

Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues
et des orientalistes de l'Université de Liège

Numéro 18/1999

Publié avec le soutien de la Communauté française de Belgique -
Ministère de la Culture et des Affaires sociales

et du

Ministère de la Région wallonne
Division des Monuments, Sites et Fouilles

et

Division de l'Emploi et de la Formation professionnelle

MÉLANGES PHILIPPE MINGUET

sous la direction de

Jean-Patrick Duchesne, Pascal Durand et Rudy Steinmetz

Sens de lecture et structure de l'image

Quelques considérations sur l'art narratif de Giotto

La grande mutation opérée par Giotto dans l'histoire de l'art occidental a été à juste titre soulignée par les sources les plus anciennes. Que l'on se rappelle seulement de l'assertion de Cennino Cennini :

«Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno ; ebbe l'arte più completa che avesse mai nessuno (1).»

«Giotto changea l'art de peindre ; il le fit passer de la manière grecque à la manière latine, moderne ; personne, depuis, n'eut un art plus achevé.»

En quoi consistait-il ce langage moderne ? Sans doute — et on l'a dit à plusieurs reprises — dans une nouvelle façon de concevoir le rapport entre volumes et espace, entre couleur et volumes, dans une nouvelle façon d'intégrer la lumière dans la définition des corps. À tous ces nouveaux aspects de la grammaire giottesque, on peut en ajouter un dernier, sans lequel on ne pourrait comprendre le caractère «complet» de son art (pour reprendre l'expression de Cennini). Il s'agit d'un aspect moins étudié mais néanmoins essentiel : de son langage narratif (2).

C'est sur ce problème que je voudrais m'arrêter ici à l'aide de quelques analyses qui auront pour objet le cycle des fresques qui décorent la Chapelle Scrovegni de Padoue. Avant de commencer ces analyses, voici quelques dates qui seront utiles :

La chapelle, consacrée à la Vierge < Annunziata >, fut construite entre 1303 et 1305 sur l'ordre d'Enrico Scrovegni, le plus riche habitant de Padoue. Entre 1305 et 1310, Giotto, qui selon plusieurs hypothèses, aurait été également l'architecte de la chapelle, la décora d'un cycle de fresques très complexe du point de vue iconographique. La Vie de Marie, l'Enfance du Christ, la Passion, y sont représentées sur trois rangées superposées (fig. 1).

C'est probablement la première fois qu'on a en Italie un cycle narratif complet, combinant l'histoire de la Vierge avec la vie du Christ (3). Tout ce cycle se déroule selon une progression sans faille qui, à partir de la scène de la *Rencontre d'Anne et de Joachim à la porte d'or* placée sur l'arc triomphal, se déploie sur les murs de la chapelle selon un strict schéma de lecture de gauche à droite, selon le modèle désigné par Marilyn Aronberg Lavin comme *left-right wrap-around*.

Il faut y ajouter les figures allégoriques des vices et des vertus et, sur le mur ouest, le *Jugement dernier*. Vu la complexité de l'iconographie, Giotto a dû vraisemblablement s'appuyer sur plusieurs textes parmi lesquels en premier lieu les *Évangiles*, mais aussi les apocryphes (pour la vie de Marie), la *Légende dorée* et les *Meditationes Vitae Christi* du pseudo-Bonaventure.

La configuration spécifique du lieu posa aussi sans doute un problème important : alors que le mur nord se présente d'un seul tenant et que les fresques des trois rangées superposées sont régulièrement alignées les unes au-dessus des autres, le mur sud est percé de six hautes fenêtres, ce qui fait que les fresques de la rangée supérieure sont décalées par rapport à celles des deux rangées inférieures et qu'il en résulte une certaine dissymétrie entre le mur sud et le mur nord. La succession et la disposition des scènes se voit ainsi soumise à des contraintes d'ordre pratique qui viennent s'ajouter à une complexité iconographique qui n'est pas négligeable elle non plus.

Mais ce n'est pas sur l'iconographie de la Chapelle Scrovegni ni sur les problèmes techniques de la décoration que je voudrais m'arrêter ici, mais sur la façon dont l'art narratif de Giotto résolut les problèmes posés par les contraintes inhérentes à la configuration des lieux et sut se mettre au service du programme iconographique.

Il est déjà significatif que Vasari, décrivant ce cycle, met l'accent sur l'unité de chaque scène qu'il désigne par la notion un peu anachronique d'«histoire (4)». En employant le terme albertien forgé seulement au XV^e siècle (5), Vasari commet sans doute un abus, mais il attire aussi l'attention sur le fait que chaque fresque de Giotto peut (doit) être lue selon les règles du tableau narratif, de la *storia*, donnant ainsi à Giotto une place de pionnier dans le développement moderne du récit pictural.

Je me propose d'analyser dans un premier temps quelques uns des problèmes narratologiques soulevés par certaines scènes, pour essayer, dans un second temps, de déceler la façon dont Giotto mit ses qualités de narrateur au service des tâches qui lui incombaient en tant que décorateur d'un cycle monumental. Les études importantes de Max Imdahl et de Marilyn Aronberg Lavin (6) ont fourni une base solide à mes réflexions, réflexions que j'ai cependant menées à des conclusions qui m'appartiennent entièrement.

Soit pour commencer la *Présentation de Jésus au temple* (fig. 2). La scène est apparemment très simple. On y reconnaît les personnages (à l'exception du personnage anonyme de l'extrémité gauche) : Joseph, Marie portant l'Enfant, le prêtre Siméon, la prophétesse Anne, l'ange. Le temple lui-même est représenté métonymiquement : le ciborium placé de biais au centre de la scène le représente selon le rapport *pars pro toto*. La colonne torse, bien mise en évidence au premier plan, joue un rôle charnière dans cette scène qui thématise la rencontre. Le ciborium marque ainsi l'espace de la scène, qui, sans lui, se présenterait comme une frise de personnages sans grand relief. Pour bien apprécier le travail narratif du peintre il faut comparer la fresque au texte qui lui sert de base (Luc, II, 22-38) :



Fig. 1. GIOTTO, *Chapelle Scrovegni (Arena)*, 1302-1312, vue partielle de la décoration, Padoue.

«²² Puis quand vint le jour où, suivant la loi de Moïse, ils devaient être purifiés, ils l'amènèrent à Jérusalem pour le présenter au Seigneur. ²³ — ainsi qu'il est écrit dans la loi du Seigneur : *Tout garçon premier-né sera consacré au Seigneur* — ²⁴ et pour offrir en sacrifice, suivant ce qui est dit dans la loi du Seigneur, *un couple de tourterelles ou deux petits pigeons*. ²⁵ Or, il y avait à Jérusalem un homme du nom de Syméon. Cet homme était juste et pieux, il attendait la consolation d'Israël et l'Esprit Saint était sur lui. ²⁶ Il lui avait été révélé par l'Esprit Saint qu'il ne verrait pas la mort avant d'avoir vu le Christ du Seigneur. ²⁷ Il vint alors au Temple poussé par l'Esprit : et quand les parents de l'enfant Jésus l'amènèrent pour faire ce que la Loi prescrivait à son sujet. ²⁸ il le prit dans ses bras et il bénit Dieu en ces termes :

²⁹ «Maintenant, Maître, c'est en paix, comme tu l'as dit, que tu renvoies ton serviteur.

³⁰ Car mes yeux ont vu ton salut.

³¹ que tu as préparé face à tous les peuples :

³² lumière pour la révélation aux païens

et gloire d'Israël ton peuple.»

³³ Le père et la mère de l'enfant étaient étonnés de ce qu'on disait de lui. ³⁴ Syméon les bénit et dit à Marie sa mère : «Il est là pour la chute ou le relèvement de beaucoup en Israël et pour être un signe contesté. ³⁵ Toi-même un glaive te transpercera l'âme. Ainsi seront dévoilés les débats de bien des cœurs.»

³⁶ Il y avait aussi une prophétesse, Anne, fille de Phanuel, de la tribu d'Aser. Elle était fort avancée en âge : après avoir vécu sept ans avec son mari, ³⁷ elle était restée veuve et avait atteint l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Elle ne s'écartait pas du Temple, participant au culte nuit et jour par des jeûnes et des prières. ³⁸ Survenant au même moment, elle se mit à célébrer Dieu et à parler de l'enfant à tous ceux qui attendaient la libération de Jérusalem.

Le texte pose des difficultés évidentes quant à sa traduction figurative. Le premier problème qui se pose est celui de la succession temporelle soulevée par le début du texte : le «*puis*» qui ouvre la relation de Luc intègre l'épisode de la présentation dans une série d'événements s'enchaînant l'un à l'autre. Seulement, dans l'Évangile, ce *puis* se réfère à une scène que Giotto, pour des raisons d'économie iconographique avait éliminée (il s'agit de *La Circoncision*), préférant faire succéder la *Présentation au temple* à l'*Adoration des rois mages*. Il est vrai que le peintre jouissait d'une certaine liberté concernant le choix des épisodes à représenter et que l'ellipse se justifie aussi, entre autres, par le vide dû à la présence de la fenêtre se trouvant entre l'*Adoration des Mages* et la *Présentation*. Ce que Giotto doit pourtant conserver de la structure textuelle du récit évangélique, c'est la succession spatio-temporelle résultant de la convention régissant le sens de lecture gauche-droite. Ce fait ne lui pose aucun problème spécial, puisque le sens de lecture gauche-droite est structurel ici — à Padoue — (7). Au changement d'espace (Bethléhem/Jérusalem) correspond donc un changement temporel (*puis*).

Les plus grandes difficultés soulevées par la traduction du texte évangélique en image peinte seront par conséquent autres ; ainsi, l'image peinte dispose de peu de moyens pour représenter, par exemple, le passé de Syméon («*Cet homme était juste et pieux, il attendait la consolation d'Israël etc.*») ou le «discours rapporté» (tout «ce qui est dit dans la loi du Seigneur», ou encore tout ce que Syméon dit à Marie au

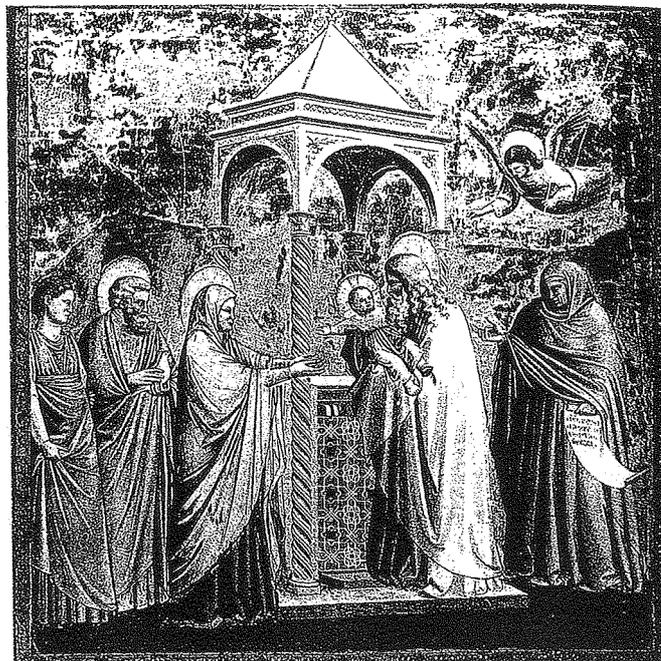


Fig. 2. GIOTTO, *Présentation au temple*, fresque, Padoue, Chapelle Scrovegni (Arena).

moment de la présentation). Giotto, se trouve confronté ici à des problèmes que tous les peintres avait déjà connu avant lui mais il essaie de les résoudre d'une façon nouvelle et personnelle. Il est bien possible qu'il fut aidé dans cette opération par des textes jouant le rôle d'intermédiaire, telles les *Meditationes Vitae Christ* du pseudo-Bonaventure. Ce texte procède à une réécriture de la relation évangélique plus favorable à une visualisation et à une présentation des épisodes devant l'œil intérieur du lecteur/spectateur. Le récit évangélique devient ainsi *présent* et *visible* dans une temporalité qui facilite sa traduction en image peinte :

Le quarantième jour étant arrivé, selon le précepte de la loi, Notre-Dame sortit avec l'Enfant Jésus et Joseph, et ils allèrent de Bethléhem à Jérusalem, qui en est distante de cinq à six milles, afin de présenter leur fils au Seigneur. Mettez-vous en route avec eux, aidez-les à porter le divin Enfant, et soyez attentifs à tout ce qui se fait et se dit, parce que tout cela est admirablement pieux.

Ils conduisent donc le Dieu du Temple au Temple de Dieu. Et quand ils y sont entrés, ils achètent deux tourterelles ou deux petits de colombe, afin de les offrir pour lui, ainsi que faisaient pauvres. [...] Et voilà que Siméon le Juste, inspiré par l'Esprit-Saint, vient dans le Temple pour voir le Christ du Seigneur, ainsi qu'il en avait reçu la promesse. Comme il arrivait en hâte, il ne l'eut pas plutôt aperçu qu'il le reconnut par une vision prophétique. Et, se hâtant, il fléchit le genou, et l'adore entre les bras de sa mère. Marie, comprenant cet acte tout en l'admirant, tendit l'Enfant à Siméon. Et lui, le recevant respectueusement dans ses bras, se releva en bénissant le Seigneur, et lui dit : *Seigneur, maintenant reprenez votre serviteur*, etc. Et il prophétisa la passion.

Survint aussi la prophétesse Anne, qui l'adora également et s'entretint de lui. Marie, au milieu de son admiration, conservait toutes ces paroles en son cœur.

Enfin l'Enfant Jésus, tendant les bras vers sa mère fut repris par elle ⁽⁸⁾.

Il n'est pas difficile de réaliser que le texte des *Meditationes* simplifie les données narratives de l'Évangile, sans pourtant en escamoter complètement tous les aspects difficilement figurables en peinture, tel le dialogue. Et il n'est pas difficile non plus de réaliser que Giotto ait pu en tirer un certain profit dans ses recherches, sans que cela ne signifie qu'il l'ait suivi *ad litteram*.

Essayons donc d'analyser maintenant le récit giottesque dans tout ce qu'il comporte de spécifique. On remarquera d'abord la présence d'un personnage qui ne se trouve pas dans les textes. C'est un personnage secondaire, mais toutefois important puisqu'il ouvre le récit à l'extrémité gauche de la scène. Quel est son rôle ?

La coupure opérée par le cadre souligne son caractère marginal ⁽⁹⁾. Il est *dans* la scène, mais il aurait pu être également «hors cadre» sans que la scène en souffre beaucoup. Cette «accompagnatrice» dont le regard suit le déroulement de la scène dans une attitude à la fois de participation et d'isolement peut être une concrétisation figurative de ce personnage fictif auquel le pseudo-Bonaventure s'adresse dans ses *Meditationes* :

«...Mettez-vous en route avec eux, aidez-les à porter le divin Enfant, et soyez attentifs à tout ce qui se fait et se dit, parce que tout cela est admirable et pieux ⁽¹⁰⁾.»

«Compagnon de route», la femme de l'extrémité gauche est un élément d'introduction et en même temps un signe dynamique. Elle est «entrée» dans l'image en laissant derrière elle le chemin hypothétique que les personnages viennent de faire. Elle suggère ainsi le trajet parcouru et marque le sens de celui qui est en train d'être parcouru sous nos yeux. Joseph, et puis Marie poursuivent leur avance vers le centre où l'on assiste à la mise en scène du point culminant de l'histoire. Ici le génie de Giotto se révèle dans toute son ampleur : en s'inspirant probablement du pseudo-Bonaventure, il met l'accent sur le geste de Marie («Marie, comprenant cet acte tout en l'admirant, tendit l'enfant à Siméon»). Mais est-ce là la seule signification de ses mains tendues ? Après avoir mentionné que Marie remet son enfant entre les mains de Siméon, les *Meditationes* mentionnent tout un enchaînement d'actions :

- Siméon prend l'enfant



Fig. 3. CAVALLINI, *Présentation au temple*, 1291, mosaïque, Rome, Santa Maria in Trastevere.

- Siméon bénit l'enfant
- il prophétise la Passion
- la Prophétesse Anne survient
- elle adore l'enfant
- Marie reprend l'Enfant.

ou bien, pour citer exactement le texte des *Meditationes* :

«Enfin l'Enfant Jésus, tendant les bras vers sa Mère, fut repris par elle»

Il n'y a aucun doute que le geste de Marie est ambivalent et que Giotto opère une concentration temporelle sans précédent, le même geste évoquant deux séquences et deux idées différentes : Marie remettant son fils à Siméon puis le reprenant dans ses bras. En opérant cette concentration temporelle très hardie, Giotto se voit forcé d'isoler dans un espace marginal, à l'extrémité droite de sa fresque, la représentation de l'épisode qui met en scène la prophétesse Anne, épisode qui chez le pseudo-Bonaventure se trouvait entre la remise de l'enfant à Siméon et sa reprise par sa mère. En faisant ceci, Giotto semble se souvenir du texte de Luc qui donnait à Anne un rôle d'«ajout» dans le cadre de l'épisode de la présentation («Il y avait aussi une prophétesse... etc.»). Mais dans le même temps, Luc soulignait la simultanéité de la prophétie d'Anne et de la reconnaissance de Siméon. Le prêtre reconnaît le Messie ; Anne, **en même temps**, prophétise la passion.

Ce côté droit de la fresque de Giotto est en vérité assez complexe lui aussi : en haut on voit l'ange qui vole de la droite vers la gauche. C'est lui qui accompagne et dirige les pas du vieux prêtre en le dépêchant vers le temple où se produit, enfin, la rencontre avec Celui que Siméon avait presque perdu l'espoir de voir de son vivant. La partie inférieure du côté droit est occupée par Anne. L'une de ses mains pointe vers le centre de la scène dans un geste de *présentation* tandis que l'autre tient un rotulus sur lequel se trouvent ces quelques lignes : *Dominum Christum qui erit redemptio saeculi*. Giotto reprend ainsi une méthode ancienne : la représentation du discours rapporté à l'aide d'un phylactère ou d'une inscription. Ce qu'Anne **dit** se présente comme un *écrit*, comme un texte au sein d'une image. Ce texte (dit/écrit) est une prophétie («celui-ci est le Christ qui sera le Sauveur du monde»). Comme toute prophétie elle a, au niveau de la narration, une valeur prolepique : elle «pré-voit» le futur, elle «pré-dit» ce qui aura lieu dans l'avenir.

On aura sans doute déjà compris la stratégie de Giotto. Ce phylactère qui marque visiblement une direction vers la droite fait sortir l'histoire de son cadre et doit être compris comme un élément d'une logique narrative complexe : tout ce qui se passe à droite dans les fresques suivantes est une concrétisation, un «déroulement» (le mot est ici à sa place), un accomplissement de ce que l'écriture «pré-dit».

Avec cette pointe finale qui est en réalité une ouverture prolepique ⁽¹¹⁾ vers la Passion à venir, l'épisode de la *Présentation* tout entier et surtout sa partie centrale prennent un sens plus riche qu'on aurait pu le soupçonner au premier abord. La peur de l'enfant que Giotto dépeint avec des moyens simples mais remarquablement efficaces n'est pas seulement la peur de l'inconnu barbu qui l'a pris dans ses bras et le geste de sa Mère doit aussi être compris comme une tentative de le dérober à une destinée inscrite en fin de la scène.

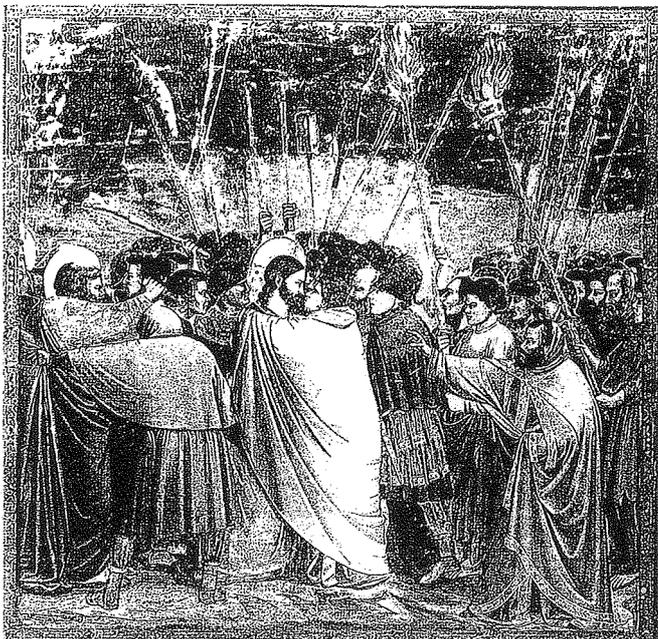


Fig. 4. GIOTTO, *Arrestation du Christ*, fresque, Padoue, Chapelle Scrovegni (Arena).

Il suffit de comparer la fresque de Giotto aux solutions adoptées dans des œuvres qui lui sont contemporaines ou de peu antérieures, comme par exemple la mosaïque de Cavallini à Santa Maria in Trastevere à Rome (fig. 3) pour réaliser que la nouveauté de Giotto ne relève pas du domaine de l'invention iconographique, mais de celui de l'art du récit.

Un second exemple pourrait nous aider à approfondir quelques uns de ses aspects. Ici, encore une fois, le choix thématique de Giotto est significatif, puisqu'il représente l'*Arrestation* (fig. 4) tout de suite après le *Lavement des pieds*, tandis que chez Marc et Luc s'intercalait entre ces deux épisodes celui, essentiel, de la *Prière sur le Mont des Oliviers*. La succession *Lavement des pieds*, *Mont des Oliviers*, *Arrestation* domine encore la peinture italienne autour de 1300, comme on peut le constater par exemple en considérant l'un des exemples les plus célèbres, la *Maestà* de Duccio de 1308-1311 (fig. 5).

Duccio suit de beaucoup plus près le texte des évangiles puisqu'il fait suivre le *Lavement des pieds* par le *Mont des Oliviers* (à droite), qu'il fait suivre à son tour de l'*Arrestation* dans la partie supérieure, dans un ordre de succession qui lui est propre⁽¹²⁾. Dans la scène du *Mont des Oliviers*, il dédouble l'image, évoquant deux séquences successives de la même scène dans le même cadre. Il représente deux fois le Christ, selon une tradition médiévale que Giotto pour sa part n'utilisera jamais. À droite, le Christ est en prière, tandis qu'à gauche il est en train d'admonester les apôtres. En plaçant au-dessus de cette scène l'arrestation, Duccio suit la logique narrative de Marc, 14, 41-52 :

«⁴¹Pour la troisième fois, il vient : il leur dit : «Continuez à dormir et reposez-vous» ! C'en est fait. L'heure est venue : voici que le Fils de l'homme est livré aux mains des pécheurs. ⁴²Levez-vous ! Allons ! Voici qu'est arrivé celui qui me livre.»

L'arrestation de Jésus

⁴³Au même instant, comme il parlait encore, survient Judas, l'un des Douze, avec une troupe armée d'épées et de bâtons, qui venait de la part des grands prêtres, des scribes et des anciens ⁴⁴Celui qui le livrait avait convenu avec eux d'un signal : «Celui à qui je donnerai un baiser, avait-il dit, c'est lui ! Arrêtez-le et emmenez-le sous bonne garde.» ⁴⁵Sitôt arrivé, il s'avance vers lui et lui dit : «Rabbi». Et il lui donna un baiser. ⁴⁶Les autres mirent la main sur lui et l'arrêtèrent. ⁴⁷L'un de ceux qui étaient là tira l'épée, frappa le serviteur du grand prêtre et lui emporta l'oreille. ⁴⁸Prenant la parole, Jésus leur dit : «Comme pour un bandit, vous êtes partis avec des épées et des bâtons pour vous saisir de moi ! ⁴⁹Chaque jour, j'étais parmi vous dans le Temple à enseigner et vous ne m'avez pas arrêté. Mais c'est pour que les Écritures soient accomplies» ⁵⁰Et tous l'abandonnèrent et prirent la fuite. ⁵¹Un jeune homme le suivait, n'ayant qu'un drap sur le corps. On l'arrête, ⁵²mais lui, lâchant le drap, s'enfuit tout nu.

La superposition des scènes chez Duccio est une méthode apte à suggérer le rapport étroit entre simultanéité et succession qui est décrit dans l'Évangile (*Au même instant, comme il parlait encore, survient Judas etc.*). Le fait que les deux scènes se passent au même endroit (le *Jardin de Gethsemani*, le *Mont des Oliviers*) est souligné par les similitudes du relief et par la présence des quatre arbres du dernier plan. Judas avance de la gauche vers la droite, l'épisode du baiser est placé au centre de la composition, l'arrestation proprement dite advient de telle façon que succession et simultanéité se confondent. L'épisode de Pierre qui tranche l'oreille d'un phillistin est placé à gauche, tandis qu'à droite, on voit les apôtres abandonnant leur maître. C'est ici, à l'extrême droite de la scène donc, que l'on assiste à la fin du récit de l'Arrestation, qui se clôt, chez Duccio, par la fuite des Apôtres.

Si l'on regarde maintenant la même scène peinte par Giotto, on remarque des différences assez significatives. Premièrement dans le sens du déroulement des événements : d'une façon tout à fait inattendue et rarissime Giotto renverse ici le sens de la lecture. Il fait avancer Judas et les soldats de la droite vers la gauche. L'apôtre barbu du premier plan qui semble vouloir empêcher l'avancée du traître, trace, de son bras levé, une diagonale qui traverse l'image, attirant l'attention sur la scène centrale du baiser, et qui se prolonge de l'autre côté, sous la forme d'un bâton levé indiquant la «sortie» de l'image vers la gauche. C'est en effet de ce côté que Giotto a inséré les épisodes secondaires mentionnés par les Évangiles. La séquence de l'oreille coupée est partiellement occultée par une figure vue de dos. On peut toutefois se rendre compte que Giotto a donné à son désir de représenter un événement violent en train de se dérouler sous les yeux du spectateur, puisqu'on voit l'oreille déjà tranchée en train de tomber. L'interprétation de la figure vue de dos est un peu plus difficile. Une considération attentive laisse cependant subsister peu de doutes. Giotto a voulu représenter là un second épisode secondaire, sur lequel se terminait le récit de l'Arrestation dans l'Évangile de Marc. La phrase «tous l'abandonnèrent et prirent la fuite» (représentée par Duccio à droite) est presque passée sous silence par Giotto, puisqu'il ne représente pas les apôtres courant. Il ne les représente pas parce qu'ils ont déjà déserté l'image, se trouvant maintenant quelque part hors cadre (à gauche). Ce que le champ de

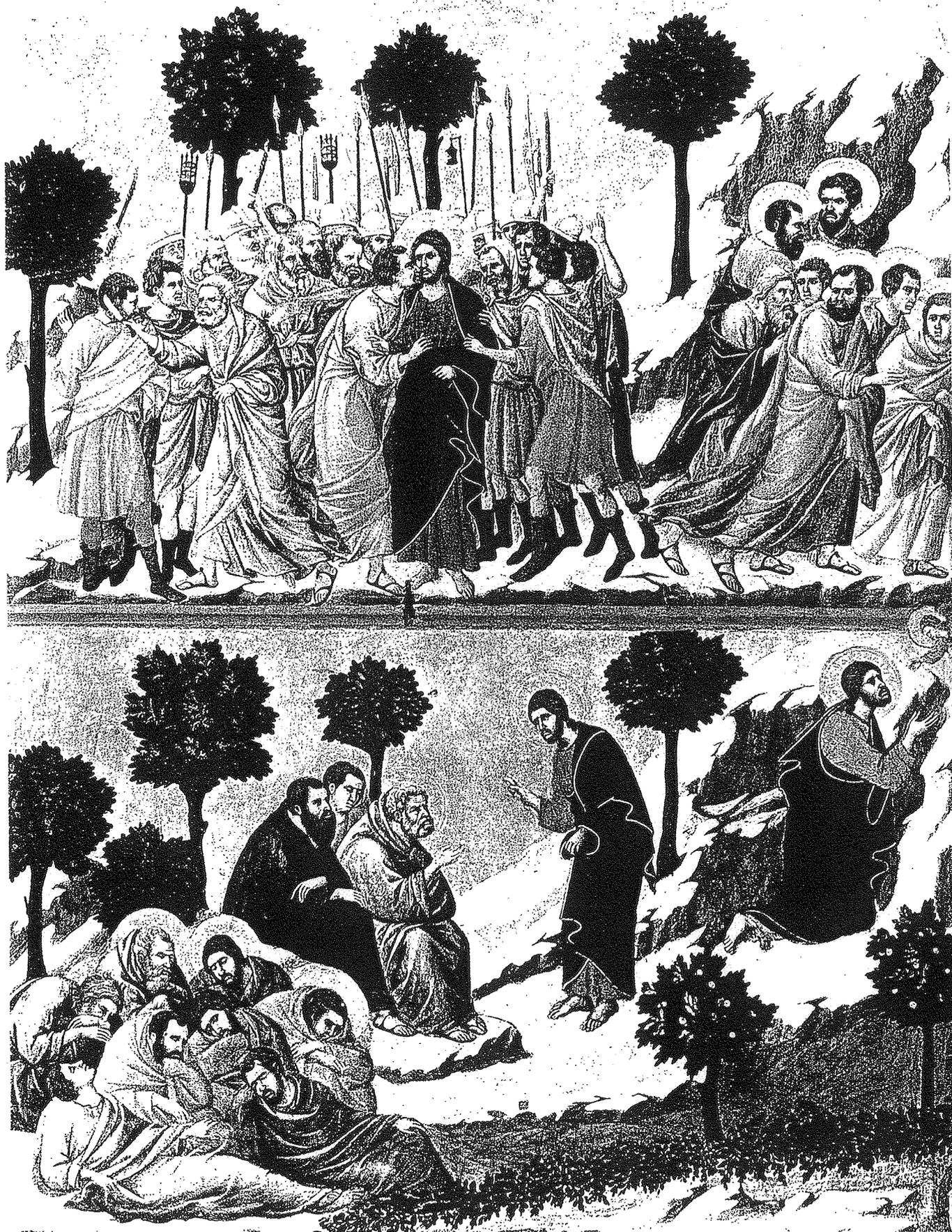


Fig. 5. DUCCIO, *La Maestà* (détail du revers), 1308-1311, tempera sur bois, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

l'image laisse voir encore, c'est la conclusion du récit évangélique :

«(Et tous l'abandonnèrent et prirent la fuite). Un jeune homme le suivait, n'ayant qu'un drap sur le corps. On l'arrête, mais lui, lâchant le drap, s'enfuit tout nu.»

Le jeune homme tout nu n'est pas non plus visible, et cela pour des raisons de «décorum» et de «convenance» facilement compréhensibles. En jouant un peu avec les mots on pourrait dire qu'il est «hors scène» parce qu'il est «obscène». Pour ces raisons de convenance et pour le plaisir évident de jouer avec les données du récit et surtout avec l'idée de «fin», Giotto met un point final à l'épisode de l'Arrestation d'une façon inattendue. Il place cette fin là où d'habitude la lecture commençait, c'est-à-dire à gauche et suggère l'idée de fuite à l'aide du simple pan d'un manteau retenu avec force par la main d'un personnage anonyme. Fin du récit évangélique et fin du récit pictural coïncident, mais le renversement de l'ordre de lecture habituel est tellement frappant qu'il faudra s'interroger sur ses raisons profondes. La question à laquelle je voudrais essayer de répondre maintenant est donc la suivante : pourquoi Giotto inverse-t-il dans la scène de l'Arrestation le sens du récit figuratif de gauche-droite en droite-gauche ?

Je crois que pour pouvoir y répondre il faudra d'abord prendre en considération toutes les nouveautés de la mise en scène de l'Arrestation et, dans un second temps, essayer de déterminer la place de cette scène dans le contexte narratif-icographique de l'ensemble de la décoration.

De toutes les nouveautés de la mise en scène de l'Arrestation, je n'ai pas encore mentionné celle qui est peut-être la plus importante et qui lui a conféré la célébrité dont elle jouit depuis longtemps. Il s'agit du fait que l'épisode central ne représente pas à vrai dire le «baiser de Judas» comme c'était encore le cas chez Duccio et comme c'est l'habitude dans la peinture italienne autour de 1300, mais représente la confrontation entre le Christ et le traître. Dans son étude consacrée à la représentation de profil comme «forme symbolique», Meyer Shapiro attirait l'attention sur le fait que le profil est pendant le Moyen Âge une forme négative qui s'oppose à la vue frontale, forme positive et sacrée par excellence. Il attirait aussi l'attention sur le fait que, dans l'Arrestation de Padoue, pour la première fois, non seulement Judas (comme la tradition le voulait : voir Duccio) mais aussi le Christ sont représentés de profil (13).

Meyer Shapiro n'arrive pas à expliquer les raisons de cette nouveauté, sans doute importante. Une première raison pourrait résider dans une certaine sensibilité de Giotto vis-à-vis de l'art ancien qui, dans les monnaies et médailles avait abordé la représentation de profil comme représentation possible de la souveraineté. On remarquera ainsi que le profil *in bono* du Christ, fait référence visiblement à une autre tradition et contient d'autres connotations que le profil *in malo* de Judas. Une seconde explication doit tenir compte du langage figuratif spécifique de Giotto. Si dans les représentations moins révolutionnaires de l'Arrestation comme celle de Duccio (fig. 5) ou celle de l'église supérieure de Saint-François à Assise, le contraste entre le profil du traître et la frontalité du Christ renfermait aussi un message évoquant l'idée d'imperturbabilité, voire de majesté, ou encore de divinité et d'atemporalité du Christ, chez Giotto le Christ de profil est le signe de l'intégration irrévocable du Christ dans le récit. Le profil, à la différence de la vue frontale est une forme dynamique, une

forme narrative. En abandonnant la définition iconique, statique du Christ, Giotto opère une intégration narrative irrévocable.

Il est d'ailleurs important de noter que dans les «*storie*» de Padoue, le Christ n'est pratiquement jamais représenté frontalement. Même dans la *Dernière Cène* où la position frontale et la représentation iconique aurait été pleinement justifiées, Giotto préfère une insertion dynamique à l'aide du demi-profil intégré narrativement.

Giotto peut se permettre d'aborder programmatiquement le profil narratif, parce que, dans la Chapelle de Padoue, l'icône du Christ est déjà présente, mais à un autre niveau. Elle se trouve, pour ainsi dire, au-delà du temps et de l'espace, sur la voûte.

C'est de là qu'il gouverne sa propre histoire et sa propre passion dont le déroulement est inscrit sur les murs de la chapelle.

J'en arrive ainsi enfin au dernier point que je me suis proposé d'aborder, c'est-à-dire le rapport qui s'établit entre le déroulement narratif exceptionnel de la scène de l'Arrestation et l'ensemble de la décoration de la Chapelle. Il faut donc réitérer la question : pourquoi Giotto, au cœur même de son cycle (qui jusqu'alors s'était déroulé sans faille de gauche vers la droite) bouleverse-t-il les habitudes narratives, inverse-t-il brusquement le sens de la lecture, fait-il avancer Judas par la droite, place-t-il le Christ sur la gauche, préfère-t-il à la frontalité traditionnelle un profil narratif et, enfin, pourquoi fait-il se terminer l'histoire par la fuite des apôtres, suggérée elliptiquement par leur sortie du champ, à gauche ?

Dans l'ensemble de l'histoire (ou des histoires) racontée par Giotto à Padoue, l'Arrestation occupe une place centrale. Elle occupe le milieu du registre inférieur du mur sud et son extrême importance est soulignée, entre autres, par l'arc décoré par des bustes d'apôtres qui marque le centre de la chapelle (fig. 1). D'autre part, les études consacrées à la représentation de l'espace chez Giotto (14) ont montré que les lignes de fuite de toutes les scènes du côté sud et des moulures décoratives qui séparent les scènes convergent vers cette zone du mur. Il est cependant étrange qu'on n'ait essayé de tirer aucune conclusion importante de ce fait, à part une centralité de principe du spectateur qui, idéalement parlant, devrait contempler le cycle tout entier d'un point se trouvant au centre de la Chapelle, au niveau de l'Arrestation.

Deux remarques sont ici nécessaires. La première concerne le mur nord, qui est soumis au même rythme des lignes de fuites, à l'unique différence près qu'à l'endroit de la convergence se trouve une bande décorative et non pas une scène narrative. La seconde observation concerne le fait que la scène de l'Arrestation, sans doute centrale dans l'économie de la décoration giottesque, n'est pas la seule à jouir de ce privilège. Au registre supérieur, il n'y a que la bande décorative, mais le registre médian est occupé par une scène que j'ai déjà eu l'occasion d'analyser, il s'agit de la *Présentation au temple* (fig. 2).

Dans une étude datant de 1947, Alpatoff avait essayé, mais sans grand succès, d'établir des relations et des correspondances sur le plan vertical entre les scènes superposées des différents registres (15). L'insuccès partiel de l'entreprise d'Alpatoff est dû au fait qu'il cherchait des relations iconographiques et des correspondances «typologiques» là où l'on

n'avait aucune chance de les trouver, c'est-à-dire en comparant les scènes de l'Enfance de Jésus (registre médian) et celles de la Passion (registre inférieur). Quel rapport iconographique peut-il y avoir entre le *Présentation au temple* et l'*Arrestation* ? Probablement aucun.

S'il y a cependant un rapport, celui-ci ne se réalise pas dans l'ordre strict d'un discours iconographique, mais grâce à une stratégie où l'accent est mis sur un nouvel art de raconter.

On se rappellera dans ce contexte que la scène de la *Présentation au temple* se déroulait, pour ainsi dire, «normalement» de gauche à droite, même si le trajet narratif était porteur d'une certaine tension puisqu'au centre de la scène l'enfant Jésus semble vouloir se dérober à sa destinée (la passion) qui devra cependant fatalement s'accomplir, suivant ce qui est indiqué par le phylactère d'Anne. En bref, l'enfant Jésus revient dans les bras de sa mère (vers la gauche) mais l'histoire suit son cours (vers la droite).

Dans la scène se trouvant au registre inférieur, dans l'*Arrestation* donc, un des gestes d'Anne est repris par l'apôtre qui donne son sens à la diagonale qui monte de droite à gauche. Tout le tumulte (*turba multa*) qui domine la scène suit cette ligne imaginaire. Seul le Christ, au centre, reste immobile. Le sens du mouvement, peu conventionnel (droite-

gauche), fait ressortir l'immobilité du Christ qui apparaît comme le signe d'une sereine décision d'accepter la Passion. Si l'Enfant Jésus avait peur de son avenir, le Christ lui, l'accepte. Il est le seul à se diriger vers la droite et, en effet, en dépit du renversement que cette scène présente, le sens de l'inéluctable déroulement vers la droite reprendra dans les séquences suivantes.

Je ne connais pas de manuel d'iconographie ni de texte théologique qui établisse un rapport entre *Présentation* et *Arrestation*. Le rapport établi par Giotto est généré par une réflexion sur les données essentielles des structures narratives, telles le sens de lecture, le rôle du cadre et du découpage, celui du profil et de la frontalité. Les contraintes de l'iconographie, génèrent des techniques narratives, mais celles-ci à leur tour ont une incidence sur l'iconographie. Le langage narratif est mis au service de l'iconographie, mais sa nouveauté est telle qu'on peut à juste titre se demander si chez Giotto on n'assiste pas à une traduction du schéma iconographique au nom d'un art qui vient de naître et dont Vasari avait bien compris la portée : l'art de composer des *storie*.

Sans aucun doute, dans ce sens aussi, Giotto, pour citer encore une fois la phrase célèbre de Cennino Cennini «changea l'art de peindre ; il le fit passer de la manière grecque à la manière latine, moderne».

NOTES

(1) Cennino CENNINI, *Le livre d'art (Il libro dell'arte)*, tr. fr. Colette Déroche, Paris, 1991, p. 33.

(2) Je signale néanmoins l'existence de trois études importantes : M. IMDAHL, *Giotto Arena Fresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich, 1988 ; M. ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago/Londres, 1990, p. 43-70 ; W. KEMP, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, Munich, 1996, p. 16-50.

(3) Pour l'iconographie de la Chapelle voir l'étude essentielle de U. SCHLEGEL, *Zum Bildprogramm der Arena Kapelle*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20 (1957), p. 125-146.

(4) G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori...*, Florence, 1978, t. I, p. 369 et suiv. (= *Les Vies des meilleurs peintres...*, tr. fr. sous la direction d'A. Chastel, Paris, 1989, t. II, p. 97 et suiv.).

(5) Voir : L. B. ALBERTI, *De la Peinture/ De Pictura (1435)*, tr. fr. par J. L. SCHEFFER, Paris, 1992, p. 152-153 («*Amplissimum pictoris opus historia*» / «*L'œuvre majeure du peintre c'est l'histoire.*»). Voir aussi : K. PATZ, *Zum Begriff der 'Historia' in L. B. Albertis 'De Pictura'*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, (1989), p. 269-287.

(6) M. ARONBERG LAVIN, *op. cit.* et M. IMDAHL, *op. cit.*

(7) On se rapportera encore et toujours à l'étude classique de H. WÖLFFLIN, *Über das Rechts und Links im Bilde*, dans *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Bâle, 1941, p. 82-96. Voir aussi. R. NEEDHAM (éd.), *Right and Left. Essays in Dual Symbolic Classification*, Chicago, 1973 et H. LUSCHEY, *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache*, Tübingen, 1997.

(8) SAINT BONAVENTURE, *Les Méditations de la Vie du Christ*, tr. fr. par H. DE RIANCEY, Paris, 1889, p. 109-114.

(9) Pour la sémiotique du cadre, voir : M. SHAPIRO, *Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques*, dans *Style, artiste et société*, Paris, 1982, p. 7-33 ; GROUPE µ (F. EDELINE/J.-M. KLINKENBERG/ Ph. MINGUET), *Traité du Signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, 1992, p. 377-399. Voir aussi : V. I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Paris, 1993, p. 43-77 (avec bibliographie antérieure).

(10) SAINT BONAVENTURE, *op. cit.*, p. 109-110.

(11) Voir à ce propos : E. LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens* (1955), Stuttgart, 1989, p. 139-189 et G. GENETTE, *Figures III*, Paris, 1972, p. 105-121.

(12) Voir : F. DEUCHLER, *Duccio*, 1984.

(13) M. SHAPIRO, *Words and Pictures : On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text*, La Haye/Paris, 1973, p. 37-49. Pour les problèmes de la représentation en profil, voir aussi : R. TEFNIN, *Regard de Face-Regard de profil. Remarques préliminaires sur les avatars d'un couple sémiotique*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles*, XVII, 1995, p. 7-25 et V. I. STOICHITA, *A Short History of the Shadow*, Londres, 1997, p. 29-41.

(14) J. REBOLD BENTON, *Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua*, dans *Artibus et Historiae*, 19, 1989, avec bibliographie antérieure.

(15) M. ALPATOFF, *Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes*, dans *Art Bulletin*, 29, 1947, p. 149-154.