Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1994)

Heft: 3-4

Artikel: La montée au calvaire : deux œuvres du Vecchietta, la tradition siennoise et les récits de la passion

Autor: Golay, Laurent

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870550

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA MONTÉE AU CALVAIRE : DEUX ŒUVRES DU VECCHIETTA, LA TRADITION SIENNOISE ET LES RÉCITS DE LA PASSION

Si des textes comme les *Méditations sur la Vie du Christ* seront au XIVe siècle à l'origine de nouveautés formelles dans la peinture de l'Italie centrale, le rayonnement de certaines représentations, héritières d'une solide tradition iconographique, vont influencer à leur tour des textes fondamentaux de la littérature religieuse du Trecento. Les œuvres peintes, de Duccio au Vecchietta, les textes, du Pseudo-Bonaventure à Niccolò Cicerchia, sont les acteurs d'un scénario où l'image s'offre comme texte omniprésent.

Entre 1445 et 1450, le siennois Lorenzo di Pietro dit le Vecchietta réalise deux Portement de croix qui, malgré leur proximité chronologique, trahissent des influences et révèlent des *projets* sensiblement différents. Le premier fut peint sur un des panneaux intérieurs d'un objet exceptionnel, l'*Arliquiera*, destiné à abriter les reliques de l'Hôpital siennois de Santa Maria della Scala. Le second sera exécuté en 1450 sur le registre inférieur de l'abside du Baptistère de Sienne[1].

La scène de l'*Arliquiera* (Fig. 1) s'inscrit dans une tradition iconographique qui remonte à la *Maestà* de Duccio, et qui témoigne d'un vif attachement, de la part des siennois du *Quattrocento*, pour les artistes du siècle précédent. Les nombreux exemples de Portement de croix, siennois ou florentins, qui seront brièvement analysés dans ces pages, se révèlent en effet être composés selon des constantes que l'on ne retrouve que rarement dans d'autres représentations. Mais cette «codification» ne doit pas tout à la *tradition*. Elle est aussi imputable à l'influence

1. Paola Ilaria MARIOTTI, Barbara POGGIO, Daniele ROSSI, «Il Restauro delle pitture murali di Lorenzo di Pietro nel Battistero di Siena», *Kermes*, 9 (1990), p. 39-44. Cecilia ALESSI et al., «Le Pitture murali della zona presbiteriale del Battistero di Siena : storia, studi e restauri», *OPD Restauro*, 4 (1992), p. 9-27.

de textes dont la fortune fut immense : les *Meditationes Vitae Christi* d'un anonyme franciscain de la seconde moitié du XIIIe siècle et les *Laude* composées vers 1365 par un disciple de Catherine de Sienne, Niccolò di Mino Cicerchia. En outre, les auteurs de ces textes ont à leur tour dû être influencés — et c'est vers quoi je m'approcherai, en tentant de démontrer que le rapport texte-image ne fonctionne pas ici de façon univoque — par les œuvres peintes et sculptées, nombreuses et largement diffusées.

Exécuté cinq ans seulement après celui de l'*Arliquiera*, l'autre Portement de croix du Vecchietta ne peut plus être rattaché aussi étroitement aux représentations antérieures (Fig. 2). Et il est fascinant de constater comment ces deux œuvres d'un même artiste, souvent à l'origine des tendances les plus innovatrices de l'art siennois au XVe siècle, appartiennent en fait à des courants subtilement différents.

De 1434 à 1444, le recteur Giovanni di Francesco Buzzichelli, non seulement acquiert et commandite des reliquaires destinés à mettre en valeur les reliques que possède le Santa Maria della Scala, mais charge également Lorenzo di Pietro, entre autres artistes, de décorer la partie de l'Hôpital appelée *Pellegrinaio* de peintures mettant en évidence l'excellence de l'institution siennoise dans ses tâches caritatives. Le successeur de Buzzichelli, Urbano di Pietro del Bello, lui confiera en outre la majeure partie des commandes pour l'Hôpital[2]. On trouve parmi celles-ci, la décoration peinte de l'*Arliquiera*, dont les premiers payements sont documentés en avril et en mai 1445 et s'étalent jusqu'en décembre de la même année[3]. Des représentations de saints locaux, ainsi que l'Annonciation, la Crucifixion et la Résurrection furent peintes sur les panneaux extérieurs de cette «armoire à reliques», alors que des scènes de la Passion décorent les panneaux intérieurs. Même si le Vecchietta ne semble pas avoir travaillé seul, sa forte personnalité domine l'ensemble de la décoration : les parties dues à ses collaborateurs sont fondues dans l'ensemble, comme l'avait noté Piero Torriti en se référant aux panneaux extérieurs, et même si cette observation est à mon sens également valable pour les scènes de la Passion[4]. Parmi celles-

---

2. Henk VAN OS, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church : A Study in Renaissance Religious Symbolism*, Gravenhage : Nederlands Instituut te Rome, 1974. Ubaldo MORANDI et Aldo CAIROLA, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala*, Siena : Centroffset, 1975. Daniela GALLAVOTTI CAVALLERO, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicenda di una committenza artistica*, Pisa : Pacini, 1985.

3. H. Van Os, *Vecchietta and the Sacristy...*, p. 16-17.

4. Piero TORRITI, *La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova : SAGEP, 1980[2], p. 354. Torriti fait allusion aux seuls panneaux extérieurs, estimant que la collaboration est plus visible dans les scènes de la Passion. Les docu-

ci, le Portement de croix montre, dans un premier temps et dans le fond de la composition, un long cortège sortant de la ville puis, au premier plan, l'instant où le Christ, se retournant, parle aux saintes Femmes.

Derrière ses remparts, la ville est dominée par une église à plan central qui n'est pas sans rappeler la basilique peinte par le siennois dans la Collégiale de Castiglione Olona dans les années 1430[5]. Sortant de l'enceinte, le Christ entouré de soldats marche en tête, suivi par des cavaliers, puis par le groupe des saintes Femmes. Contournant la colline représentée sur la gauche, les protagonistes suivent un chemin bordé de prés cultivés en rectangles et réapparaissent, regroupés dans l'espace horizontal du premier plan, sur un sol creusé, dans lequel poussent quelques plantes et fleurs, motif que le Vecchietta avait peut-être pu voir dans la scène du Portement de croix réalisée au milieu du XIVe siècle par Ugolino di Vieri pour le *Corporale* de Bolsena (Fig. 3)[6].

Le schéma de la Montée au Calvaire qui constituera une référence jusqu'à la fin du XVe siècle et dont s'inspire encore le Vecchietta dans l'*Arliquiera* fut vraisemblablement fixé par Pietro Lorenzetti sur les parois du transept gauche de la Basilique inférieure d'Assise (Fig. 4), peu avant 1320[7]. S'inspirant de l'Entrée du Christ à Jérusalem de la *Maestà* de Duccio, Lorenzetti déploie le cortège du Portement de Croix.

---

ments mentionnant les noms de Sano d'Andrea et Pietro di Nanni di Puccio (Pietro di Giovanni d'Ambrogio) ont été publiés par Péleo BACCI, «Documenti e commenti per la storia dell'arte», *Le Arti*, IV (1941), p. 11sq., édité sous le même titre à Florence en 1944 [p. 105-6]. H. Van Os, *Vecchietta and the Sacristy...*, p. 28-29 estime que les scènes de la Passion ne sont pas de la main de Lorenzo di Pietro.

5. Voir à ce sujet la récente contribution de Carlo BERTELLI, «Storia di due città: Siena e Venezia», in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano: Bompiani, 1994, p. 373-97.

6. Il me semble probable que le Vecchietta ait travaillé en 1428 dans la chapelle Sainte-Catherine de l'église San Clemente à Rome aux côtés de Masolino, déplacement qui lui aurait donné l'occasion de voir le *Corporale* à Orvieto. Les œuvres qu'il a réalisées à Narni sont postérieures à l'*Arliquiera* [voir Carl B. STREHLKE, «Siena, S. Agostino, Francesco di Giorgio», compte-rendu de l'exposition «Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena», *The Burlington Magazine*, CXXXV (1993), p. 499-502].

7. Voir Carlo VOLPE, «Proposte per il problema di Pietro Lorenzetti», *Paragone*, 23 (1951), p. 13-26; Gertrude COOR, «A Further link in the reconstruction of an altarpiece by Andrea di Bartolo», *The Journal of the Walters Art Gallery*, XXIV (1961), p. 57, note 6; Luciano BELLOSI, «Pietro Lorenzetti. Andata al Calvario» in *Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo*, Cortona [s.n.] 1970, p. 9-11; Hayden B. J. MAGINNIS, «Pietro Lorenzetti: A Chronology», *The Art Bulletin*, LXVI/2 (1984), p. 183-211; Miklós BOSKOVITS, «Studi sul Cappellone di San Nicola: work in progress», in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, Milano: Silvana Editoriale, 1992, p. 9, note 15. Une bibliographie figure dans Monica LEONCINI, «Pietro Lorenzetti» in *La Pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, Milano: Electa, 1986[2], v. 2, p. 590-92.

Précédant saint Jean, la Vierge et Marie-Madeleine sont repoussées par un soldat arqué sur ses jambes et tenant un bouclier. Derrière lui, le Christ portant la croix est attaché à une corde, tandis que les deux larrons sont poussés sur le chemin. Par rapport à la scène homonyme peinte par Duccio pour sa *Maestà* une dizaine d'années auparavant, Lorenzetti introduit une dynamique dramatique très forte : le poids et la force du soldat qui repousse Marie de son bouclier sont perceptibles, alors que le Christ, qui ne s'est pas retourné, marche, voûté sous le poids de la croix. La foule grouillante de Duccio est devenue ici un cortège funèbre écrasé par le cadre architectural imposant et audacieux, symbole tout à la fois d'autorité et de protection : le Christ, jugé et condamné *intra muros* ne marche plus sur la bande pavée sortant de la ville, mais sur la terre nue, détail qui fait peut-être ici allusion au chemin que lui seul parcourra, «il camino verso il [...] luogo di giustizia[8]». Le splendide décor architectural est dominé par l'imposante porte de la ville, la *Porta Dolorosa*, mentionnée par un pélerin vers 1231 : «Au chief de cele voie avoit une porte par deverz le Temple, que l'en apeloit *Portes Doulereuses*. Par là s'en issi Nostre Sirez Ihesu Criz, quant l'en le menoit el Mont de Calvaire por cruxefier[9]».

La fortune que connut la formule élaborée par Pietro Lorenzetti allait, dans ses caractères généraux, perdurer jusqu'au milieu du XVe siècle[10]. Plus près de lui, elle fut reprise dans la prédelle du polyptyque de Santa Chiara à Borgo Sansepolcro, attribué à Nicolò di Segna, puis, toujours dans la seconde moitié des années trente du XIVe, par Simone Martini pour le Portement de Croix de son polyptyque de la Passion (Fig. 5)[11]. Simone rendit avec cette œuvre, une sorte d'hommage à

---

8. «La Passione e Resurrezione del Colosseo», in *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, vol. 2, éd. V. de Bartholomaeis, Firenze : Le Monnier, 1943, p. 169.

9. «Le Continuateur Anonyme de Guillaume de Tyr» in *Itinéraires à Jérusalem et Descriptions de la Terre Sainte*, éd. H. Michelant et G. Raynaud, Genève : J.-G. Fick («Publications de la Société de l'Orient latin : Série géographique», 3), 1882, p. 160. Voir aussi H. B. J. MAGINNIS, «Places beyond the Seas: Trecento Images of Jerusalem», *Source. Notes in the History of Art*, XIII/2 (1994), p. 1-8.

10. On en retrouve certains éléments jusque dans une œuvre germanique réalisée vers 1430 environ, le Portement de Croix du Maître des panneaux de Sankt Lambrecht, conservée à la Galerie autrichienne à Vienne. *Europäische Kunst um 1400*, Wien : Kunsthistorisches Museum, 1962, p. 120-24.

11. Dont la datation est controversée. Voir Giovanni PACCAGNINI, *Simone Martini*, Milano : Martello, 1955, p. 110-21; Antonino CALECA, «Tre Polittici di Lippo Memmi, un ipotesi sul Barna, e la bottega di Simone e Lippo», *Critica d'Arte*, XLII (1977), p. 55-80 (voir not. les p. 56-60); Joël BRINK, «Simone Martini's "Orsini Polyptych"», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1976, p. 7-23. Andrew MARTINDALE, *Simone Martini*, Oxford : Phaidon, 1988, p. 51 sq., et la note 15 ci-dessous.

Duccio, en donnant à la foule un rôle de «protagoniste absolu[12]». Si, par rapport à Pietro Lorenzetti, la vraisemblance et l'unité spatiale y perdent quelque chose, la tension s'accroît, traduite dans les gestes de Marie-Madeleine, de la Vierge ou des soldats tirant le Christ. Même l'homme en armes qui repousse Marie de son bouclier a levé un bras menaçant. Le détail si caractéristique de ce soldat, imaginé par Lorenzetti à Assise avant 1319, a certainement été apprécié par Simone lors de son second séjour dans la cité ombrienne, au début de la troisième décennie du XIVe siècle, lorsqu'il réalisa les fresques décorant la partie basse du transept droit de la basilique inférieure[13].

Dans le *Corporale* de Ugolino di Vieri, la plaque d'émail translucide représentant le Portement de croix revendique clairement l'hérédité iconographique de Simone Martini : les piques dressées en l'air, le soldat au bouclier, les sbires tirant le Christ qui se retourne vers sa Mère[14]. Apparemment bien connu de certains artistes, le polyptyque Orsini a dû être commandé à Simone Martini avant qu'il ne parte pour la France, et peint à Sienne vers 1335 avant d'être transporté en Avignon[15].

Confrontée à ces œuvres de la première moitié du siècle, la scène peinte en 1365 par Andrea da Firenze dans le *Cappellone degli Spagnoli* à Santa Maria Novella apparaît étrangement solennelle : le geste menaçant du soldat à l'encontre des femmes semble aussi maniéré que la

---

12. Piero TORRITI, *Simone Martini*, Firenze : Giunti, 1991, p. 39.

13. Pierluigi Leone DE CASTRIS, *Simone Martini*, Paris: Bordas, 1991, p. 66-70.

14. Voir Enzo CARLI, *Il Reliquiario del Corporale ad Orvieto*, Milano : Martello, 1964. August SCHMARSOW (*Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg : B. Filser, 1928) avait proposé de voir derrière certains émaux des dessins de Ambrogio Lorenzetti (vol. 1, p. 179-95).

15. André PÉTER, «Quand Simone est-il venu en Avignon?», *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1939, p. 153-74. Péter, qui situe vers 1340 les Scènes de la vie du Christ dans le transept gauche de la basilique inférieure d'Assise, en déduit que le polyptyque de la Passion de Simone Martini a été peint alors que ce dernier était encore en Italie (p. 162). G. Paccagnini, *Simone Martini*, p. 110-21. A. Martindale, *Simone Martini*, p. 51-53; 171-73. A. Caleca, «Tre polittici di Lippo Memmi...», propose une date encore plus précoce, soit vers 1315. Certains détails du Portement de Croix de Simone ont été repris dans des œuvres françaises du XIVe siècle: Otto PÄCHT, «Un Tableau de Jacquemart de Hesdin?», *Revue des Arts*, 3 (1956), p. 149-60. On notera également que Perkins avait en 1931, relevé les points communs entre la scène peinte par Taddeo et la fresque de Lorenzetti à Assise, tout en rapprochant également de cette dernière œuvre le Portement de croix de la prédelle du polyptyque de Borgo Sansepolcro (Frederick M. PERKINS, «Pitture senesi poco conosciute», *La Diana*, VI [1937], p. 10-37). Sibilla SYMEONIDES (*Taddeo di Bartolo*, Siena : Accademia senese degli Intronati, 1965, p. 95) exprime des doutes quant au parallèle établi par Perkins.

façon dont le Christ porte sa croix. «Aucun des nombreux personnages de la foule n'a une simple réaction de chagrin[16]». Aucune tentative de contact physique entre Marie et le Christ n'est esquissée et, dans la multitude, le groupe formé de la Vierge, Madeleine et de Jean se distingue grâce aux gestes et aux regards des personnages.

Cette sorte de silence dramatique est étonnamment accentué dans la plaque de bronze exécutée par Lorenzo Ghiberti pour la porte nord du Baptistère de Florence. Ici les éléments siennois sont évidents, et le soldat au bouclier, interposé entre la Vierge et le Christ, nous renvoie une fois encore à Pietro Lorenzetti et à Simone Martini ; affirmer que «toute la composition reflète presque exactement la même scène du reliquaire d'Orvieto» est pertinent quoiqu'il s'agisse d'une observation quelque peu optimiste et limitée[17]. Mais l'intérêt que Ghiberti portait à certains artistes siennois du XIVe siècle, et en particulier à Ambrogio Lorenzetti, est clairement énoncé dans les *Commentari*: «Ebbe la città di Siena eccellentissimi e dotti maestri, fra i quali vi fu Ambruogio Lorenzetti, fu famosissimo e singolarissimo maestro, fece moltissime opere. Fu nobilissimo componitore [...][18]». Le substrat lorenzettien chez Ghiberti a déjà été relevé maintes fois, ainsi que l'absence, dans les *Commentari* de toute référence à Pietro Lorenzetti, lacune peut-être due à des problèmes d'attribution qui ne touchaient par ailleurs pas les œuvres d'Ambrogio[19].

Deux œuvres du début du XVe siècle — la partie de prédelle de Taddeo di Bartolo pour le Polyptyque de Montepulciano (1401) et celle de Andrea di Bartolo (Fig. 6) — sont si proches du Portement de Croix de Simone, que l'on peut envisager l'existence d'une copie, aujourd'hui disparue. Bien qu'il schématise quelque peu l'ensemble, Andrea di Bartolo reprend la figure de Simon de Cyrène ainsi que les deux enfants curieux placés dans l'angle inférieur droit de la composition[20].

---

16. Millard MEISS, *La Peinture à Florence et à Sienne après la Peste noire*, tr. D. Le Bourg, Paris : Hazan, 1994, p. 150.

17. Richard KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton : Princeton University Press, 1970², vol. 1, p. 217 (je traduis). Quelques lignes plus loin, l'auteur nuance l'affirmation précédente en précisant que «more likely he [Lorenzo Ghiberti] was impressed by a fresco cycle, probably one by Pietro Lorenzetti or his workshop [...]».

18. Lorenzo GHIBERTI, *I Commentari*, éd. Ottavio Morisani, Napoli : Ricciardi, 1948 [«Commentario secondo», p. 37]. Voir également Giulano ERCOLI, «Il Trecento senese nei *Commentari* di Lorenzo Ghiberti» in AA.VV., *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Firenze: Olschki, 1980, p. 317-41.

19. G. Ercoli, «Il Trecento senese...», p. 333.

20. Franz WICKHOFF, «Die Sammlung Tucher», *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, III/1 (1908), p. 22 (attribué à Taddeo di Bartolo). G. Coor, «A Further link...».

En outre, à l'occasion de la réalisation de deux autres scènes du même sujet, il va citer littéralement la Madeleine de Simone Martini : dans la prédelle du polyptyque de la Cathédrale de Tuscania et dans la partie de prédelle autrefois dans la collection Ruffini à Rome.

Quelques années plus tard, Giovanni di Paolo, pour le Portement de croix de sa première œuvre datée, le retable créé pour l'autel Pecci-Paganucci dans l'église San Domenico à Sienne, s'inspirera de Simone Martini *via* Andrea di Bartolo, même s'il choisira d'accentuer le contraste des axes horizontaux et verticaux en étirant le cortège latéralement et sur la gauche[21]. Dans le Portement de croix conservé à Philadelphie (Fig. 7), il réduit en revanche le nombre de protagonistes à l'essentiel ainsi que l'importance narrative de la ville, de par la position de la porte notamment[22]. On ne retrouve pas dans le Portement de croix de Giovanni di Paolo l'ampleur que conférait à la scène la présence des deux soldats à cheval dans, par exemple, la fresque de Pietro Lorenzetti à Assise. Mais on y décèle en revanche, une fois encore, la présence d'un motif «martinien» dans le geste que fait Marie-Madeleine.

En 1445, soit plus d'un siècle après la création du Polyptyque de la Passion, on retrouve ce geste, cette fois donné à la Vierge, dans l'*Arliquiera*. La figure du Christ — dont le long vêtement, sous lequel saille la jambe droite, tombe droit jusqu'à ses pieds, enrobant le corps, ainsi que dans la position de son bras droit, tendu en avant, la main posée sur la croix pour la tenir en équilibre — de même que celle de l'homme tirant la corde nouée autour du cou de Jésus, indiquent que le Vecchietta[23] a vu les émaux d'Ugolino di Vieri sur le *Corporale* de

---

Miklòs BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza collection. Early Italian painting. 1290-1470*, London : Sotheby's, 1990, p. 16-19. Gaudenz FREULER, *Manifestatori delle cose miracolose. Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, Lugano: Fondazione Thyssen-Bornemisza, 1991, p. 78-80; p. 275.

21. 1426, Baltimore, Walters Art Gallery. Voir notamment Cesare BRANDI, «Ricostruzione di un'opera giovanile di Giovanni di Paolo», *Arte*, XXXVII (1934), p. 462-81; Edward S. KING, «Notes on the paintings by Giovanni di Paolo in the Walters collection», *The Art Bulletin*, XVIII (1936), p. 215-39; C. B. STREHLKE, «Giovanni di Paolo», in *La Pittura senese del Rinascimento*, Milano : Silvana Ed., 1989 [New York 1988], p. 182 sq. Tout comme le Maître de l'Observance qui reste en quelque sorte fidèle à Duccio dans son Portement de croix de la prédelle de la Passion (vers 1440-1445, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection), Giovanni di Paolo démontre ainsi à quel point les siennois du début du XVe siècle respectent encore les œuvres de leurs compatriotes du début du XIVe.

22. 1430 ca, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection. C. B. Strehlke, in *La Pittura senese...*, p. 188-89.

23. Je parlerai du Vecchietta comme étant aussi l'auteur des scènes de la Passion de l'*Arliquiera*, même s'il n'en fut peut-être que le «responsable». Voir la note 4 ci-dessus.

Bolsena, même s'il abandonne ici le détail du soldat repoussant les femmes de son bouclier[24].

Le déroulement du cortège non seulement offre un repère de profondeur, mais il introduit en outre une narration intérieure : le Christ portant la Croix est en effet représenté une première fois plus en amont, dans une position similaire à celle de la scène du premier plan. Le choix d'une représentation du sujet en deux temps, selon le motif du cortège tel que l'avaient imaginé Bartolo di Fredi ou Gentile da Fabriano pour leurs Adoration des Mages respectives, fut peut-être plus précisément «suggéré» à l'artiste par l'observation d'une œuvre de Sassetta, aujourd'hui réduite à deux fragments, le Voyage et l'Adoration des Mages[25].

Dans la scène peinte dans l'abside du Baptistère de Sienne, le Vecchietta va d'ailleurs reprendre le motif du cortège sortant de la porte de Jérusalem, et formant un «S» avant que la figure du Christ ne «passe» au premier plan. La décoration de l'édifice avait été confiée au Vecchietta le 7 février 1450[26], alors que sur le registre supérieur de l'abside figuraient déjà des Scènes de la Passion du Bolonais Michele di Matteo. Aux côtés du Vecchietta travaillera notamment Benvenuto di Giovanni, auquel on a récemment attribué le cortège du second plan dans le Portement de croix, sans pourtant que des arguments étayant cette hypothèse aient été avancés[27]. L'intérêt de cette œuvre réside dans le fait que Lorenzo di Pietro rompt ici avec la tradition dont lui-même s'inspirait encore dans le panneau de l'*Arliquiera*, un lustre avant les fresques du Baptistère : les liens entre le Portement de Croix de ce monument et les œuvres de Lorenzetti ou de Simone Martini sont désormais ténus, à l'exception peut-être du groupe central formé du Christ, des trois hommes qui le malmènent et des deux enfants, groupe dans lequel restent perceptibles des éléments nés chez Simone. Mais il n'y a désormais plus qu'un lointain et muet contact visuel entre les saintes Femmes et le Christ, plus précisément entre ce dernier et Marie-Madeleine, agenouillée devant la Vierge évanouie.

---

24. Voir la note 14 ci-dessus.

25. 1435 ca, Le Voyage des Mages, New York, Metropolitan Museum of Art; l'Adoration des Mages, Sienne, Collection Chigi-Saracini. Keith CHRISTIANSEN, in *La Pittura senese...*, p. 94-97. Luciano BELLOSI et Alessandro ANGELINI, *Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo* (Collezione Chigi-Saracini, 1), Firenze : S.P.E.S., 1989², p. 37-42.

26. Giorgio VIGNY, *Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta*, Firenze : Sansoni, 1937, not. p. 76.

27. C. Alessi et al., «Le Pitture murali della zona presbiteriale...», p. 14. C. ALESSI, «Benvenuto di Giovanni. Trionfo di David, 1459-1460 ca.» in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. 1450-1500*, éd. L. Bellosi, Milano : Electa, 1993, p. 123.

Tout se passe comme si le Vecchietta avait choisi que la scène soit temporellement décalée de quelques minutes par rapport aux représentations antérieures, et que l'on assiste à l'instant de la «rupture», le Christ étant passé devant les saintes Femmes et le pire n'ayant pu être empêché. Cela est souligné par l'évanouissement de la Vierge et par l'absence du garde au bouclier qui avait connu, après Pietro Lorenzetti, une très grande fortune. Cecilia Alessi a d'ailleurs pertinemment noté comment «l'intervento del Vecchietta si impone subito per una vigorosa intensità di stile e per una nuovissima coscienza formale e sintattica...[28]».

Dans cette scène, les groupes se distinguent nettement les uns des autres, grâce à une sorte de changement de tension et d'intensité entre eux. Celui — derrière lequel on reconnaît bien l'influence du Masaccio de la chapelle Brancacci — des trois hommes placés à l'extrême gauche contraste de par sa sérénité avec l'hystérie un peu caricaturale des bourreaux. Le hiératisme souverain des deux cavaliers — très proches du saint Martin peint par le Vecchietta dans l'*Ufficio del Sale* du Palais public de Sienne[29] — tranche lui de façon théâtrale, quoique subtile, avec le groupe des femmes à l'extrême droite.

«Garzone» de Neroccio de' Landi, Giovanni di Taldo s'est certainement souvenu du groupe central de cette peinture murale, lorsqu'il réalisa l'initiale d'un des antiphonaires du Dôme de Sienne (Fig. 8). Dans cette miniature maladroite, d'un coloris très intense, où l'influence de Liberale da Verona est perceptible dans le paysage au second plan, l'homme qui tient la corde porte la même tunique que celui peint par Vecchietta et sa position est sensiblement la même, une jambe placée en avant et fléchie, l'autre tendue en arrière. Alors que le second personnage donne également un coup de pied au Christ, bien que d'une façon beaucoup plus maniérée et moins dynamique que ne l'exprimait la formule choisie par Lorenzo di Pietro[30].

---

28. C. Alessi et al., «Le Pitture murali della zona presbiteriale...», p. 12.

29. Dans l'écoinçon gauche sur l'arc surmontant la paroi sur laquelle est peinte la Vierge de Miséricorde, vers 1453-1456, soit juste après les travaux au Baptistère. On notera que le pauvre avec lequel Martin partage son manteau rappelle certaines figures de baptisés dans la fresque de Masaccio au Carmine (Saint Pierre baptisant les néophytes), dont il est plus proche que du pauvre dans le Saint Martin de Sassetta, lui-même nettement redevable à Masaccio. Au Baptistère, le garçon juché dans l'arbre constitue une allusion à l'épisode de la rencontre avec Zachée, lors de l'entrée du Christ à Jérusalem (Lc XIX, 1-10).

30. Antiphonaire 37, f° 49 [olim 8H], 1481, Sienne, Libreria Piccolomini, où elle est incorrectement donnée à Guidoccio Cozzarelli et Bernardino Cignoni. Voir en effet Gaetano MILANESI, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, Siena: O. Porri, 1854,

Bien que parfois simpliste et agaçant, le *topos* qui veut que le poids de la tradition — représentée par les Duccio, Lorenzetti, Simone Martini — pèse durablement sur toute la peinture siennoise des XIVe et XVe siècles reste, on l'a vu, souvent pertinent. Les valeurs d'invention — «Costui [...] mostrò invenzione e giudicio mirabile...[31]» — que déployèrent ces maîtres laissèrent des traces probablement aussi *hors* du cercle somme toute restreint des peintres et sculpteurs. Traces qu'il est plus problématique de retrouver que d'en supposer l'existence, dans le cas des textes notamment. Aussi convient-il d'emprunter d'abord et brièvement le chemin inverse, et apparemment plus orthodoxe, soit celui qui mène du texte *vers* l'image.

L'œuvre la plus fréquemment mentionnée par l'exégèse comme la probable et la plus significative source d'inspiration pour les représentations de la Passion dès la première moitié du XIVe siècle est sans doute les *Meditationes vitae Christi*, longtemps attribuées à saint Bonaventure bien que composées par un franciscain ayant vécu en Toscane dans la seconde moitié du XIIIe siècle[32]. Le fond de la narration est constitué des évangiles, des premiers chapitres des Actes des Apôtres, mais également de textes apocryphes comme l'Evangile de Nicodème[33]. Par rapport au texte de Luc (XXIII, 26-32), seul des évangélistes à offrir une description du Portement de croix, le Pseudo-Bonaventure développe notablement l'épisode, le chargeant de ce caractère dramatique qui constituera un point de référence pour les Mystères et représentations sacrées des XIVe et XVe siècles. En particulier dans le rôle joué par la Vierge et de l'expression de sa douleur

---

vol. 2, p. 386. Je remercie Monsieur Senio Bruschelli, Recteur de l'Œuvre du Dôme de Sienne pour avoir autorisé les reprises photographiques faites par M. F. Lensini.

31. Giorgio VASARI, «Simon sanese» in *Le Vite de' più eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani...* [1550], éd. Luciano Bellosi et Aldo Rossi, Torino : Einaudi, 1991, vol. 1, p. 156.

32. Livario OLIGER, «Le "Meditationes Vitæ Christi" del Pseudo-Bonaventura», *Studi Francescani*, VII (1921), p. 143-83; VIII (1922), p. 18-47. Francesco SARRI, *Le Meditazioni della Vita di Cristo di un frate minore del secolo XIV°*, Milano: Vita e Pensiero, 1933. *Meditations on the Life of Christ. An illustrated Manusript of the Fourteenth Century*, éd. et trad. I. Ragusa et R. B. Green, Princeton : Princeton University Press, 1961.

33. Il a d'autre part été relevé comment l'auteur des *Meditationes* a subi l'influence, entre autres, du *Dialogus B. Mariæ et Anselmi de Passione Domini* du Pseudo-Anselme et du *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, dialogue attribué à saint Bernard. L. Oliger, «Le "Meditationes Vitæ Christi"...», p. 153 sq. Oliger cite les apparitions respectives dans Jacques Paul MIGNE, *Patrologiae Cursus completus (Series Latina)*.

avant et pendant sa rencontre avec son Fils. Dans Luc, on lit : «Sequebatur autem illum multa turba populi et mulierum quæ plangebant et lamentabant[34]». Dans les *Meditationes*, la notion de multitude est reprise :

> Et quia vero mesta Mater eius propter multitudinem gencium ei appropinquare non poterat nec videre, ivit per aliam viam breviorem cum Iohanne et sociabus suis, ut alios precedens ei approximare valeret. Cum autem extra portam civitatis in concursu viarum eum habuit obvium, cernens eum oneratum ligno tam grandi, quod primo non viderat, semimortua facta est pre angustia, nec verbum ei dicere potuit nec Dominus ei, quia acceleratus erat ab eis qui eum ducebant ad crucifigendum[35].

Parallèlement, on constate combien les représentations de cette première moitié du XIVe siècle, à Sienne notamment, mais également chez Giotto, s'enrichissent d'éléments dramatiques qui leur confèrent cette touche de nouveauté qui sera mise en exergue par l'exégèse dès le XVe siècle déjà.

Un autre écrivain dont l'œuvre a été tout à la fois rapproché de celle du Pseudo-Bonaventure et mise en relation avec le polyptyque de la Passion de Simone Martini, est Ubertin de Casale, le guide excentrique des Spirituels pendant les années de turbulences que connut l'Ordre franciscain au début du XIVe siècle[36]. Peu après avoir écrit son texte le plus important, le *Arbor vitae crucifixae Jesu Christi*, en 1305, il sera choisi en 1307 comme chapelain et familier de Napoleone Orsini, le commanditaire du polyptyque de Simone Martini. Dans la lignée du texte du Pseudo-Bonaventure, Ubertin de Casale va développer avec emphase certains épisodes «secondaires» dans le cadre de la narration de la Passion, en particulier celui de la douleur exprimée par la Vierge. Si, dans le cas du retable de Simone Martini, des liens plus ou moins directs peuvent être tissés avec un texte, c'est en grande partie grâce à la présence d'un médiateur, soit le commanditaire du retable. Mais cela

---

34. «Le peuple, en grande multitude, suivait Jésus, ainsi que des femmes qui se frappaient la poitrine et qui pleuraient sur lui».

35. «Et parce que sa mère, pleine d'inquiétude, ne pouvait l'approcher ni même le voir, à cause de la multitude, elle vint avec Jean et ses compagnons par un autre chemin, plus court, et ainsi elle put, précédant les autres, s'approcher de Lui. Lorsque, hors de la porte de la ville, à la croisée des chemins, elle le rencontra, le voyant pour la première fois chargé d'une croix si grande, elle était à moitié morte d'angoisse et ne put lui dire un seul mot; lui non plus ne put lui parler, tellement il était pressé par ceux qui voulaient le crucifier». *Meditaciones de Passione Christi olim Sancto Bonaventuræ attributæ*, éd. M. Jordan Stallings, Washington : The Catholic University of America Press, 1965, p. 110.

36. J. Brink, «Simone Martini's "Orsini Polyptych"», p. 18 sq.

ne facilite malgré tout pas le travail de reconnaissance du texte comme source pour l'œuvre peinte, puisque l'élément subjectif, ou sentimental, du vocabulaire pictural pourrait aussi bien être le résultat d'une interprétation de la scène sacrée voulue par le commanditaire.

Ces difficultés relatives au rapprochement étroit d'un texte — en l'occurence ceux traitant de la Passion du Christ — et d'une œuvre peinte ou sculptée avaient déjà été soulignées, dans le cas des *Meditationes*, par Oliger[37]. En outre, l'hypothèse inverse, qui consiste à envisager si des représentations ont pu à leur tour influencer des écrivains, présente le même genre de limites et de difficultés.

Schématiquement, nous pouvons considérer un texte, celui des *Meditationes*, rédigé à la fin du XIIIe siècle et qui eu probablement une influence sur les représentations de la Passion produites en Italie dès la première moitié du XIVe siècle. Plus tard, vers 1364, apparaît un autre récit de la Passion, écrit par Nicolò di Mino Cicerchia, *La Passione di Gesù Cristo*, partiellement redevable aux *Meditationes*[38]. Entre les deux, des panneaux de prédelle ou autres, représentant le Portement de croix. Or, ces derniers ont dû à mon sens influencer la rédaction de la Passion de Cicerchia[39].

En ce qui concerne les représentations de la première moitié du XIVe siècle qui, nous l'avons vu, répètent fréquemment le motif du soldat au bouclier inventé par Pietro Lorenzetti, l'Evangile de Luc fait allusion à la multitude qui suivait Jésus, aux femmes qui se désespèrent et au discours que Jésus, se tournant vers elles, leur adresse, «filiae Hierusalem...». Les *Meditationes* reprennent la narration de l'évangéliste en la développant, mais dans les deux textes, aucune allusion n'est faite aux hommes qui s'interposent. Or ce motif — d'une importance considérable dans la peinture de Simone Martini notamment, puisque c'est lui qui tout à la fois signe plastiquement l'impossibilité physique pour la Vierge et son Fils de se rencontrer, ce qui oblige le Christ à se tourner vers sa Mère, et souligne encore le caractère irrémédiable de la destinée de Jésus, tout en contribuant pour beaucoup à

---

37. L. Oliger, «Le "Meditationes..."», p. 42-43.

38. Luigi CELLUCCI, «Le "Meditationes vitæ Christi" e i poemetti che ne furono ispirati», *Archivum Romanicum*, XXII (1938), p. 30-98. *Cantari religiosi senesi del Trecento*, éd. G. Varanini, Bari : Laterza, 1965.

39. Thèse que Millard Meiss avait défendue, de façon plutôt générique, et non sans faire d'inutiles comparaisons entre la qualité des vers et celle des peintures: M. Meiss, *La Peinture à Florence et à Sienne...*, p. 189 : «En tant qu'œuvres d'art ils sont, de même que les *Meditationes*, inférieurs à la meilleure peinture du Trecento».

l'aspect agité, dramatique, de l'ensemble — est clairement traduit dans une des strophes de la Passion de Nicolò Cicerchia, en ces termes :

> La donna fra quella turba si getta:
> quella ria gente 'ndietro la spingea[40].

Même si les exemples — précis — de ce genre sont plutôt rares, qui permettent de supposer pour tel écrit l'importance d'images connues, l'*expérience* de l'image, son côtoiement quotidien a sans doute influencé les auteurs d'écrits religieux, comme nous le démontrent leurs textes mêmes. Les sources qui soutenaient, par exemple, la vision religieuse de saint François furent, outre la liturgie et les évangiles, les images, comme l'a démontré Chiara Frugoni dans un récent et fascinant ouvrage[41]. Le Christ de San Damiano, aujourd'hui conservé dans l'église de Santa Chiara à Assise serait celui qui, selon la tradition, parlait à François : or, des versets de l'*Officium passionis Domini* semblent pouvoir être parfaitement mis en parallèle avec cette croix peinte[42].

D'autre part, les témoignages écrits qui nous renseignent sur les expériences mystiques de sainte Catherine de Sienne — dont Cicerchia fut l'un des proches — révèlent fréquemment une influence notable des images peintes : «More suo in extasi posita, cum hoc donum a sponso suo devotius exposceret atque ferventius, visa est a circumstantibus manus et pedes extendere, *sicut depingi consuevit b. Francescus cum sacra stigmata scribitur recepisse*[43]».

Et, dans les *Miracoli della Beata Caterina*, écrits peu après 1374, on lit ce témoignage : «et dietro a Cristo parecchi uomini bianchi, tutti quanti santi, tra quali le [Catherine] parea Santo Pietro et Santo Paolo et Santo Giovanni, *secondo che veduti gli avea per le chiese dipinti*[44]».

Laurent GOLAY
Université de Lausanne

---

40. *Cantari religiosi senesi...*, p. 347 (strophe 155).

41. Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino : Einaudi, 1993.

42. *Ibid.*, p. 116.

43. «Après la communion, [Catherine], entrée comme d'habitude en extase, demandant plus dévotement que d'habitude à son époux que ce don lui fût accordé, fut vue par ceux l'entourant étendre les mains et les pieds, de la façon dont fut peint saint François quand on raconte qu'il reçut les stigmates». Cité dans *Il Processo Castellano, con appendice sul culto e la canonizzazione di santa Caterina da Siena*, éd. M. H. Laurent, Siena : Bocca, 1942, p. 314.

44. Cité dans Robert FAWTIER, *Sainte Catherine de Sienne: essai de critique des sources*, Paris : E. De Boccard (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, 121), 1921, p. 218.

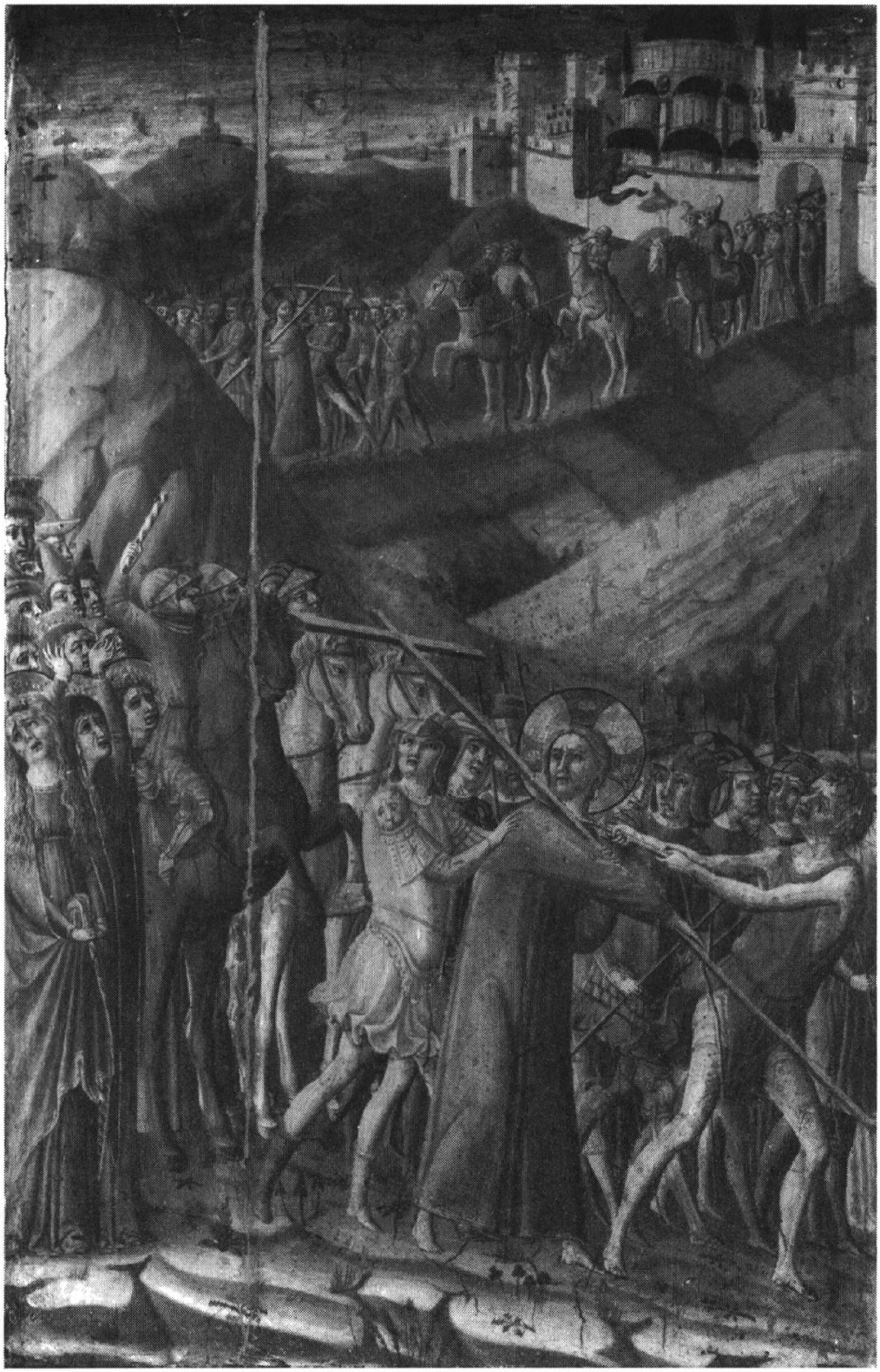

Figure 1. Lorenzo di Pietro dit Il Vecchietta, *Le Portement de croix*, détail de l'*Arliquiera*, 1445 (Sienne, Pinacothèque nationale. Photo : Archivio Soprintendenza di Siena)

Figure 3. Ugolino di Vieri, *Le Portement de croix*, détail du *Corporale* de Bolsena,1338 (Orvieto, Cathédrale. Photo : d'après Enzo Carli, *Il Reliquiario del Corporale ad Orvieto*, Milano: Martello Ed., 1964)

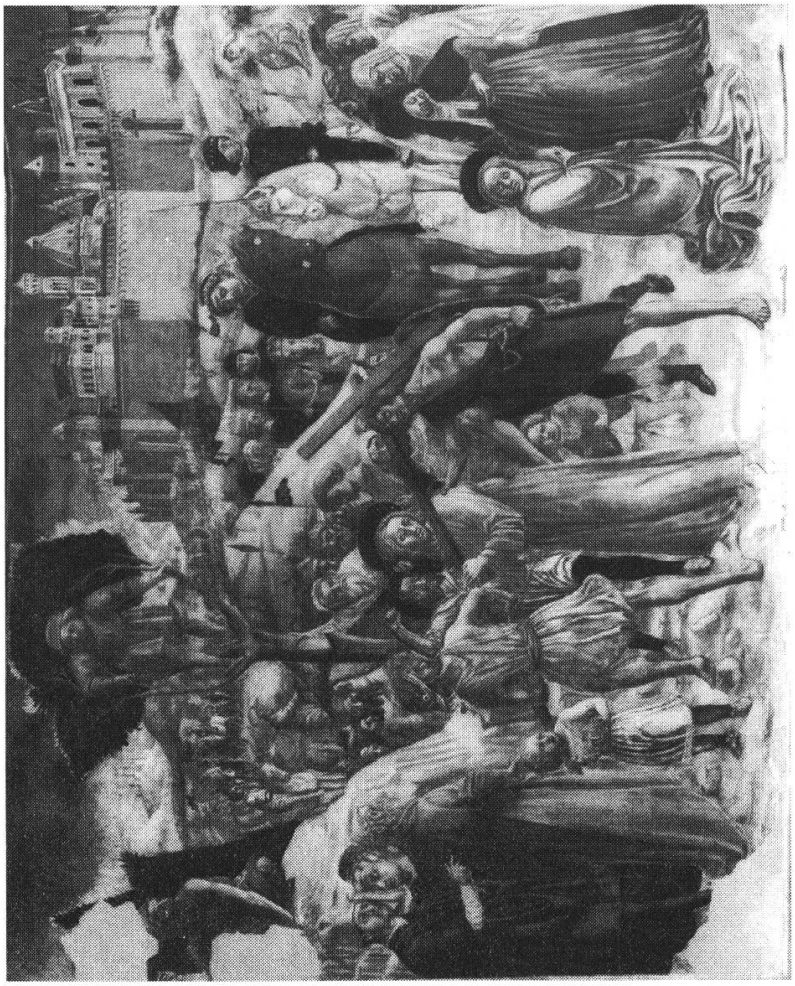

Figure 2. Lorenzo di Pietro dit Il Vecchietta, *Le Portement de croix*, vers 1450 (Sienne, Baptistère. Photo : F. Lensini, Siena)

Figure 5. Simone Martini, *Le Portement de croix*, vers 1335 (Paris, Louvre. Photo : Réunion des Musées Nationaux)

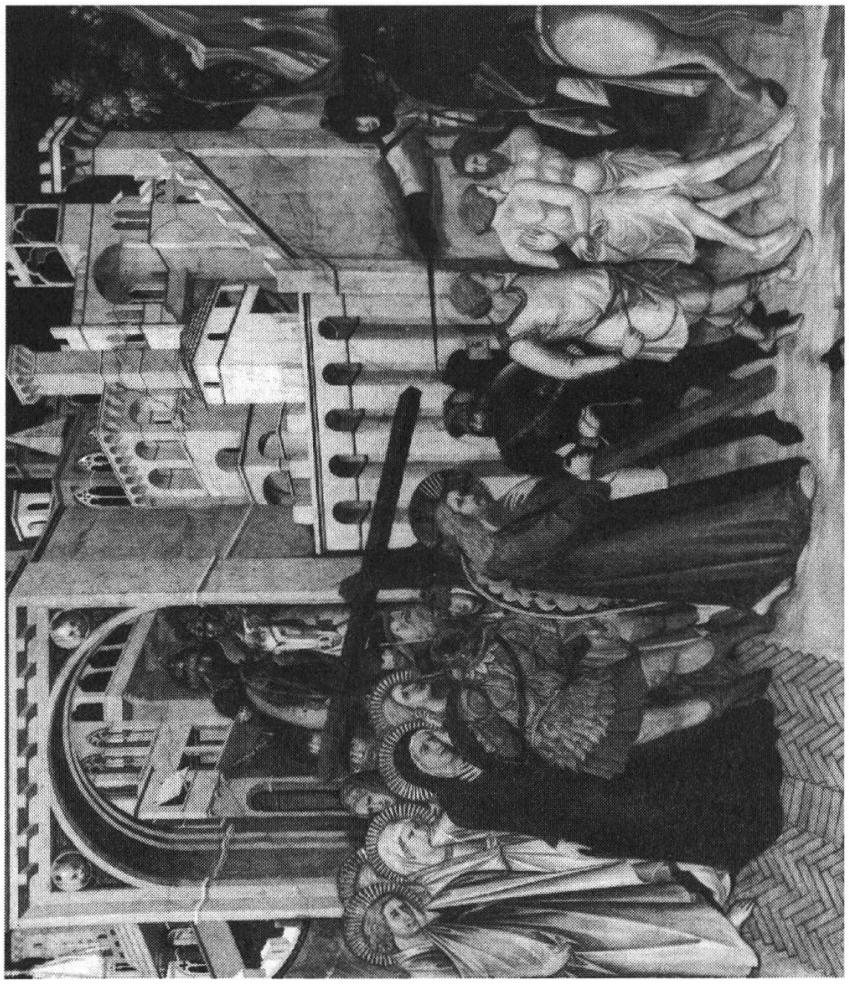

Figure 4. Pietro Lorenzetti, *Le Portement de croix*, vers 1319 (Assise, Basilique inférieure. Photo : Archivio Fotografico, Sacro Convento, Assisi)

Figure 6. Andrea di Bartolo, *Le Portement de croix*, vers 1415-1420 (Madrid, Coll. Thyssen-Bornemisza. Photo : © Fundacion Coleccion Thyssen-Bornemisza Madrid)

Figure 7. Giovanni di Paolo, *Le Portement de croix*, vers 1430 (Philadelphia Museum of Art. Photo : Philadelphia Museum of Art: The John G. Johnson Collection)

Figure 8. Giovanni di Taldo, *Le Portement de croix*, antiphonaire 37, f° 49 [olim 8H], 1481 (Sienne, Libreria Piccolomini. Photo : F. Lensini, Siena)