fig. 6 : Taddeo Gaddi, *Nativité*, 1330-34, détrempe sur bois, Newark, Collection Alana

G. PUMA



Fig. 7 : Pace di Bartolo, *Nativité*, 1344-68, fresque,
Assise, Sainte Claire, Chapelle Saint Georges



Fig. 8 : Guido da Siena, *Nativité*, 1270, détrempe sur bois, Paris, Louvre

G. PUMA



Fig. 9 : Anonyme vénéto-adriatique, *Adoration des Mages*, 1290-1300, détrempe sur bois, Philadelphie, Museum of Art



Fig. 10 : Francesco da Rimini, *Adoration des Mages*, 1330 env.,
détrempe sur bois, Coral Gables (Miami), Lowe Art Museum

G. PUMA



Fig. 11 : Francesco da Rimini, *Adoration des Mages*, 1335 env.,
détrempe sur bois, Ajaccio, Musée Fesch



Fig. 12 : Giotto, *Adoration des Mages*, 1320 env., or et détrempe sur bois,
New York, Metropolitan Museum of Art

L'empreinte franciscaine sur la représentation de la *Nativité*

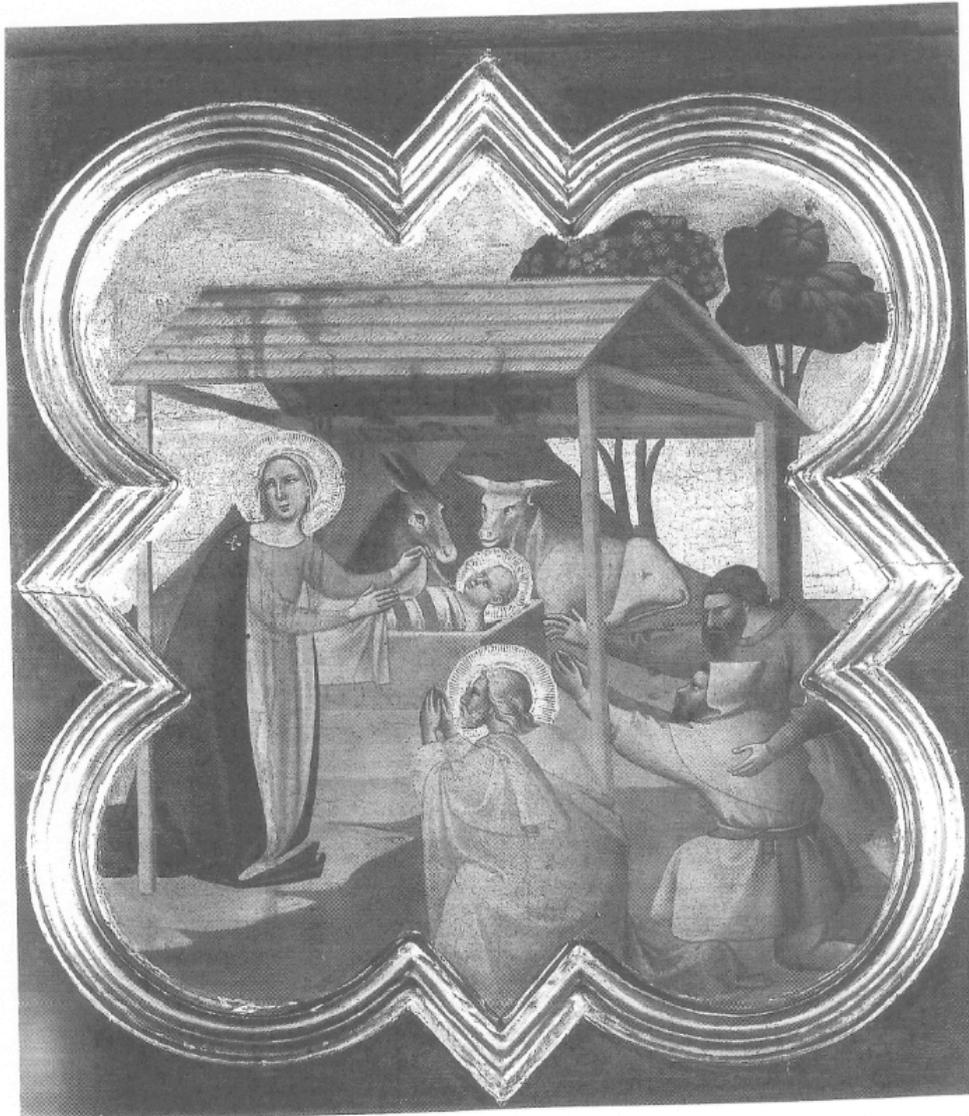


Fig. 13 : Taddeo Gaddi, *Adoration des bergers*, 1330-35, détrempe sur bois, Florence, Accademia (anciennement Santa Croce, sacristie)

G. PUMA



Fig. 14 : Taddeo Gaddi, *Adoration des bergers*, 1330-35, détrempe sur bois, Dijon, Musée des Beaux-Arts