



Giotto. L'ensevelissement du Christ (Église de l'Arena).

CHAPITRE VIII

GIOTTO : LA MADONNA DELL ARENA

Ce fut une singulière bonne fortune pour la ville de Padoue que l'arrivée de Giotto au début du XIV^e siècle. Il y était appelé par la riche famille des Scrovegni qui lui avait demandé de décorer la chapelle élevée à leurs frais sur une partie de l'emplacement des anciennes arènes. Cette chapelle prit de sa situation le nom de *Madonna dell' Arena* sous lequel elle est généralement désignée, nom que les peintures de Giotto ont rendu illustre entre tous dans l'histoire de l'art. Il est possible que Giotto en ait été aussi l'architecte. Car l'édifice assez insignifiant semble tout disposé pour recevoir sa décoration picturale. Sur trois

rangées superposées se déroulent en trente-huit sujets l'histoire de la Vierge et celle du Christ. La séparation des sujets et même les séparations horizontales des rangées sont simplement indiquées par des nervures tracées au pinceau. Aucune moulure, aucun ornement architectural n'y est introduit : la peinture y règne seule. Au-dessous, séparées par des imitations de plaques de marbre, sont figurées en camaïeu les Vertus et les Vices. Sur l'arcade du chœur, on voit le Christ sur son trône, entouré d'anges. En face, le mur d'entrée est complètement couvert par le *Jugement dernier* avec le *Paradis* et l'*Enfer*.

L'ensemble de ces peintures marque une époque dans l'histoire de l'art et même dans l'histoire de l'esprit humain. « Toute la peinture de l'avenir, a-t-on dit, y est présente et préparée¹ ». C'est en 1303 que Giotto commença ce travail colossal qu'il termina en 1306. Il est vrai qu'il se fit aider par ses élèves.

Mais, comme pour les grandes décorations de Raphaël, sauf quelques parties plus faibles, par exemple l'Enfer du mur d'entrée ou les fresques du chœur, partout l'esprit du maître est présent et il est vraisemblable que le plus grand nombre des scènes de la vie du Christ et de la Vierge sont presque complètement de sa main. On peut remarquer qu'il a choisi de préférence les scènes qui ont un caractère familier et sont souvent de véritables sujets de genre.

Au moment où Giotto va entreprendre sa décoration de la *Madonna dell' Arena* il est arrivé à la maturité de son talent et il conserve en même temps tout l'épanouissement et toute la vivacité de la jeunesse. Il éprouve



Giotto. Saint Joachim chez les Bergers (Église de l'Arena).

1. Lafenestre. *Peinture italienne*.

la joie de celui qui crée pour la première fois des types, des expressions, des gestes. Sans effort et sans heurt se dégageant peu à peu des arrangements convenus, secs et hiératiques du passé, il introduit la vie et l'émotion humaine dans les formes. Avant lui on ne savait faire exprimer aux figures que la majesté et la sévérité allant jusqu'à inspirer l'effroi. Le premier comme l'indique Vasari, il a su y mettre la bonté. « Cet homme, a dit Taine, avait le génie, le cœur, les idées, tout, sauf la science qui est l'œuvre des siècles et le fini de l'exécution. L'adresse et l'art de la main lui manquaient encore. » Aussi faut-il une certaine étude pour sentir tout ce qui sépare Giotto de ses prédécesseurs et la véritable révolution qu'il a faite¹. Mais certaines de ses œuvres sont si expressives et si nobles, le génie, malgré les entraves qui l'arrêtent et les voiles qui l'enveloppent, s'y manifeste d'une façon si certaine, que l'initiation n'est pas longue et ces œuvres privilégiées vous font bientôt comprendre les autres. On voit alors que ce primitif n'a rien d'archaïque, rien de routinier, qu'il est avant tout un novateur; que sa science, si incomplète qu'elle nous paraisse, est bien supérieure à celle qu'il a pu recueillir de l'enseignement de ses maîtres et qu'à cet égard même il a préparé l'avenir. Rompant avec les formules antérieures, il a étudié directement et naïvement la nature.

Il a même su profiter de son humble origine; on sait qu'il était un petit berger, lorsque le plus célèbre artiste de Florence, Cimabue, reconnut sa vocation. On peut remarquer que les animaux qu'il introduit dans ses compositions sont toujours traités avec un juste sentiment de leur forme que n'auront pas toujours les artistes de la grande époque, notamment Raphaël et Corrège². La chose est particulièrement sensible, par exemple, dans l'âne de la fuite en Égypte ou dans la levrette qui accueille, en sautant de façon aimable, le malheureux saint Joachim se réfugiant chez les bergers après qu'il a été chassé du Temple. Mais ce mérite est mince à côté de cette création de l'expression morale qu'on retrouve à chaque pas dans ces scènes de l'Arena, dans ces gestes, dans ces physionomies que l'on voyait pour la première fois apparaître dans l'art d'une façon parfois même exagérée ou grimaçante, mais sans déclamation et dans une profonde sincérité. Aussi, quelle que soit la divergence de leurs points

1. C'était surtout une révolution dans l'art italien. Car il avait été précédé dans l'expression vivante des physionomies et l'étude des formes naturelles par nos admirables imagiers du XIII^e siècle qui n'avaient pas d'égaux en Italie, sauf Nicolas de Pise, et qui n'ont eu que le tort d'être anonymes.

2. Léonard de Vinci a signalé ce que le talent de Giotto devait à son enfance passée dans des montagnes solitaires où poussé par l'art il commença à dessiner les attitudes des chèvres confiées à sa garde et des autres animaux de la contrée.

de vue, les critiques modernes ont-ils su rendre justice à ce talent. « Souvent ses expressions, a dit Taine, sont des cris du cœur si spontanés, si sincères, qu'on n'en retrouvera pas de si vrais : Au pied de la croix, la Vierge, le front plissé et pâle, s'évanouit et pourtant reste debout par un effort suprême. Lazare roulé dans ses bandelettes, fixé comme une momie dans sa gaine, debout et les yeux vivants, est une apparition foudroyante. » « Dans l'apparition du Christ à la Madeleine, Giotto, dit Muntz, a laissé



Giotto. La rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la Porte d'Or à Jérusalem (Église de l'Arena).

loin derrière lui non seulement ses prédécesseurs, mais encore ses successeurs. Quel élan d'amour et de joie, chez la pécheresse se précipitant vers le Sauveur ! » Muntz sera d'accord avec Rio, dont il est loin de partager la doctrine, lorsque l'auteur de *l'Art chrétien* affirme que : « Jamais on ne vit harmonie plus saisissante entre le geste et le regard. » Que de troubles et que de remarques on ferait encore avec Buckhardt. Le deuil profond et replié sur lui-même, c'est Joachim chez les bergers ; il marche vers eux comme dans un rêve. L'accueil affectueux c'est le retour de Joachim chez Anne qui lui prend la tête dans les deux mains et lui donne un baiser. L'interrogation et la réponse muette, c'est le merveilleux groupe de la visitation. La mission secrète, c'est l'entrevue de Judas avec le prêtre



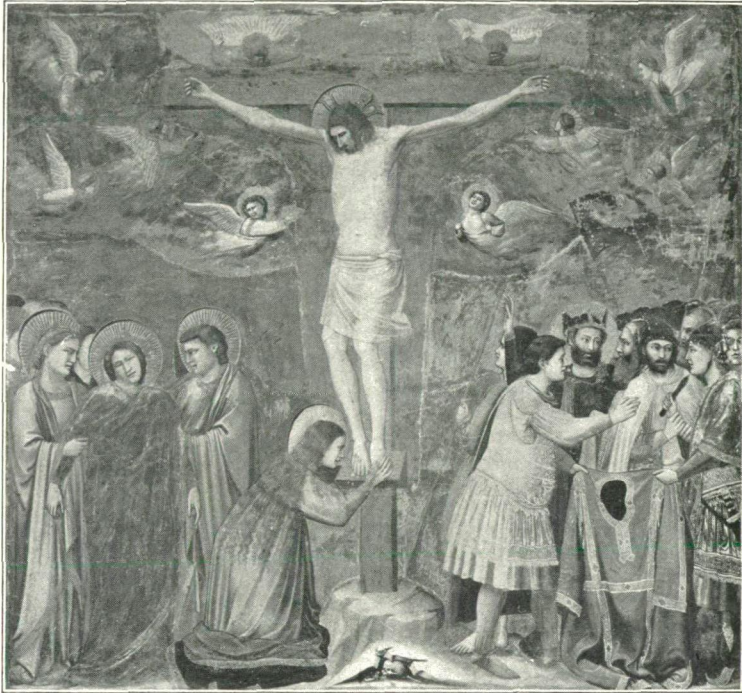
dont les deux mains semblent parler. La raillerie, c'est le groupe du Christ insulté où il faut remarquer surtout l'hypocrite qui s'approche la tête baissée. La scène des soldats tirant au sort la robe du Christ à droite de la croix dans le crucifiement est un véritable dialogue par gestes. Les sujets calmes lui conviennent aussi bien que les scènes passionnées, comme il le montre dans Jésus sur son trône, entouré d'anges au-dessus de l'arcade du chœur. C'est ainsi que les sentiments les plus élevés de la vie mystique et les sentiments intimes de la vie journalière entraînent également dans le domaine de l'art.

Giotto renonce au fond d'or et place ses sujets en plein ciel, en plein air, dans la nature. Mais la nature extérieure n'est pour lui qu'un cadre dont il réduit l'importance au strict nécessaire et il préférera souvent les fonds d'architecture au paysage. On dirait qu'ayant tant de choses à faire exprimer à l'homme il veuille lui laisser la plus grande place possible et concentrer sur lui tout l'intérêt¹. Il donna même une preuve du rare bon sens qui réglait son génie en ne tombant pas, malgré ce sentiment, dans la confusion et la complication, qu'on remarquera chez bon nombre de ses imitateurs. C'est que Giotto, quelque souci qu'il ait de l'expression des figures, est également préoccupé de la composition : il veut qu'elle soit significative aussi bien que l'individu lui-même et, lorsqu'on pense qu'il avait là encore tout à créer, on se demande si ce n'est pas ce talent de composition qu'on doit le plus admirer en lui. Ce talent, il ne le montra jamais avec plus d'ampleur, de variété et de clarté que dans ses peintures de Padoue. Il est certain qu'il y a ordonné avec tant de justesse et de puissance les grandes scènes de l'Évangile que cette ordonnance s'est imposée, consciemment ou non, aux peintres qui ont suivi.

Giotto, quoique fils d'un pauvre paysan, était devenu non seulement un grand artiste, mais un lettré et même un philosophe. Il montre cette tendance de son esprit dans ses représentations des vertus et des vices. Au XIII^e siècle l'allégorie et le symbole étaient partout. Notre *Roman de la Rose* avait donné une forme encore plus précise à ce goût qui était devenu une mode et Dante certainement avait subi l'influence de Guillaume de Lorris, sinon de son continuateur Jean de Meung. Or on sait que Giotto était en relation suivie avec Dante qui l'a magnifiquement célébré dans son grand poème et dont lui-même a fait le portrait. Justement Dante exilé avait précédé Giotto à Padoue où il se trouvait dès 1302. Il est donc infiniment probable, pour ne pas dire certain, que le poète, en

1. C'était aussi la pensée de cet autre grand Florentin, de Michel-Ange, qui, plus exclusif encore, ne voulut voir que l'homme dans la nature.

dehors même de l'influence générale qu'il avait sur son ami, lui a donné des indications et des conseils sur ses peintures et contribué à la signification ingénieuse et profonde de ces figures symboliques. L'influence de Dante se montre d'une façon plus directe dans la peinture de l'enfer où certains épisodes semblent des illustrations de la *Divine Comédie* : par exemple, les damnés qui ont la tête enfoncée dans le sol et dont les



Giotto, La Crucifixion (Église de l'Arena).

jambes s'agitent dans l'air ¹. Sans doute le poème ne fut achevé qu'en 1320, mais Dante l'avait entrepris en 1291. Rien d'étonnant donc qu'il ait fait connaître à Giotto soit en lui en communiquant le manuscrit, soit en causant avec lui les principales scènes de son *Enfer* par lequel il commence son œuvre. Soit qu'il ait été troublé par ses préoccupations littéraires, soit qu'il n'ait pas su se dégager des conceptions grossières et puériles d'après lesquelles le vulgaire se représentait l'enfer chrétien, il est certain que cette partie de la décoration de l'Arena est la moins remarquable même par l'exécution ; celle où se sent le plus la main des aides

1. Dante. *Enfer*, chant 19.

qu'il avait associés à son immense travail. Bien des parties en sont franchement déplaisantes. L'effet en est plus grotesque que terrible et fait penser à Callot plus qu'à Michel-Ange. Mais sur le même mur, Giotto prend bien sa revanche dans la représentation du Paradis, dans cette suite des bienheureux qui, les yeux fixés, les mains tendues vers le Christ avec une expression d'amour et de joie, forment sous la direction et la surveillance des anges une procession solennelle sans monotonie.

Ces mérites si divers, cette puissance d'expression inconnue jusque-là, cette élévation qui s'impose jointe à ce sentiment du détail de la vie expliquent que, de son vivant même, Giotto ait été également apprécié des artistes et de la foule. Les écrivains du moyen âge s'occupent peu des artistes et en tous cas les mettent bien au-dessous des littérateurs. Il n'en fut pas de même pour Giotto. Sans parler de Boccace et de Villani, Michel Savonarole dans son curieux *Libellus de ornamentis regie civitatis Padue* trouve une preuve de la dignité de la ville, dans ce fait que Giotto a voulu lui consacrer une bonne partie de sa vie et c'est ainsi, ajoute-t-il, que sa mémoire vivra dans les glorieuses figures qu'il y a laissées. Cette admiration pour Giotto n'a guère subi d'éclipse. On fait plus d'ailleurs que de l'admirer : encore aujourd'hui l'art, comme nous l'avons dit, est son tributaire. Ses peintures de l'Arena surtout sont restées une source d'inspiration et d'études jusqu'à nos jours, à ce point que tels artistes du XIX^e siècle : Overbeck, Orsel, Hippolyte Flandrin même pourraient être considérés comme ses disciples¹.

On ne va guère voir à l'Arena que les œuvres de Giotto ; il serait injuste cependant de ne pas signaler, derrière l'autel, le tombeau du fondateur de la chapelle Enrico Scrovegno. Ce tombeau est attribué à Giovanni Pisano. Mais Burckhardt pense que cette attribution est fausse. D'abord Enrico Scrovegno est mort en 1321, c'est-à-dire un an après Giovanni Pisano. Cela ne serait pas une raison, puisque bien des gens ont fait construire leur tombeau de leur vivant. Mais l'œuvre de style gothique « d'un naturalisme très soigné », indique une époque postérieure. La statue debout qui est près de là et représente Scrovegno en pleine jeunesse est bien dans le style de G. Pisano ainsi que la statue de la vierge placée au-dessus du tombeau sans qu'elle fût destinée à en faire partie.

1. Cennino Cennini dans son *Trattato della Pittura* écrit plus de cent ans après la mort de Giotto restait un giottesque intransigeant. Il disait que Giotto, fit passer l'art de peindre du grec au latin et le ramena du latin au moderne.