

R/TP 30P

BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE
(UNIVERSITÉ DE GRENOBLE)

Deuxième Série

Collection d'Opuscules de Critique et d'Histoire

N° 4

CIMABUE, DUCCIO
ET LES
PREMIÈRES ÉCOLES DE TOSCANE
A PROPOS DE LA MADONE GUALINO

PAR

GUSTAVE SOULIER

DIRECTEUR ADJOINT DE L'INSTITUT FRANÇAIS
DE FLORENCE



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS

1929



Bibliothèque Maison de l'Orient

130121

A Youvenus Salomon Reichach.

Avec un grand respectueux dévouement

Justus Sauer

CIMABUE, DUCCIO
ET LES PREMIÈRES ÉCOLES DE TOSCANE
A PROPOS DE LA MADONE GUALINO



R / Tp 30p

BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE
(UNIVERSITÉ DE GRENOBLE)

Deuxième Série

Collection d'Opuscules de Critique et d'Histoire

N° 4

CIMABUE, DUCCIO
ET LES
PREMIÈRES ÉCOLES DE TOSCANE
A PROPOS DE LA MADONE GUALINO

PAR

GUSTAVE SOULIER

DIRECTEUR ADJOINT DE L'INSTITUT FRANÇAIS
DE FLORENCE



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS

1929



CIMABUE, DUCCIO
ET LES PREMIÈRES ÉCOLES DE TOSCANE
A PROPOS DE LA MADONE GUALINO

L'importante Madone qui est aujourd'hui dans la Collection Gualino à Turin nous donne l'occasion de compléter et de réviser nos connaissances au sujet des écoles toscanes à la fin du XIII^e siècle. La question est d'autant plus importante qu'il est aisé de faire fausse route, et que l'on peut risquer d'égarer à nouveau, à la suite de tel ou tel article autorisé, la conception même des premiers ateliers de peinture locaux. Je suis complètement d'accord en général avec les déterminations de caractères qui ont été faites à propos des œuvres diverses que l'on peut rapprocher de la nouvelle venue : Madone des Uffizi, Madone du Louvre, Madone de S. Maria Novella, — tout à fait d'accord, en particulier, avec les fines analyses de M. Siren (1). Mais les conclusions qui se dégagent de ces constatations me paraissent devoir s'imposer de façon très différente. Peut-être les observations nouvelles que je voudrais présenter pourront-elles tendre à uniformiser les opinions.

Le nœud de la question réside assurément dans la différenciation nette de Cimabue et de Duccio, — et, à

(1) Cf. O. Siren, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert* (Berlin, Cassirer, 1922), et *Considérations sur l'œuvre de Cimabue, à propos de la Madone de la Collection Gualino à Turin* (dans *Revue de l'Art*, févr. 1926).

I

La difficulté commence dès qu'il s'agit de se faire une idée suffisamment précise de Cimabue. Les deux seules œuvres que l'on puisse à peu près sûrement attribuer à ce maître sont la fresque de la *Madone trônant, avec saint François*, dans la Basilique inférieure d'Assise, et la *Madone* peinte sur bois pour les moines vallombrosains de S. Trinita à Florence (aujourd'hui aux Uffizi). S'il a travaillé, comme le voudrait M. Adolfo Venturi, aux fresques du portique de l'ancienne Basilique du Vatican, ces œuvres sont en tout cas détruites ; on ne peut plus avoir qu'une vague impression des scènes qui décoraient l'un des côtés des galeries, grâce à des dessins du xvii^e siècle. De ces fresques, consacrées à la vie de saint Pierre et de saint Paul, tout le caractère a naturellement disparu dans ces indications trop tardives, et tout jugement est impossible. Seul le motif iconographique subsiste, qui dérive des traditions gréco-orientales.

Le séjour de Cimabue à Rome est cependant certain, et un acte notarié y témoigne de sa présence en 1272. On a voulu faire grand état de sa formation *romaine* : il est nécessaire de préciser ce que l'on peut entendre par là. L'influence que Cimabue a pu subir à Rome, c'est, bien plus que l'influence de l'antiquité, celle des ateliers contemporains, c'est-à-dire celle de Cavallini,

de Iacopo Torriti, et de ceux qui auprès d'eux, par la fresque et la mosaïque, multipliaient à cette époque les grandes œuvres décoratives des basiliques. En réalité, cette école romaine ne doit à la fréquentation de la sculpture et des édifices antiques que certains arrangements de draperies, quelques motifs de décoration, et surtout des proportions grandioses, le sens monumental de ses figures. C'est ce dernier élément qui lui donne son caractère propre, qui est un grand caractère, et c'est par là qu'une tradition se fait authentiquement sentir. Pour le reste, tout l'enseignement pictural vient — comme dans toute l'Italie et pour une grande part en Europe — des *maestri greci*, c'est-à-dire des artistes orientaux (1). A Rome, ces « *maestri greci* » vivaient sans doute, pour une bonne partie, dans l'abbaye basilienne de Grottaferrata. Les détails physiologiques des figures de l'école romaine, à S. Maria Maggiore, à S. Cecilia in Trastevere — les yeux élargis au centre et souvent prolongés à l'angle, les traits accusés dans leur irrégularité — montrent, comme en Toscane, de façon cependant moins poussée qu'en Toscane, une prédominance de caractères syro-égyptiens et de caractères d'Asie Mineure (2), les premiers s'étant du reste acclimatés eux-mêmes dans les ateliers d'Asie Mineure. Dans les restes de fresques qui demeurent à Grottaferrata, ces éléments sont encore plus prononcés.

Ce que Cimabue peut devoir au milieu romain, c'est un sentiment de noblesse et de grandeur dans sa sim-

(1) J'ai déjà exprimé ma répugnance à parler d'*art byzantin* dans un sens trop large et trop vague, qui a porté à toutes les confusions et aux idées fausses. Ce terme ne me paraît complètement légitime que pour désigner le foyer d'art impérial et orthodoxe qu'était Byzance même; mais sous cette acception, l'appellation serait ici hors de propos.

(2) V. G. Soulier, *Les influences orientales dans la Peinture Toscane* (Paris, Laurens, 1924), notamment p. 179-180.



CIMABUE - MADONE AVEC ST. FRANÇOIS (fresque)

(Photo Alinari)

(Basilique Inf.re, Assise).



CIMABUE - MADONE (prov. de S. Trinità de Florence)

(Photo Alinari)

(Uffizi).

plicité ; mais dans l'apprentissage reçu des *maestri greci*, la technique de sa peinture et son dessin ne découvrent rien qu'il n'ait pu trouver en Toscane. La Vierge en majesté, peinte à fresque dans l'Eglise Inférieure d'Assise (Pl. I), dans l'état d'altération où elle est actuellement, laisse apparaître partout des dessous d'ocre, qui devaient certainement contribuer à donner à l'ensemble une tonalité assez contenue. Ce qu'il y a présentement de plus coloré, c'est le coussin rouge du trône. Le manteau de la Vierge semble garder des traces azurées, et les robes des anges des tons gris-violacés, azurés et jaunâtres. Les traits sont affirmés, la construction des figures assez massive ; les yeux, chez la Madone et chez les anges, ainsi que je l'ai déjà relevé, ont une tendance à l'allongement, mais appartiennent cependant encore au type que j'ai appelé l'*œil égyptien*, renflé au centre, plus ou moins prolongé à l'angle (1). J'ai montré que ce détail rapproche particulièrement à ses origines la peinture florentine de l'école pisane. Ce rapprochement s'accroît dans le réalisme volontiers farouche qui veut donner un caractère aux figures d'hommes. Ici, c'est dans la figure de saint François que Cimabue se livre tout à fait, dans ce visage contracté, asymétrique, au nez de travers, où les coins de la bouche s'abaissent avec une ride précoce, ce visage qui — à travers ce que l'on appellerait communément sa laideur — dégage une expression de douleur si pitoyable. C'est là que l'on peut comprendre ce que Ruskin a entrevu chez Cimabue de transmission étrusque, et comment ce fonds étrusque, ainsi que je me suis efforcé de le faire ressortir, est aisément réveillé chez les pre-

(1) Cf. ouvr. cité, p. 346.



miers peintres toscans par les artistes d'Asie Mineure (1).

Des deux œuvres de Cimabue que j'ai citées comme les plus authentiques, la fresque d'Assise est assurément la plus ancienne : c'est vers 1280, ou plutôt un peu avant, que Cimabue, a pu travailler à Assise. La *Madone* peinte à Florence pour S. Trinita (Pl. II) a sans doute été exécutée à partir de 1280. L'ampleur majestueuse persiste et se dégage même davantage, mais en même temps une évolution se fait sentir dans le sens décoratif : d'abord par la multiplication des anges qui soutiennent le trône et par leur ordonnance, mais surtout par une préoccupation nouvelle du détail et de la richesse de l'ornement. Je me suis déjà expliqué à ce sujet, mais sur ce point encore je suis bien forcé de revenir d'un mot, pour l'efficacité de notre étude. Au moment où il peint sa *Majesté* pour S. Trinita, Cimabue est certainement sensible déjà à une influence siennoise qui vient tempérer sa sévérité. Si Duccio n'a pas encore exécuté une grande œuvre qui nous soit connue, nous avons cependant déjà trace à cette date de son activité, et il ne va pas tarder à recevoir une commande importante pour S. Maria Novella : sa réputation est donc alors établie, et l'on comprend que le charme de la peinture siennoise ne laisse pas Cimabue indifférent, de même qu'il se fera sentir plus tard chez Giotto à partir des fresques de l'Arena (2). En effet, l'étoffe qui tend le trône de la Vierge devient beaucoup plus brillante et s'orne précieusement d'une bordure imitant les entrelacs des caractères arabes, dits coufiques ; les auréoles sont historiées de motifs gravés

(1) Cf. *Ibid.*, 1^{re} partie, chap. VIII, *L'empreinte étrusque à travers l'art toscan*, p. 178-79.

(2) Cf. *Ibid.*, 3^e partie, chap. VIII, *Des particularités de la peinture siennoise et de leur origine*, p. 347.

à l'outil. L'origine siennoise de ces préciosités s'accuse spécialement dans la forme des yeux orientaux, allongés en amande, que nous voyons s'introduire à Sienne à partir de Duccio, en attendant que Simone Martini les exagère encore.

Ici encore, les traits des figures sont fortement marqués ; les visages sont sobrement peints en terre brune, avec un peu de rouge aux joues et aux lèvres. Comme dans la fresque d'Assise, ces visages sont assez ramassés.

Ainsi qu'à Assise encore, c'est dans les têtes à caractère que le tempérament et l'éducation picturale de Cimabue se révèlent le plus fortement. A la base du trône de la Mère de Dieu, le peintre a réservé trois lunettes où il fait apparaître en buste des figures de Prophètes. Il s'est appliqué à creuser ces quatre faces de vieillards, de même qu'il avait labouré de façon pathétique le visage de saint François.

* *

Nous pouvons maintenant, sur ces premières données, aborder d'autres fresques d'Assise, dans le transept et l'abside de l'Eglise Supérieure, qui ont été attribuées à Cimabue. Ce pourtour du chœur comporte trois rangs de décorations : à la partie supérieure, des Anges à mi-corps, rangés sous des arcatures trilobées ; derrière le triforium, de grandes figures en pied d'Anges et d'Apôtres ou de Prophètes ; plus bas, des scènes de l'Apocalypse, des scènes de la mort de la Vierge et de son triomphe, et d'autres se rapportant à la vie de saint Pierre et de saint Paul. Les parties dont on peut le mieux juger, dans l'état actuel de conservation, sont les peintures des deux registres supérieurs. Ce qui frappe surtout dans ces fresques, avec les proportions monumentales des figures, c'est, dans les morceaux les moins altérés, l'éclat de la couleur. Certains vêtements d'anges et de saints, dans la galerie, laissent encore apercevoir des bleus et des jaunes très vifs. Si dans la *pala* des Uffizi, Cimabue offre des couleurs assez pleines, avec les rouges des robes de la mère et de l'enfant, et du manteau de l'un des prophètes, le bleu céruléen du manteau de la Vierge, les ailes des anges dégradées du blanc ou de l'azur pâle au rouge vif, et certains vêtements de ces anges, verdâtres, roses ou azur, d'autres draperies violacées viennent un peu partout rétablir une harmonie plus modérée, et l'on ne trouve nulle part les tons flamboyants de ces fresques de l'Eglise Haute. Ce double caractère de l'aspect imposant des figures et de la vivacité des couleurs est particulièrement caractéristique de l'école romaine : peut-être doit-on attribuer aux maîtres romains ces fresques du pourtour du chœur, comme

on leur reconnaît celles de la nef, distribuées entre Cavallini, Torriti et Rusuti. Les éléments communs avec l'art de Cimabue — linéaments des visages fortement marqués, avec prédominance des tons d'ocre — viennent de la communauté des influences subies par l'apprentissage des ateliers orientaux.

Notons encore que les restes du *Couronnement de la Vierge*, peint dans la partie droite de l'abside, laissent entrevoir une préciosité de détails, un raffinement d'étoffes, qui demeurent trop étrangers au tempérament foncier de Cimabue, même si l'on tient compte de la plus grande curiosité pittoresque que j'ai signalée chez lui dans la *Madone des Uffizi*.

Seul le fragment des *Anges apocalyptiques*, sonnante de la trompette auprès du Tout Puissant en gloire, semblerait, en l'état actuel, pouvoir mieux évoquer Cimabue.

Reste le morceau capital, la grande *Crucifixion* dans le bras gauche du transept (Pl. III). Je serais très porté à la donner à Cimabue, à cause de l'ampleur de la composition, et par hommage à la réputation qui nous a été transmise du maître florentin et dont Dante lui-même s'est fait l'écho. Je crois pourtant que nous avons une tendance à accorder trop d'importance à ce grand patronage littéraire, car, sans songer même à de mesquines rivalités de clochers, il n'est que naturel que Dante ait surtout connu et prôné un peintre de Florence. Il n'a pas parlé non plus de Cavallini, dont la renommée égalait certainement celle de Cimabue. Mais je dois avouer que plus j'étudie la *Crucifixion* d'Assise, plus je vois de difficultés à y reconnaître Cimabue.

Tous les caractères qui s'imposent si violemment sont ceux de l'école pisane, ce sont ceux de Giunta. Il faut bien prendre garde à ne pas apporter ici d'idées

préconçues, d'opinion traditionnelle, et à se laisser uniquement guider par l'analyse technique. On ne peut parler avec dédain des Crucifix de Giunta Pisano (Pl. V, 1). Il ne s'agit pas de savoir si cette peinture est faite pour plaire, et nous n'avons pas à juger les œuvres primitives selon un criterium de grâce qui n'a commencé à s'introduire dans la peinture italienne que tout à la fin du xv^e siècle. Ces Christs grimaçants, arqués sur le bois de la croix, au corps sillonné comme un vieux tronc d'arbre, sont d'un maître puissant. La sauvagerie de leur réalisme, leur force dramatique, jaillies de la primordiale veine étrusque, ont trouvé entièrement leurs moyens d'expression auprès des ateliers transplantés d'Asie Mineure. C'est dans les anciennes fresques de Cappadoce, révélées par les précieuses explorations du P. de Jerphanion, que nous en voyons le prototype le plus complet. *Les Crucifixions* de Qaranleq Kilissé ou d'Elmale Kilissé ne peuvent laisser de doute, il me semble, à ceux qui se refusent jusqu'à présent à accepter cette vérité (1). L'exemple de ces vigoureuses écoles d'Asie Mineure ne se répand d'ailleurs pas seulement en Italie par les *maestri greci*, mais il se propage aussi à travers les foyers monastiques de l'Orient, et notamment au Mont Athos (2).

J'ai fait ressortir chez Cimabue ce qu'il doit aux mêmes sources, l'accentuation de son réalisme à tendance véhémement et tragique. Mais nous trouvons ici une différence considérable de degré. C'est dans des

(1) V. Guillaume de Jerphanion, *Les Eglises rupestres de Cappadoce* (Paris, Geuthner), pl. 100 et 116.

(2) Cf. Gabr. Millet, *Monuments de l'Athos; Les Peintures* (Paris, Bossard), pl. 12, 16, 17, 69; peinture de Protaton, Chilandari, Catholicon, au début du xiv^e siècle.

figures secondaires, dans des détails et comme en marge de la composition liturgique, que le maître florentin donne carrière à la fougue de son tempérament, et jamais nous ne l'avons vu s'abandonner à un tel mouvement. Ici, ce style sans ménagement envahit tout. Sans doute presque toute l'œuvre du peintre nous manque ; mais en se fondant uniquement sur les éléments les plus sûrs que nous possédons, pourrait-on supposer chez Cimabue cette déformation physiionomique allant jusqu'au sens le plus élevé de la caricature, et cela dans les figures féminines mêmes, chez la Vierge et les saintes femmes ? Les types humains se créent, sabrés à grands traits d'ombres ; les particularités ethniques de facies ou de costumes s'accusent : à droite de la croix un Syrien se dresse, la tête enveloppée d'une écharpe. Ce sont exactement là les caractères que l'on trouve dans l'école pisane. Dans l'ensemble même, — en tenant compte des altérations, du noircissement de la couleur, — cette domination des tons d'ocre, ces harmonies sourdes, sont très déterminantes. Cimabue aurait-il également pu les offrir ? Rien ne permet de l'affirmer. Ce qui est ici nouveau, ce qui est exceptionnel pour l'un et pour l'autre, pour le florentin comme pour le pisan, c'est la complexité de la scène. Mais les fragments de Giunta qui subsistent bien probablement dans la nef centrale de l'Eglise Basse (scènes de la Passion du Christ), — si mutilés qu'ils soient et si difficile qu'il puisse être de s'en rendre compte dans les ténèbres — peuvent cependant fournir une précieuse indication de leur sens dramatique. Il ne faut donc pas se hâter de conclure sur ce point ; et si la *Crucifixion* de S. Francesco est de Cimabue, cela prouve qu'à l'apogée de son art, non seulement il devient un disciple plus accompli des peintres d'Asie Mineure, mais qu'il est par-

ticulièrement lié à Giunta Pisano. En cela réside une nouvelle difficulté de la question (1).

Car il faut reconnaître que si Wickhoff a exagéré en annihilant à peu près la personnalité de Cimabue, c'est avec juste raison qu'il rapproche Cimabue de Giunta Pisano (2).

D'autre part, je ne crois pas que nous puissions tenir compte, pour une claire vision de Cimabue, de la mosaïque de l'abside dans la Cathédrale de Pise. Ainsi que je l'ai montré, (3) sa participation à cette mosaïque ne peut être que secondaire : la conception de l'œuvre ne peut lui appartenir, puisqu'il n'en est pas le premier auteur, et il ne l'achève pas davantage. Sa contribution pendant cinq mois, en 1301-1302, ne peut guère être que celle d'un exécutant, et elle est difficilement appréciable.

Quant à la *Madone du Louvre*, provenant de S. Francesco de Pise, je me réserve d'y revenir plus loin.

(1) Calvalselle et Crowe ont nettement attribué à Giunta ou à un peintre très voisin de lui la *Crucifixion* de l'Eglise Supérieure de S. Francesco, en l'accablant d'ailleurs de leur mépris (*Storia della Pittura Italiana*, 2^e éd.; Florence, Le Monnier, 1886; t. I, pp. 261-62).

(2) Wickhoff, *Ueber die Zeit des Guido von Siena*, dans *Mitteilungen d. Inst. f. österr. Gesch.*, 1889, X, 2).

(3) Cf. ouvr. cité, p. 151.



(Photo Alinari)

CRUCIFIXION (fresque)

(Basilique Sup.re, Assise).





DUCCIO DI BUONINSEGNA - MADONE RUCELLAI

(Photo Brogi)

(S. Maria Novella, Florence).

II

Quelles sont d'autre part les particularités techniques que présente la *Madone Rucellai* ? (Pl. IV).

Ces particularités résident dans la forme, c'est-à-dire dans le dessin, et dans la couleur. Pour le dessin, quelques signes essentiels se découvrent dans les personnages. Nous ne trouvons plus ces visages ramassés que j'ai signalés chez Cimabue : ils sont plus allongés, de modelés moins rudes. Les yeux sont plus fendus encore que dans la *pala* des Uffizi, et ils s'infléchissent dans leur courbe, avec une sorte de langueur, à peu près comme pourrait le faire une feuille de saule. La ligne médiane du nez a une tendance plus busquée ; le contour externe de la lèvre supérieure accuse plus nettement une triple sinuosité, tracée un peu comme celles d'un M en cursive, avec les coins retombants, et la bouche communique ainsi au visage une expression de rêverie. Les mains sont sensiblement plus longues et fines ; on retrouve les doigts découpés en lanières plates que l'on peut observer déjà chez Cimabue, et qui appartiennent à la pratique orientale, mais ils ont une flexibilité nouvelle, presque végétale, à peu près analogue à celle des rubans des roseaux. Les vêtements n'ont plus les plis cassés, les plis anguleux que l'on trouvait chez Cimabue : les draperies sont plus souples et sinueuses.

Pour la couleur, la gamme est beaucoup plus variée,

nuancée et recherchée. On trouve chez les anges des bleus clairs et des gris violacés comme en offrait Cimabue, mais aussi des gradations de violet plus diverses, lilas et violet foncé ; des roses plus abondants et plus différenciés, avec la robe couleur de corail de la Vierge, le manteau rose vineux à traits d'or de l'Enfant ; le coussin du trône, d'un ton de groseille. L'étoffe qui pend derrière le trône apporte une grande somptuosité ; elle est grise, à dessins rouge et or ; et partout dans le détail, le goût de la richesse ornementale se donne carrière, dans les bordures décorées de caractères coufiques qui contournent la tenture, le coussin, le manteau de la Madone et les tuniques des anges. Mais tout spécialement ce raffinement de coloriste se fait sentir dans les carnations de gris et de roses très délicats, dans ces teints de fleurs tendres et déjà meurtries, qui s'accusent en particulier dans le visage de la Vierge.

Rappelons en outre les différences de composition et de style. L'Enfant Jésus n'est plus enveloppé du *pallium*, mais beaucoup plus libre, vêtu d'une légère tunique blanche autour de laquelle s'enroule simplement une draperie sur la partie inférieure du corps. Les Anges, un genou en terre, se tournent vers la Madone qu'ils adorent, au lieu d'être simplement les porteurs du trône. De toutes les expressions humaines se dégage un charme sentimental nouveau. Le trône lui-même est moins massif et plus précieusement ouvragé, et son dossier monte plus haut derrière la tête de la Vierge, afin d'agrandir la surface décorative qui lui sert de fond.

Le cadre de la *pala* est enrichi de médaillons présentant des figures de saints, têtes fortement caractérisées, mais de tons plutôt clairs, qui mettent autour de la

grande image de la Vierge en majesté comme une préciosité de miniatures.

Or, ces différents caractères — richesse décorative, raffinement de la couleur, inclination sentimentale et mystique — sont essentiellement propres à l'école siennoise, et ils se trouvent à l'origine réalisés par Duccio di Buoninsegna. Ce sont ces caractères que l'on reconnaît à travers les Madones de Duccio, qui établissent le lien entre elles, qui les désignent comme siennes. J'ai mis en garde contre les repeints qui ont altéré les visages de la Mère et de l'Enfant dans la grande *Maestà* peinte plus tard (1308-11) pour la Cathédrale de Sienne (1) (Pl. V, 2), en sorte que le sentiment original n'y est plus intact, ce qui a pu parfois dérouter les confrontations ; mais les mains de la Vierge y sont très significatives, comme les tons rares de la tenture et du coussin du trône, rouge violacé à dessins d'or (le dossier du trône montant derrière la tête de la Madone, comme sur la *pala* Rucellai), les revers violets du manteau bleu foncé de la Vierge, la draperie lilas à fleurettes d'or qui recouvre l'Enfant. Et ailleurs encore chez Duccio, ce que je viens de dire des traits du visage de la Madone de S. Maria Novella se vérifie abondamment, par exemple dans la *Madone* provenant de S. Cecilia a Crevole (Opera del Duomo, Sienne) (Pl. VIII, 1), dans celle de la Pinacothèque de Pérouse.

L'art de Duccio révèle déjà, dans sa conception décorative de la femme, quelque chose de recherché et d'artificiel, mais un maniérisme plein de charme sensible et d'intellectualité ; — et c'est dans ce sens-là que Simone Martini va engager plus avant encore, et

(1) Cf. ouvr. cité, p. 346.

définitivement, la peinture siennoise. Duccio cependant demeure touché par la poésie de la vie. Cela nous apparaît dans sa représentation de l'enfance : je viens de rappeler qu'il libère le petit Jésus de l'impériale parure byzantine. Il lui donne des gestes plus spontanés : dans la *Madone* provenant de Crevole, le poupon s'accroche au voile qui pend de la tête de sa mère. Une charmante *Madone* de l'École (Académie de Sienne, n° 592) montre l'Enfant divin nu, à peine enveloppé dans un pan de manteau.

J'ai eu l'occasion de montrer que Duccio est au confluent d'influences reçues d'ateliers de *maestri greci* de provenances diverses. Il est essentiellement *peintre*, c'est-à-dire avide de curiosités picturales, de subtilités de palette, mais aussi de ce *pittoresque* compris dans un sens très moderne, que révèlent les groupes imprévus, les spectacles du dehors, la foule. A cet égard, la *pala* de la Cathédrale de Sienne apporte quelque chose de très nouveau dans la peinture italienne par ses multiples scènes animées : l'*Entrée à Jérusalem* et les compartiments de la *Passion* en fournissent le frappant témoignage : à cette date-là, les grandes compositions murales de Giotto, dans l'Eglise Supérieure d'Assise et à Padoue, ne s'en étaient pas également soucié.

MM. Langton Douglas, Adolfo Venturi et Oswald Siren notamment ont très bien vu et exprimé les rapports de la *Madone Rucellai* avec Duccio di Buoninsegna, sur lesquels j'ai tenu à insister d'un point de vue particulièrement technique, dont on va comprendre toute l'importance. M. Siren écrit (1) : Il y a là [dans le dessin ornemental des bordures], de même que dans

(1) Article cité (*Rev. de l'Art*, Févr. 1926), p. 88.

la draperie étendue sur le dossier du trône, un raffinement dans le plissé vraiment étranger à l'art florentin, *qui ne peut avoir été introduit que par un maître siennois*. Quant aux types de la Madone, de l'Enfant et même des anges, s'ils ont conservé dans leurs formes et leurs traits fondamentaux un fond d'éléments florentins, quoique, en même temps, plus doux que les types précédemment décrits, leur modelé est devenu plus raffiné, *ils ont une souplesse purement picturale que nous n'avons jamais vue dans les œuvres de Cimabue* ». Et pourtant M. Siren hésite : les relations qui existent indéniablement avec la Madone de Cimabue aux Uffizi lui font attribuer en partie *la Madone Rucellai* au même maître (1).

(1) *La Madone Rucellai* a été formellement donnée à Duccio par Wickhoff (article cité), Richter (*Lectures on the National Gallery*, Londres, 1898, et *Notes to Vasari's Lives of the painters*, 1903), Wood Brown (*The Dominican Church of S. Maria Novella*, Edimbourg, 1902), Langton Douglas (*The real Cimabue*, dans *Nineteenth Century*, mars 1903; *Duccio*, dans *Monthly Review*, août 1903; *Cimabue and the Rucellai Madonna*, appendice à Crowe et Cavalcaselle, *History of Painting*, t. I, Londres, 1903), A. Pératé (dans *Histoire de l'Art*, publ. sous la dir. d'André Michel; t. II, II, livre IV, chap. IX, *la Peinture Ital. au xiv^e siècle*; Paris, Arm. Colin, 1906), Ad. Venturi (*Storia dell'Arte Italiana*, t. V, pp. 68-80; Milan, Hoepli, 1907), par moi-même (ouvr. cité, pp. 188-89, 346), et Van Marle (*The Development of the Italian schools of Painting*, t. II; La Haye, Nijhoff, 1924).

* * *

Mais en vérité, la dépendance de la *Madone Rucellai* vis-à-vis de Duccio et de la peinture siennoise est beaucoup plus absolue qu'on ne l'a pensé jusqu'à présent, et c'est ici que je voudrais donner au raisonnement une assise nouvelle.

J'ai insisté à dessein plus haut, ainsi que dans mon livre, *Les Influences orientales dans la peinture toscane*, sur la recherche de nuances délicates et plus spécialement sur la tonalité de la chair. Ces particularités sont propres à la peinture siennoise et lui appartiennent *exclusivement*, dans les ateliers italiens, durant la période des origines, c'est-à-dire dans les premières affirmations des ateliers régionaux.

Or, ces délicatesses de carnations sont liées à une technique tout à fait particulière, qui consiste en des dessous de *terre verte* modelant les ombres. Chez Duccio, on les retrouve partout dans ses figures féminines, dans celles des anges, de façon souvent moins apparente ailleurs, mais assez généralisée. Ce n'est pourtant pas Duccio qui se fait à Sienne l'innovateur de cette pratique : avant lui, elle est déjà apparente dans les premiers essais de peinture siennoise, chez Guido da Siena. Dès ses débuts, la peinture siennoise affirme donc des procédés d'exécution particuliers, c'est-à-dire un apprentissage spécial, la transmission de traditions qui ne se font pas tout de suite sentir ailleurs.

A ce propos, on peut assurer qu'une *Madone* faisant partie de la Collection Gualino, où elle est attribuée à l'Ecole Florentine (n° 5 de l'Exposition organisée au Musée de Turin), ne peut appartenir à cette école et doit être rapprochée des tendances et de la technique

de Guido da Siena, qu'elle vienne de lui ou de son entourage. C'est avec juste discernement que M. Weigelt l'a déjà rapprochée de l'école ombro-siennoise (1).

En même temps que les ombres délicates de terre verte qui apparaissent dans les linéaments des visages, les tons très puissants ; les plis raides, à disposition presque géométrique ; les yeux alexandrins, que j'ai déjà déterminés (2), prolongés d'un trait à l'angle ; le forme du trône, à dossier cintré ; ce sont là des indices caractéristiques et concordants.

Ce sont, en effet, les recettes d'ateliers qui nous permettent avec sûreté de différencier les centres de production. Ce sont là des marques de fabriques. Or, il n'y a pas à l'origine confusion dans l'emploi des terres vertes et des terres brunes pour les préparations : la technique siennoise est opposée à la technique florentine de Cimabue.

La même opposition existe à l'origine avec les autres ateliers de Toscane. A Pise, les dessous de l'École de Giunta sont entièrement peints de tons d'ocre, et les couleurs de cette école sont en général assez sourdes, toujours à base de terres brunes. A Lucca, les Christs de Berlinghieri et de son entourage sont aussi exécutés avec des ombres d'ocre.

Il se produit un changement dans l'École Lucquoise, à la fin du XIII^e siècle, avec Deodato Orlandi, chez qui s'opère certainement un croisement d'influences. Son *Crucifix*, signé et daté de 1288 (à la Pinacothèque de

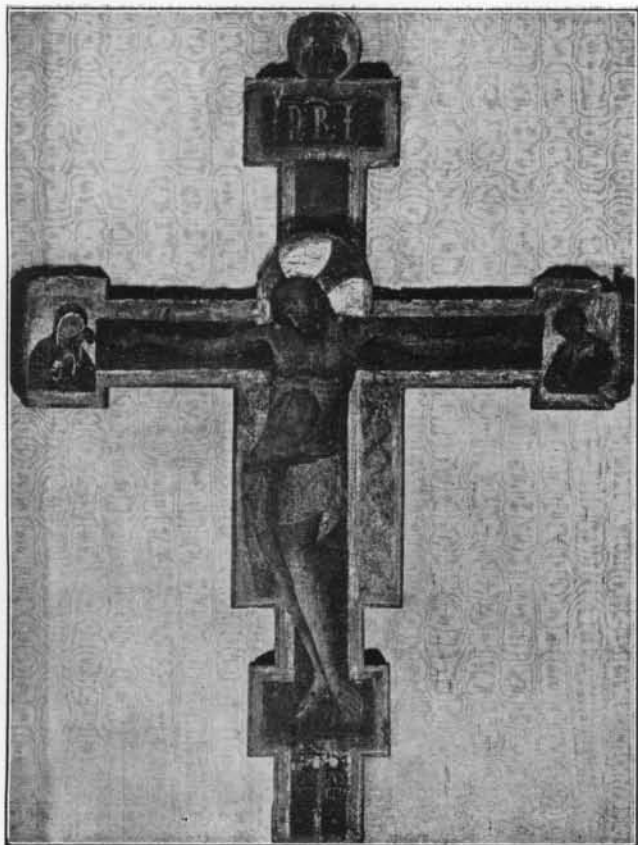
(1) Cf. Weigelt, dans *Art in America*, Oct. 1927 ; Lionello Venturi, *Alcune opere della Collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino* (Milano-Roma, Bestetti et Tumminelli, 1928), tav. 5.

(2) V, ouvr. cité, p. 346. Je rappelle qu'on ne doit pas fonder son sentiment sur la *Madone* de Guido au Palais Public de Sienne, le visage de la Vierge ayant été très repeint au XIV^e siècle.

Lucca), rompt avec le type du crucifié lucquois, — placide et vivant, appuyé, les yeux ouverts, au bois du gibet, — pour emprunter le type pisan, mais en adoucissant sa rudesse farouche. Le visage est moins contracté que chez Giunta ; le corps arqué décrit une courbe d'un caractère décoratif, plus suivie dans son tracé, débarrassée des ressauts brusques ; et des ombres de terre verte forment une préparation dans les dessous. De même, dans une *Madone* (fragment de polyptyque, dans la même Pinacothèque), on retrouve les fines colorations de l'École Siennoise et les dessous de terre verte sont sensibles. Sienne avec Pise modifient donc chez Orlandi les traditions reçues d'abord à Lucca. Sans doute Enrico di Tedice, qui a travaillé à Pise, mais montre des rapports avec l'école lucquoise, a-t-il aussi parfois usé des dessous de terre verte de l'école siennoise. Des influences siennoises se montrent de même à Pise chez Ranieri d'Ugolino (*Crucifix* signé au Museo Civico de Pise.)

A Florence, où les ateliers, à partir de Cimabue, sont sans doute assez fortement constitués — et malgré la curiosité pour les grâces siennoises qui se fait sentir de bonne heure (je l'ai montrée chez Cimabue lui-même), — les emprunts proprement techniques sont tardifs. Chez Giotto, et même chez Taddeo Gaddi et Bernardo Daddi, les visages pâles semblent en général peints avec des ocres très mélangées de blanc et d'un peu de noir. Quelque rare exemple de terre verte paraît se trouver chez Taddeo Gaddi ; on en trouve davantage chez Pacino di Buonaguida et chez Giovanni da Milano, puis chez Agnolo Gaddi.

Les variations techniques que nous constatons se trouvent confirmées par les anciens traités théoriques



GIUNTA PISANO - CRUCEFIX (signé)

(Photo Brogi)

(S. Ranieri, Pise)



DUCCIO DI BUONINSEGNA - MADONE
(détail de la Maestà de la Cathédrale de Sienne)

(Photo Brogi)

(Opera del Duomo, Sienne)



DUCCIO DI BUONINSEGNA - COPIE LIBRE D'APRÈS CIMABUE (prov. de S. Francesco de Pise)
(Photo Aïnari)

(Louvre).



GUIDO DA SIENA - MADONE

(Photo Lombardi)

(Académie, Sienne).



COPPO DI MARCOVALDO - MADONE

(Photo Alinari)

(S. Maria dei Servi, Orvieto).

que nous possédons. Le Moine Théophile est dépositaire des traditions des ateliers gréco-orientaux du moyen âge, qui vont généralement faire école en Europe : il enseigne que la « couleur de chair » est composée de céruse brûlée, qui devient jaunâtre, et de rouges (cinabre et sinople) (1). La nature du sinople (*sinopia*) nous est révélée par Cennini (Cap. XXXVIII).

Cennino Cennini, qui écrit au commencement du xv^e siècle, transmet au contraire, par son maître Agnolo Gaddi, les traditions florentines de la fin du xiv^e siècle, c'est-à-dire modifiées par les apports siennois. Il enseigne à recouvrir d'abord les parties nues avec de la *terre verte* (2). Masolino et Fra Angelico se ressentent à cette date de cet apprentissage.

Le Moine Denys, qui écrit aussi au xv^e siècle, est le représentant direct des ateliers gréco-orientaux. Il compose la couleur de chair grâce à un mélange d'ocre, de cinabre et de blanc, après que le dessous a été esquissé avec le *proplasma* (mélange d'ocre, de noir, de vert et de fard, c'est-à-dire de blanc). Ici la dose de vert dans la préparation est donc infime et ne peut se faire sentir : le vert entre simplement dans la composition d'un ton neutre, d'un gris.

Nous saisissons donc par là que les peintres de Sienne reçoivent une formation tout à fait particulière, qu'ils sont seuls à posséder avant que leur exemple rayonne dans les autres centres artistiques de Toscane. A travers les milieux de Rome et de Toscane, la technique de Cimabue a été formée d'après la peinture murale et la peinture sur bois (*ancone*) des ateliers gréco-orientaux, à base de terres brunes, avec prédominance des

(1) *Diversarum artium schedula*. lib. I, 1.

(2) Cennini, *Trattato della Pittura*, cap. CXLVII.

éléments d'Asie Mineure. La technique de Duccio a été déterminée dans un sens beaucoup plus précieux par l'influence des miniaturistes, et surtout par celle d'exemples asiatiques très différents, où dominent les caractéristiques de l'art persan, instruit lui-même par les écoles d'Extrême Orient, — qui du reste, comme je l'ai montré ailleurs, ne vont pas tarder à se faire directement sentir à Sienne.

J'espère avoir établi que, pour qui se rend compte des particularités techniques, du *métier*, la différence entre Cimabue et Duccio est formelle. Attribuer à Cimabue la *Madone Rucellai*, c'est exactement comme si, dans six cents ans, on voulait attribuer à Delacroix des dessins d'Ingres. L'opposition est absolue.

Il y a déjà trente ans, Richter a très nettement senti cette opposition, et l'on ne peut mieux énoncer le jugement qui s'impose que sous la forme vraiment définitive dont il l'a revêtu : « Il est impossible d'expliquer la célèbre peinture sans la donner à Duccio, à moins que l'on ne veuille faire de Cimabue un disciple, suivant ou imitateur de Duccio lui-même » (1).

Et l'on peut voir que le problème se résout de lui-même par l'absurde. La figure de Cimabue, dont on veut faire un artiste puissant, manquerait complètement de cohésion : après s'être orienté vers la force, grâce à l'exemple des ateliers d'Asie Mineure qui s'imposent à Rome et plus encore en Toscane, et non sans rapports de sentiment et d'expression avec l'École Pisane, arrivant même, à Assise, à s'inféoder complètement à cette école, il se convertirait brusquement,

(1) Richter, *Lectures of the National Gallery* (Londres, 1898).

dans sa pleine maturité, aux principes et à la pratique de l'École Siennoise. Que deviendrait alors la personnalité que l'on veut faire ressortir chez ce maître ?

Ajoutons que ceux qui aujourd'hui tentent à nouveau de rendre à Cimabue la *Madone Rucellai* semblent vraiment faire trop bon marché du document du 15 avril 1285 publié par Milanese, et relatant la commande faite à Duccio d'une Madone pour la Compagnie de S. Maria dans l'église S. Maria Novella de Florence (1). On voudrait supposer qu'il s'agit d'un panneau de moindres dimensions, mais cette hypothèse est contredite par les termes mêmes du contrat, qui parle de « *tabulam magnam* » et fixe le prix : « *libros centum quinquaginta florenorum parvorum* », qui indique une œuvre très importante. Si cette œuvre importante de Duccio avait disparu, il resterait à expliquer la *Madone Rucellai*. Reconnaître que le document de 1285 se rapporte à cette Madone, c'est accepter la solution la plus probable et faire l'économie d'hypothèses qui ne peuvent résister, je crois, à un examen rigoureux.

(1) Milanese, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese* (Siena, 1854), t. 1, pp. 158-60.

* * *

Il faut bien en convenir, si la question s'est trouvée embrouillée avec quelque apparence de vraisemblance, c'est sans doute à la *Madone du Louvre* qu'on le doit (Pl. VI), et c'est maintenant que nous pouvons en parler utilement. Cette *pala*, qui provient de l'église S. Francesco à Pise, a en effet servi de pont entre la Madone des Uffizi et celle de S. Maria Novella. On a pensé que la *Madone du Louvre* étant une réplique de celle des Uffizi (Cimabue), et la *Madone Rucellai* étant très proche de celle du Louvre, la *Madone Rucellai* ne pouvait donc être refusée à Cimabue. C'est un syllogisme, que l'on peut transcrire sous une forme mathématique :

$$B = A$$

$$C = B$$

$$\text{donc } C = A$$

Mais *nego majorem*, et le raisonnement s'écroule. Les distinctions que je me suis efforcé de fixer de façon plus précise nous permettent, je crois, d'arriver à un sentiment plus net dans la comparaison entre la *Madone du Louvre* et celle des Uffizi. On peut observer la finesse plus variée des couleurs dans les vêtements, les plis beaucoup plus souples ; le manteau de la Vierge croisé sur la poitrine et ne laissant apparaître qu'un faible espace de la robe, comme dans la *Madone Rucellai* ; l'Enfant déjà moins embarrassé dans les étoffes qui l'enveloppent. Puis les intentions décoratives : la tenture à décor plus recherché et plus somptueux qui recouvre le dossier du trône, avec bordure rehaussée de caractères coufiques ; ce dossier lui-même montant plus haut derrière la tête de la Vierge, comme je l'ai signalé chez Duccio ; les médaillons de saints ornant

le cadre de miniatures, ainsi qu'il en est pour la *Madone Rucellai*. Surtout, on ne peut que remarquer les formes plus longues et affinées des visages et des mains, les yeux plus étirés, le dessin de la bouche plus marqué dans le sens que j'ai indiqué ; et enfin les visages de colorations délicates, si différents des visages de Cimabue ; et sur ces visages transparaît le dessous de terre verte.

La constatation est selon moi décisive, et la technique de la *Madone du Louvre* la sépare nettement des œuvres de Cimabue. Que faut-il en conclure ? Que c'est une copie libre d'après la *Madone* de Cimabue, exécutée par un Siennois. Est-ce Duccio lui-même ? Cela me paraît aussi certain que possible, ne croyant guère à cette date qu'un siennois eût été capable d'exécuter cette *pala* avec ces mêmes caractères, en dehors de l'atelier même de Duccio.

Il est bien curieux de constater que déjà au XVIII^e siècle l'illustrateur des monuments de Pise, Morrona, note la différence entre la *Madone* de l'Eglise S. Francesco de cette ville (aujourd'hui au Louvre) et les autres œuvres de Cimabue, et la rapproche justement de la *Madone de S. Maria Novella* (1). M. Langton Douglas a reconnu, de son côté, dans la *Madone du Louvre* une œuvre siennoise (2) : je me trouve donc d'accord avec lui, et crois pouvoir préciser encore davantage, en apportant à l'appui des observations concordantes et un point de vue nouveau.

Il ne faut pas oublier que le séjour de Duccio à Pise, de même qu'à Lucca et à Pistoia, a été mentionné

(1) Aless. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno* (Pise, Pieraccini, 1787-93), t. III, p. 68.

(2) Appendice à Crowe et Cavalcaselle, *History of Painting*, précédemment cité.

par Vasari ; c'est là un renseignement que l'on a toujours négligé parce qu'on ne possédait aucune donnée qui pût le confirmer. Il est cependant certain que chez lui cette affirmation repose sur un renseignement documentaire ou sur une tradition, pour nous aujourd'hui perdus. Une découverte, qui date déjà d'un certain nombre d'années, semble de nature à corroborer l'information de Vasari, et à jeter aussi un jour nouveau sur la question qui nous intéresse. En effet, M. Roberto Schiff a publié deux *Madones* à mi-corps de Duccio, l'une originaire de S. Francesco de Lucca, et dont l'autre paraît provenir de S. Francesco de Pise (1). Cette provenance douteuse permettrait de penser qu'on a bien traditionnellement la trace d'une Madone de Duccio à S. Francesco de Pise, mais qu'il y aurait eu confusion entre les œuvres, et que la Madone de Duccio à S. Francesco de Pise serait bien celle du Louvre, attribuée ensuite à Cimabue.

Il me semble qu'après l'étude qui précède, la chronologie des œuvres examinées se déduit aisément. Je ne puis, je l'avoue, être ici d'accord avec M. Siren, qui estime le tableau des Uffizi postérieur à celui du Louvre et aussi à la *Madone Rucellai* : « S'il est généralement considéré comme plus authentique, écrit-il, c'est surtout parce qu'il est mieux conservé, et qu'il est une création plus mûre et plus forte, sans doute aussi plus tardive, que les Madones déjà décrites » (2). Pour moi,

(1) Rob. Schiff, *Rinvenimento di due opere di Duccio di Buoninsegna ricordati dal Vasari*, dans l'*Arte*, Ott. 1912. Relevons que le titre de l'article tend à créer une équivoque, car Vasari n'a jamais cité ces œuvres, mais parlé seulement d'une façon générale d'une activité de Duccio à Pise et à Lucca.

(2) O. Siren, article cité.

l'ordre est exactement inverse : la *Madone* de S. Trinita de Florence est bien en effet l'œuvre puissamment affirmative, et c'est pourquoi les autres en sont, non des préparations, mais des dérivés. L'œuvre de Cimabue a indubitablement apporté un exemple et eu une grande répercussion ; peut-être est-ce à la suite de la copie librement exécutée pour S. Francesco de Pise que Duccio a reçu la commande pour S. Maria Novella. Mais, ainsi que je l'ai montré, il y a eu échange d'influences ; et bien qu'il fût un maître plus âgé et de réputation déjà assurée, Cimabue lui-même, dans la *pala* de S. Trinita, s'est senti dans une certaine mesure des révélations de l'art siennois, comme Giotto devait le faire plus tard.

L'ordre chronologique peut donc s'établir ainsi :
1277-80. — Cimabue. — *Madone* à fresque (Basil. Infre, Assise).

Après 1280. — Cimabue. — *Madone* pour S. Trinita de Florence (Uffizi).

Duccio. — Copie libre d'après Cimabue, pour S. Francesco de Pise (Louvre).

1285. — Duccio. — *Madone Rucellai* (S. Maria Novella, Florence).



DUCCIO DI BUONINSEGNA - *MADONE* (prov. de S. Cecilia a Crevole)
(Photo Brogi) (Opera del Duomo, Sienne).



DUCCIO DI BUONINSEGNA - *MADONE* (petite tablette)
(Photo Alinari) (Académie, Sienne).





ECOLE DE DUCCIO DI BUONINSEGNA - MADONE
(Photo Alinari) (S. Maria dei Servi, Bologne).



ECOLE DE DUCCIO DI BUONINSEGNA - MADONE
(Photo Alinari) (S. Remigio, Florence).



DUCCIO DI BUONINSEGNA - MADONE

(Photo Bestetti et Tumminelli)

(Coll. Gualino, Turin).

III

Le terrain est maintenant déblayé pour aborder l'étude de la *Madone* de la Collection Gualino (Pl. X), attribuée à Cimabue, et nous y serons aidés par la ligne de démarcation très nette que j'ai tracée entre les ateliers florentins et siennois de la fin du XIII^e siècle.

La *Madone Gualino* s'impose tout de suite par la *qualité* de sa couleur. Les tons les plus vigoureux sont le rouge violacé de la robe de la Vierge, le bleu foncé de son manteau, l'une et l'autre à traits d'or ; le serretête rouge vif qui apparaît sous le capuchon formé par le manteau même recouvrant la tête, et le rouge vif encore du coussin, décoré de menus dessins géométriques blancs. Partout ailleurs se jouent des nuances infiniment délicates. Le divin Enfant est vêtu d'une longue tunique d'un lilas tendre. Les deux anges apparaissant à mi-corps derrière le trône portent une robe rose et un manteau mauve, un peu plus foncé que la tunique du petit Jésus ; leurs ailes sont brunes à la partie supérieure, rouges en dessous. L'étoffe tombant derrière le trône est d'un rose très tendre à menus dessins blancs, traversée d'une bande mauve où court un large tracé de caractères pseudo-coufiques blancs. La recherche du coloris est donc extrêmement raffinée.

Remarquons en outre que le dossier du trône monte derrière la tête de la *Madone*, que le couronnement

de ce dossier rappelle par sa courbe celui de la *Madone du Louvre*, dérivant des dossiers de Guido da Siena, et que le trône lui-même est couvert d'une ornementation de rinceaux, analogues à ceux que l'on voit aussi sur le trône de la *Madone du Louvre*. Le peintre a donné à l'Enfant un mouvement vif et naturel : ce n'est plus le jeune dieu bénissant le monde, c'est le poupon s'accrochant à sa mère ; et poussant ce sentiment de l'observation familière, l'artiste a complètement dégagé hors de la tunique une des jambes nues de l'enfant. Le cadre est décoré d'entrelacs tirés de stylisations végétales, comme on en voit sur les cadres de la *Madone du Louvre* et de la *Madone Rucellai*, mais les médaillons qui coupent ces entrelacs ne contiennent ici, au lieu d'une tête, qu'un simple ornement graphique.

Mais ici encore, les éléments capitaux sont donnés par les parties de chair et les traits physiologiques. Les doigts de la Vierge sont très effilés ; le visage est allongé ; ses yeux ont cet allongement des yeux orientaux, cette forme à la fois étroite et infléchie, que j'ai tout particulièrement spécifiée chez Duccio. Le dessin de la bouche, aux sinuosités arrêtées, aux coins retombants, est également très caractéristique. Les carnations sont d'une extrême délicatesse ; le visage de la Vierge est fait de gris et roses très fins, avec un rose tendre sur les joues, et les dessous de *terre verte* y réapparaissent partout.

Tous les détails de style et de technique trahissent donc une opposition catégorique avec Cimabue et concordent pour révéler non seulement l'œuvre de l'école siennoise, mais la main de Duccio.

M. Siren a très bien établi les rapports graphiques de la *Madone Gualino* avec celle de S. Maria Novella et

avec celle du Louvre, plus étroits encore (1) ; mais entraîné par l'attribution traditionnelle de cette dernière Madone à Cimabue, qui a faussé jusqu'ici toutes les données du problème, il n'arrive pas à la seule conclusion logique qui découlait de ses propres constatations.

(1) Article cité, pp. 88, 80. M. Siren note très justement la curieuse identité de dessin dans l'oreille des deux Enfants (*Madone Gualino* et *Madone du Louvre*), très caractéristique, présentant un large pavillon et un lobe très réduit. Cette identité me paraît en effet très significative.

Les liens techniques étant ainsi mis en évidence d'après des caractères spécifiques et par suite irréfutables, il n'est pas impossible de rechercher quelle peut être la place chronologique de la *Madone Gualino* dans l'œuvre de Duccio.

J'ai déjà fait ressortir bien des points de rapprochement particulier avec la *Madone du Louvre*. En vérité, il serait bien difficile de ne pas constater la ressemblance singulière entre les deux têtes de Vierges. J'insisterai encore sur la façon identique dont le manteau, formant coiffe, est étroitement drapé autour de la tête de la Madone, et sous cette coiffe apparaît aussi, dans la *Madone du Louvre*, le serre-tête que j'ai signalé dans la *Madone Gualino*, et qui ne se retrouve ni dans la *Madone Rucellai*, ni dans celle de la *Maestà* de Sienne.

Cette parenté toute spéciale avec la *Madone du Louvre* peut déjà nous donner, je crois, une indication de date. Mais d'autres caractères nous permettent de reconnaître dans la *Madone Gualino* une œuvre antérieure au plein épanouissement du maître siennois. Elle conserve des traces d'archaïsme : les attaches avec Guido da Siena sont encore sensibles. Elles le sont d'abord dans la persistance de certaines couleurs vives, du rouge éclatant que j'ai déjà relevé. On ne retrouvera plus guère cet éclat chez Duccio, qui affirme déjà cependant sa préoccupation des subtilités de couleurs et la recherche de la nuance rare. Cela suffirait à imposer ici son nom, et ce sont ces harmonies délicates qui vont de plus en plus l'attirer. Dans la *Madone Gualino* comme dans la *Madone du Louvre*, ainsi que je l'ai noté, Duccio s'en tient au couronnement cintré du trône de Guido ; et

d'autre part, Guido et son entourage avaient déjà donné à l'Enfant Jésus plus de liberté de gestes dans des vêtements moins lourds et exprimé chez lui l'affec-tueuse spontanéité des petits avec leur mère.

L'archaïsme de la *Madone Gualino* se manifeste aussi dans les deux seules figures d'anges, se montrant à mi-corps aux angles du trône, avant que la Madone en majesté apparaisse accompagnée d'une garde d'honneur, comme il en est chez Cimabue. Ici nous trouvons bien encore l'exemple de Guido : au-dessus d'une *Madone* de l'Académie de Sienne (Pl. VII, 1), deux anges, vêtus de la raide dalmatique des messagers célestes byzantins, sont représentés en buste, inscrits dans des cercles. Mais il faut reconnaître surtout, ainsi que l'a très bien relevé. M. Siren, un exemple transmis par Coppo di Marcovaldo. Coppo di Marcovaldo n'est nullement un artiste original ; son intérêt est précisément de montrer les premiers débuts de la peinture florentine, le bon élève des *maestri greci*. A Sienne, la *Madonna del Bordone* (S. Maria dei Servi), qui était anciennement signée et datée de 1261, a été en partie repeinte à la siennoise, avec les yeux de Duccio ; la *Madone d'Orvieto* (dans la même congrégation de S. Maria dei Servi) (Pl. VII, 2), a mieux conservé son caractère et ses yeux alexandrins. Au-dessus du trône de la *Madone d'Orvieto* se tiennent les deux anges à mi-corps (les angles supérieurs de la *Madonna del Bordone* portent dans le champ deux petites figures d'Anges en pied — dans leur habit de cour, ainsi que ceux de la *Madona d'Orvieto* et de la *Madone* de Guido que je viens de signaler). Et dans ces deux Madones de Coppo, nous trouvons aussi le dossier du trône renflé en forme de lyre, tel que Duccio le conserve dans la *Madone Gualino*. C'est là une très ancienne forme byzantine, à laquelle Coppo di Marco-

valdo reste encore attaché, et que l'on trouve déjà dans les mosaïques de S. Apollinare Nuovo à Ravenne et de Sainte-Sophie à Constantinople.

Il y a une autre marque d'archaïsme chez la *Madone Gualino*, c'est l'arrangement de sa coiffure, ce serre-tête que j'ai indiqué sous le manteau. Or, on rencontre le serre-tête dans l'ajustement de la Vierge, et chez Coppo di Marcovaldo (*Madone d'Orvieto* ; il est fort possible qu'il existât aussi sur la *Madonna del Bordone* avant les repeints qui l'ont plus tard modernisée), et chez Guido et son atelier (*Madones* de la Pinacothèque d'Arezzo, de l'Accadémie de Florence, de l'Accadémie de Sienne, de S. Maria del Carmine à Sienne). C'est là encore une tradition gréco-orientale qui est constante dans la mosaïque : l'art florentin dès ses premiers débuts, à la fin du premier quart du XIII^e siècle, la répète dans les mosaïques de l'abside à S. Giovanni, où l'on voit sur l'un des côtés la Mère de Dieu en majesté.

Mais ces formes archaïques, telles qu'elles nous apparaissent chez Duccio dans la *Madone Gualino*, ne sont pas uniques dans son œuvre. Deux autres peintures qui nous ont été conservées doivent être rapprochées tout particulièrement de la *Madone Gualino* pour leurs caractères de style, et par suite d'époque : ce sont la *Madone* provenant de S. Cecilia à Crevole (Opera del Duomo, Sienne), que j'ai rappelée plus haut (Pl. VIII, 1), et une petite tablette représentant la *Madone* trônant, avec trois petites figures de moines franciscains à ses pieds (Académie de Sienne) (Pl. VIII, 2). Dans toutes deux, les anges à mi-corps se montrent à la partie supérieure : sur la tablette de l'Académie de Sienne, il y a quatre anges, dissimulés à demi derrière le rideau qu'ils suspendent, d'un ton délicat, vert d'eau à dessins

blancs. Ces deux Vierges portent, elles aussi, un serre-tête sous le manteau formant capuchon. Comme dans la *Madone Gualino*, l'Enfant a déjà des mouvements plus libres et plus naturels, sous une tunique transparente ; dans la *Madone de Crevole*, le *bambino* se cramponne à sa mère, ainsi que je l'ai déjà noté, dans un sentiment analogue à celui de la *Madone Gualino*. Il est très curieux d'observer aussi, dans ces trois peintures, le même type de tête d'enfant, avec une mèche de cheveux au sommet du front et les tempes très dégarnies : c'est là un détail assez caractéristique.

Je relèverai enfin, dans le petit tableau de l'Académie, les notes de rouge vif que l'on trouve dans l'échancrure de la robe sous le manteau et dans le coussin du trône ; elles sont à rapprocher des notes semblables de la *Madone Gualino*, tandis que le raffinement de Duccio se fait déjà sentir, non seulement dans l'étoffe de tenture et dans les tons de chair, mais dans les bordures de vêtements et du rideau, ornées d'un grimoire pseudo-coufique. La même particularité s'entrevoit aussi dans la *Madone de Crevole*.

La *Madone Gualino* n'est donc pas isolée. Nous pouvons reconstituer un groupe d'œuvres, avec ces deux *Madones* restées à Sienne, qui appartiennent assurément aux débuts de la carrière de Duccio, antérieures, selon toute probabilité, à la *Madone du Louvre* où la composition s'élargit sous l'influence de Cimabue. On peut penser que c'est d'après ces œuvres et d'autres de même caractère que la réputation de Duccio s'est établie à Sienne ; nous pouvons les dater des environs de 1280, ou peut-être même d'un peu avant.

M. Siren a rapproché très justement de la *Madone Gualino* une autre *Madone* conservée à Bologne dans

l'Eglise S. Maria dei Servi (Pl. IX, 1). Il attribue cette Madone à Cimabue, et ainsi son jugement se trouve déjà orienté au sujet de celle de la Collection Gualino. Le tableau de Bologne se trouve au fond d'une chapelle très obscure, dans le pourtour du chœur : en l'étudiant très attentivement sur place, que pouvons-nous y découvrir ?

Ainsi que l'a relevé M. Siren lui-même, les visages de la Vierge et de l'Enfant ont été extrêmement repeints et, semble-t-il, à une époque assez récente, en sorte que le caractère en est absolument altéré. On n'y voit plus subsister que l'œil allongé de la Madone et l'oreille de l'Enfant, au large pavillon, très proche du type que M. Siren a relevé dans la *Madone Gualino* et dans celle du Louvre, et que l'on observe à peu près aussi dans les deux autres Madones de Duccio que j'ai rapprochées encore de celles de la Collection turinoise, c'est-à-dire la *Madone de Crevole* et la tablette de l'Académie de Sienne (on peut remarquer d'ailleurs que cette particularité semble provenir de Coppo di Marcovaldo).

Les têtes des deux anges, apparaissant à mi-corps au-dessus du trône, n'avaient pas pour l'adoration des fidèles la même importance, et elles ont été heureusement moins touchées. On y retrouve les yeux fendus, et elles semblent bien laisser apparaître des dessous de terre verte dans les ombres.

D'autres caractères complètent la même impression. Les plis du manteau bleu foncé de la Vierge ont une grande souplesse, essentiellement différente des draperies de Cimabue, qui la rapproche tout particulièrement de la *Madone Gualino* et de la *Madone du Louvre*. Le mouvement libre de l'Enfant dans sa tunique violette, debout sur le genou de sa mère et cherchant à s'appuyer à son cou, une jambe nue se dégageant

hors du vêtement, l'apparente aussi d'une façon toute particulière à la *Madone Gualino*, et d'une façon générale, ainsi que je l'ai fait ressortir, aux Madones de Duccio.

Le dossier du trône s'évase en forme de lyre, avec le couronnement cintré. Le décor des montants, avec alternance de formes ovoïdes et de bobines concaves, est identique à celui des tableaux de la Collection Gualino et du Louvre ; les panneaux du trône présentent une ornementation de rinceaux imitant le bas-relief, ainsi que je l'ai relevé dans ces deux mêmes Madones.

Nous retrouvons en outre les mains de la Vierge aux doigts longs et flexibles, le serre-tête rouge sous le manteau formant coiffe. Ce manteau croisé ne laisse apparaître qu'autour du cou la robe rouge de la Vierge. La recherche décorative apparaît dans la tenture du trône, brune à dessins d'or et à bordure coufique, dans le coussin rouge également rehaussé de dessins d'or. Les auréoles sont historiées de motifs gravés à l'outil, ce qui est un procédé propre, à l'origine, à l'école siennoise : la *Madone du Louvre* elle-même laisse transparaître un travail analogue sous la couche d'or plus moderne.

Par conséquent, malgré ses altérations, la *Madone de Bologne* nous permet de reconnaître des caractères propres à la peinture siennoise, avec des marques d'archaïsme que nous avons notées non seulement sur la *Madone Gualino*, mais sur d'autres Vierges de Duccio.

Signalons encore sur celle-ci le geste de la mère caressant le pied de l'Enfant, qui se retrouve sur les deux Madones de Coppo de Marcovaldo que j'ai citées à Sienne et à Orvieto : c'est là un détail qui lui est probablement emprunté.

L'analyse et les confrontations nous révèlent donc dans la *Madone de S. Maria dei Servi* à Bologne une

œuvre qui provient de l'entourage immédiat de Duccio ; l'état dans lequel elle nous est parvenue nous empêche d'affirmer que nous soyions en présence du maître lui-même.

Je rapprocherai de la *Madone Gualino* encore un autre tableau, dans l'église S. Remigio de Florence (Pl. IX, 2). Comme presque toutes ces Madones du XIII^e siècle que leur ancienneté désignait particulièrement à la vénération des fidèles, elle a été retouchée, notamment dans les yeux, qui ont conservé leur forme allongée, mais auxquels on a voulu donner plus de relief et d'éclat. La draperie autour de la tête a sans doute été modifiée. Dans les ombres du visage, les dessous de terre verte sont très apparents, ce qui est précieux pour nous. Le manteau de la Vierge a des plis souples et garde des traces de traits d'or ; il laisse voir dans son échancrure une robe d'un rose vif. Ici encore l'Enfant s'élançait vers sa mère d'un mouvement alerte en s'attachant à elle, et se rapproche spécialement par là de la *Madone Gualino* et de la *Madone de Bologne* ; nous retrouvons le type d'enfant aux tempes dégarnies, relevé dans la *Madone Gualino* et dans d'autres Madones ducques. Le dossier du trône est cintré et deux anges se montrent au-dessus en buste. Notons en outre que l'on aperçoit quelques traces du décor de la tenture qui recouvre le trône : c'est un motif répété d'aigle aux ailes éployées, inscrit dans un cercle. On pourrait citer à la même époque d'autres exemples de ce tissu oriental reproduit dans la peinture toscane : je le relèverai seulement dans le décor du trône de la *Madone* de Coppo di Marcovaldo à Orvieto. Coppo a travaillé à Sienne ; et ainsi que nous avons pu déjà le constater, il faut lui attribuer une part d'influence

dans les débuts de la peinture siennoise. Peut-être est-ce cette même influence que l'on pourrait voir ici dans les auréoles décorées de godrons ; mais il semble bien qu'il y a eu dans cette partie des retouches.

La *Madone de S. Remigio* nous paraît donc encore une œuvre de l'Ecole Siennoise : l'attitude de la Vierge, le mouvement des mains la rapprochent beaucoup de la *Madone de Crevole*. Tant chez Duccio qu'autour de lui et sous son influence prédominante, nous pouvons déterminer tout un groupe d'œuvres datant de la même époque, aux environs de 1280, et présentant des caractères très analogues, qui éclairent, je crois, la *Madone Gualino* elle-même.

l'art, dans les débuts de la peinture moderne. Tout cela est en
cette même influence qu'on pourrait voir ici dans les
* * *

Pour arriver à ce résultat, la question de méthode est, on le voit, essentielle. Il ne semble pas que l'on s'en soit suffisamment préoccupé jusqu'à présent dans les études d'histoire de l'art. Il n'est pas un bon élève de lycée qui ne pense savoir quelque chose des procédés littéraires des grands écrivains classiques : c'est là sujet de vulgarisation et de manuels scolaires. On étudie chez les maîtres de la littérature leur vocabulaire, leur syntaxe, leur style. En art, quelques données de stylistique apparaissent seules parfois dans les études qui traitent des maîtres ou des écoles diverses ; mais — chose étrange — on n'accorde pas aux données proprement *techniques*, au *métier* de l'artiste, à la *matière* et à son maniement, l'attention que l'on fait apporter dès l'enfance au métier des écrivains. L'apprentissage tout spécial que ce métier exige imposerait au contraire une nécessité plus grande.

De là, dans le domaine des arts, pour la formation historique et critique, un flottement que la présente étude nous permet de mettre en évidence. Quelques écrivains se sont appliqués, dans un louable effort, à construire un Cimabue, mais ils l'ont fait avec des morceaux de Duccio. On comprend le danger de cette confusion, qui se répand dans les Universités, que l'on enseigne. Elle rend impossible tout juste discernement des écoles, toute vraie compréhension de l'art toscan. Méconnaître ainsi ce qu'il y a de disparate dans les éléments que l'on veut mêler est aussi préjudiciable à l'intelligence de cet art que l'inspiration de l'antiquité dont on avait voulu faire la base du *quattrocento* florentin.

Il est indispensable que la critique artistique arrive

à s'appuyer sur des éléments fixes et non sur un raisonnement sentimental ou sur des rapports trop vagues que dément une analyse plus serrée. Il faut éliminer tout ce qui peut être subjectif pour se fonder sur des éléments aussi *matériels* et, pour ainsi dire, aussi *mathématiques* que possible, c'est-à-dire sur des constatations *techniques* qui ne peuvent tromper et qui sont des révélations concrètes, échappant à l'interprétation.

C'est sur cette seule base solide que je voudrais tout au moins avoir ramené définitivement la discussion.

TABLE DES PLANCHES

- Planche I. — Cimabue. — *Madone avec Saint-François*, fresque (Basilique Inf^{re}, Assise).
- Planche II. — Cimabue. — *Madone* (prov. de S. Trinita de Florence). — (Uffizi).
- Planche III. — *Crucifixion*, fresque (Basilique Sup^{re} Assise).
- Planche IV. — Duccio di Buoninsegna. — *Madone Rucellai* (S. Maria Novella, Florence).
- Planche V. — 1. Giunta Pisano. — *Crucifix* (S. Ranieri, Pise).
2. Duccio di Buoninsegna. — *Madone* (détail de la *Maestà* de la Cathédrale de Sienne). — (Opera del Duomo, Sienne).
- Planche VI. — Duccio di Buoninsegna. — *Copie libre d'après Cimabue* (prov. de S. Francesco de Pise). — (Louvre).
- Planche VII. — 1. Guido da Siena. — *Madone* (Académie, Sienne).
2. Coppe di Marcovaldo. — *Madone* (S. Maria dei Servi, Orvieto).
- Planche VIII. — 1. Duccio di Buoninsegna. — *Madone* (prov. de S. Cecilia a Crevole). — (Opera del Duomo, Sienne).
2. Duccio di Buoninsegna. — *Madone* (petite tablette). — (Académie, Sienne).
- Planche IX. — 1. Ecole de Duccio di Buoninsegna. — *Madone* (S. Maria dei Servi, Bologne).
2. Ecole de Duccio di Buoninsegna. — *Madone* (S. Remigio, Florence).
- Planche X. — Duccio di Buoninsegna. — *Madone* (Coll. Gualino, Turin).