

Université de Montréal

**Analyse de la polémique d'attribution des fresques du
cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise**

par

Francine Couillard

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)
en Histoire de l'art

2010

© Francine Couillard, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Analyse de la polémique d'attribution des fresques du cycle franciscain de la basilique
supérieure d'Assise

présenté par :

Francine Couillard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Luis de Moura Sobral, président-rapporteur
Johanne Lamoureux, directeur de recherche
Florence Chantoury-Lacombe, membre du jury

Résumé

Vers 1296, la jeune communauté des Franciscains engage un artiste pour peindre un cycle commémoratif de la vie de saint François, leur saint patron, dans leur monument religieux d'Assise, érigé à partir de 1228. L'attribution giottesque de cette peinture de vingt-huit fresques est l'objet d'une polémique d'attribution depuis la fin du 18^e siècle. L'objectif de notre mémoire est d'analyser les méthodes d'attribution utilisées dans ce débat.

Les partisans giottesques considèrent que l'interprétation des documents d'archives et les commentaires des contemporains constituent une preuve suffisante d'attribution à Giotto, ce à quoi s'opposent leurs détracteurs. D'autres auteurs ont appliqué diverses méthodes d'analyse stylistique à l'ensemble de ces fresques et à un corpus qui lui est rattaché et émettent des hypothèses d'attribution contradictoires. Enfin, la technologie des restaurateurs et la découverte récente de la fresque d'un contemporain de Giotto introduisent des arguments qui remettent en question les hypothèses d'attribution traditionnelles.

Nous explorerons tour à tour les trois domaines d'attribution concernés par cette polémique. Nous verrons comment a fonctionné l'attribution fondée sur les documents d'archives. Nous jetterons un regard sur les méthodes d'analyses stylistiques et sur les auteurs qui ont marqué cette question d'attribution. Puis, nous discuterons des nouvelles méthodes d'attribution où un restaurateur justifie son hypothèse d'attribution à partir d'éléments de la production de l'objet d'art.

Mots-clés : Giotto, Assise, attribution, connaissance, polémique.

Abstract

Around 1296, the young Franciscan Brotherhood hired an artist to paint a commemorative cycle of the life of St. Francis, their saint Patron, for their religious monument of Assisi, erected in 1228. The attribution to Giotto of this cycle of twenty-eight frescoes has been the object of a debate since the eighteenth-century. This thesis presents the methods used to discuss this attribution.

The partisans of Giotto feel that the interpretation of archives and the commentaries by the contemporaries of the painter Giotto are sufficient to justify this attribution, which their opponents however contest. Other critics have applied various methods of analysis to the stylistic aspect of the frescoes and to a corpus attached to it and have come up with contradictory attributions. Finally, the advanced restoration technology and the recent discovery of a fresco attributed to a contemporary of Giotto have challenged even further the traditional attribution hypothesis.

We will look at each area of attribution discussed in this debate. We will consider the method of the attribution based on documents. We will also reflect on the stylistic methods of attribution and on the authors who made distinctive remarks on our subject. In the end, we will study the new methods of attribution used by the restorers as they attempt to come up with attributions based on material data drawn from the genetic study of the art object.

Keywords : Giotto, Assisi, attribution, connoisseurship, polemic.

Table des matières

Résumé	i	
Abstract	ii	
Table des matières	iii	
Liste des figures	v	
Dédicace	vii	
Remerciements	viii	
Introduction	1	
I	Mise en contexte de l'œuvre, de l'artiste et de l'attribution	9
1.1	Giotto, l'artiste présumé	9
1.2	Le cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise	14
1.3	L'attribution	18
II	L'attribution historique	23
2.1	Datation de l'œuvre	24
2.2	Signature et contrat	25
2.3	Caractère littéraire de l'attribution	27
2.3.1	Les commentaires littéraires	27
2.3.2	Les commentaires d'attribution	29
2.4	La première contestation : Padre Della Valle	36
III	L'attribution stylistique	40
3.1	La polémique et l'attribution traditionnelle	42
3.2	Les particularités de la peinture du cycle franciscain	45
3.3	La tradition mise sur la similitude; la polémique fait ressortir les différences	48
3.4	L'attribution stylistique et la méthode morellienne	52
3.5	L'attribution stylistique : Bernard Berenson	55
3.6	La négation de l'attribution giottesque : Richard Offner	58
3.7	La polémique des années 1960	61

IV	L'attribution technique	68
4.1	Les recherches sur les techniques d'atelier	69
4.2	La notion de maître d'œuvre : Giovanni Previtali	73
4.3	L'analyse pratique de la fresque : Bruno Zanardi	75
4.4	Cavallini à <i>Santa Maria in Aracoeli</i> : Tommaso Strinati	84
	Conclusion	90
	Bibliographie	97

Liste des figures

- Figure 1. Chapelle Saint-Pascal-Baylon, *Santa Maria in Aracoeli*, Rome.
© F. Couillard 2009.
- Figure 2. Cavallini, *Vierge à l'Enfant entre Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean l'Évangéliste*, c. 1290, détail. Fresque. *Santa Maria in Aracoeli*, Rome.
© Anthony Majanlahti, December 25, 2005.
Tiré de http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cavallini_fresco_-_Aracoeli_-.
Consulté le 7 novembre 2010.
- Figure 3. *Nef de la basilique supérieure d'Assise*
© Starlight, *Assisi, la basilica superiore di San Francesco*, 2000.
Tiré de http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Assisis_Basilica_superiore.jpg.
Consulté le 7 novembre 2010.
- Figure 4. Basilique supérieure d'Assise
© Berthold Werner, *Esplanade vers l'entrée de l'église inférieure et campanile*, mars 2009.
Tiré de http://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Francois_d'Assise.
Consulté le 7 novembre 2010.
- Figure 5. Giotto, *L'épreuve par le feu*, c. 1296, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », basilique supérieure d'Assise, Assise.
Tiré de <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 7 novembre 2010.
- Figure 6. Giotto, *L'épreuve par le feu*, 1325, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », chapelle Bardi, Florence.
Tiré de <http://www.wga.hu/index1.html>. Consulté le 7 novembre 2010.
- Figure 7. Giotto, *Le Renoncement aux biens*, c. 1296, détail.
© Zanardi, Bruno (2002). *Giotto e Pietro Cavallini : la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano : Skira.
- Figure 8. Giotto, *Le Renoncement aux biens*, c. 1296, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », basilique supérieure d'Assise, Assise.
Tiré de http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Assisis_Basilica_superiore.jpg.
Consulté le 7 novembre 2010.

- Figure 9. Giotto, *L'approbation de la règle*, c. 1296, détail.
© Zanardi, Bruno (2002). *Giotto e Pietro Cavallini : la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano : Skira.
- Figure 10. Giotto, *L'approbation de la règle*, c. 1296, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », basilique supérieure d'Assise, Assise.
Tiré de http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Assisis_Basilica_superiore.jpg.
Consulté le 7 novembre 2010.
- Figure 11. Giotto, *L'hommage d'un homme simple*, c. 1296, détail.
© Zanardi, Bruno (2002). *Giotto e Pietro Cavallini : la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano : Skira.
- Figure 12. Giotto, *L'hommage d'un homme simple*, c. 1296, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », basilique supérieure d'Assise, Assise.
Tiré de http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Assisis_Basilica_superiore.jpg.
Consulté le 7 novembre 2010.
- Figure 13. Cavallini, fresque, Chapelle Saint-Pascal-Baylon, détail, c. 1290, *Santa Maria in Aracoeli*, Rome.
© Anonyme.
Tiré de <http://www.scudit.net/mdgiottoassisi.htm>. Consulté le 7 novembre 2010.
- Figure 14. Giotto, fresque. *Voûte des Docteurs de l'Église : voûtain avec Saint Grégoire et un diacre*, Cycle de fresques, basilique supérieure d'Assise, Assise.
© Anonyme.
Tiré de <http://www.scudit.net/mdgiottoassisi.htm>. Consulté le 7 novembre 2010.

*À Arsène, pour avoir le plaisir de lui
raconter comment il est bon de réussir.*

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères vont tout particulièrement à ma directrice de recherche Madame Johanne Lamoureux. Sans la direction constructive qu'elle a exercée, il aurait été facile de me perdre dans les méandres de ce mémoire. Merci donc pour un encadrement de qualité, des conseils avisés et une passion peu commune de l'histoire de l'art.

Je remercie du plus profond de mon cœur ma famille et mes amis pour leur confiance en moi, leur intérêt dans mon projet et leur patience. Vos encouragements n'ont pas été vains.

J'ajoute avec bonheur un remerciement spécial au corps professoral du département d'histoire de l'art. J'y ai trouvé un enseignement passionné, soucieux de toujours demeurer en ébullition, visant sans cesse l'excellence.

Introduction

« L'affaire Giotto »

En 2000, la controverse d'attribution à Giotto des fresques du cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise a subtilement refait surface dans la littérature d'histoire de l'art. Il ne s'agissait toutefois pas de la résolution du « problème Giotto »¹, soit la confirmation de l'identité de l'auteur des fresques d'Assise, mais de l'apparition d'un nouvel élément contemporain de ces peintures qui ravivait la polémique. Les commentaires sont donc abondants sur la découverte, à Rome, par l'historien de l'art et restaurateur Tommaso Strinati, d'une fresque de la fin du 13^e siècle, attribuée à l'artiste romain Pietro Cavallini. Dans « [l]'affaire Giotto », un article au titre de « polar », paru dans *Beaux Arts Magazine* en 2001, Christophe Castandet (2001) rapporte la découverte de l'œuvre de l'église *Santa Maria in Aracoeli* et fait le lien entre Cavallini et la polémique entourant l'attribution giottesque du cycle franciscain d'Assise. La dispute tourne autour de l'attribution traditionnelle à Giotto de cet ensemble de fresques pour lequel des détracteurs revendiquent une attribution romaine en le rattachant à Pietro Cavallini. Castandet, comme de nombreux auteurs captivés par le sujet, soutient que l'étude de la fresque de Cavallini soulèvera des éléments d'attribution qui pourraient constituer un argument positif pour la faction des « Non-Giotto »², contestataires de l'attribution florentine du cycle franciscain. L'histoire de l'art s'intéresse grandement à cette question d'attribution étroitement liée aux spéculations sur l'origine de la Renaissance qui, comme le souligne Castandet, pourrait ne pas être « née à Florence avec Giotto mais à Rome avec Cavallini » (Castandet 2001 : 63).

¹ L'appellation « problème Giotto » est utilisée en continuité avec Hayden Maginnis (Maginnis 1997 : 78-102) qui renvoie à la complexité de la *fortune* critique de l'artiste et de son œuvre dans ce qu'il appelle « The Problem with Giotto », et en résonance avec le titre de l'ouvrage que Alastair Smart (Smart 1971) a intitulé « The Assisi Problem and the Art of Giotto ».

² Alors que, dans son article «Giotto-Non-Giotto» (Offner 1939), Richard Offner emploie le terme « Non-Giotto » pour traiter de l'attribution ou non des œuvres à Giotto, le terme est aussi utilisé comme synonyme des détracteurs de l'attribution giottesque.

« Giotto, Non-Giotto »

Cette polémique concerne la question d'attribution au peintre florentin Giotto di Bondone des vingt-huit fresques du cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise, peint vers 1296. Cette œuvre a été instituée comme le point de démarcation entre l'art byzantin et l'art italien devenu le modèle artistique à l'origine de la Renaissance et de la peinture moderne. Plusieurs historiens de l'art allèguent que cette attribution à Giotto est erronée et font valoir l'influence romaine qu'ils discernent dans ce cycle. D'autres, Italiens en majorité, soutiennent l'attribution traditionnelle et s'en remettent à la preuve historique de même qu'à l'évidence stylistique pour avancer qu'un changement d'attribution serait inapproprié. La polémique des dernières décennies est marquée par l'apport de nouvelles données sur l'œuvre. Alors que le débat s'est d'abord concentré sur la preuve documentaire, puis sur l'analyse stylistique, voilà que les restaurateurs soumettent des preuves matérielles liées à l'exécution des fresques pour avancer, à leur tour, une hypothèse d'attribution.

Nous analyserons dans notre mémoire l'aspect critique de cette polémique secouant l'attribution giottesque du cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise. L'apparition fortuite de la fresque romaine de Cavallini, mise en relation avec le « problème Giotto », nous a incité à chercher pourquoi il est si difficile d'identifier l'auteur du cycle franciscain et ce qui motive les critiques à entretenir une polémique d'attribution sur une fresque vieille de plus de sept cents ans. Qu'est-ce qu'attribuer, pourquoi attribuer et surtout, comment attribuer? Une attribution est toujours une hypothèse et ce sont les méthodes employées pour supporter cette hypothèse qui la rendent plausible. Les hypothèses d'attribution sont le résultat d'investigation des historiens de l'art sur l'œuvre et son contexte, et nous nous proposons d'en approfondir les méthodes. Prendre position sur la question de savoir si Giotto est l'auteur ou non de l'œuvre ne sera donc pas notre objectif alors que nous tenterons de situer ce débat dans l'histoire de l'art. Nous nous proposons, dans ce mémoire, de faire le point sur la polémique en présentant les diverses méthodes

d'attribution utilisées par les chercheurs pour avancer leurs hypothèses selon les différentes étapes de la contestation.

L'enquête d'attribution s'est amorcée sur le plan documentaire avec la recherche d'archives comme preuve d'attribution directe. Toutefois, comme nous le verrons, les thèses d'attribution ont bifurqué en s'intéressant à la littérature traitant de l'artiste et en s'appuyant sur ces documents pour fonder leur hypothèse. L'attribution giottesque traditionnelle émane principalement de la littérature des contemporains de Giotto et surtout des écrits de Vasari, dans la deuxième édition des *Vite* de 1568³, où il désigne Giotto comme auteur des images relatant la vie de saint François. La contestation relative à l'attribution traditionnelle se fonde en grande part sur la remise en question de la valeur d'attribution spécifique de ces commentaires. De concert avec la définition de la méthode historique qu'affectionne l'histoire de l'art durant la deuxième moitié du 19^e siècle, les opposants giottesques revoient les commentaires de Dante, Boccace et Pétrarque autant que ceux de Riccobaldo Ferrare, Ghiberti et Vasari en tant qu'éléments de preuve qu'ils rejettent, les qualifiant de littéraires et non fondés.

La polémique s'est ensuite développée avec la question d'attribution stylistique où les auteurs ont appliqué de nouvelles méthodes d'analyse. Nous situons l'ouverture du débat stylistique en 1789 avec la manifestation d'un religieux érudit, Padre Guillermo Della Valle (1742-1800) qui, le premier, en évoquant une différence de style entre les fresques d'Assise et les autres œuvres de Giotto, vint semer un doute quant à l'attribution giottesque avancée par Vasari. Malgré ce soubresaut contestataire, les analyses du style ne disposant pas alors véritablement de méthode, resteront principalement orientées vers l'aspect extrinsèque de l'œuvre jusque vers la fin du 19^e siècle. Avant cela, les contemporains de Della Valle, comme par exemple l'Abate Luigi Lanzi (1732-1810), revalorisent les mêmes aspects stylistiques que Vasari, ou comme le fait plus tard Henry Thode, entrevoyent

³ Selon Vasari, « [...] cet ouvrage valut à Giotto une très grande réputation [...] » (Vasari 2002 : 83).

l'idéologie franciscaine comme fondement d'attribution. Nous constaterons que la tendance se modifie vers 1860 avec Giovanni Morelli qui propose une méthode d'analyse morphologique des œuvres d'art où il dissocie le dessin de l'expérience esthétique et vient ébranler l'attribution subjective des œuvres en faisant balancer les recherches d'attribution vers une étude des éléments intrinsèques de l'objet d'art. Nous constaterons alors l'apparition d'hypothèses d'attribution plus spécifiques fondées sur une recherche méthodique de preuves concentrées à l'intérieur de l'œuvre. Nous discuterons à cet égard de l'intervention de deux critiques importants dans l'élaboration de notre débat au tournant du 19^e siècle, Bernard Berenson et Richard Offner, dont les hypothèses d'attribution, bien que fondées sur la même méthode morellienne, sont pourtant opposées.

Avec les recherches des restaurateurs, nous entrevoyons que notre polémique se situe aujourd'hui à un point crucial de son évolution. Nous discuterons donc, en dernière partie, des rebondissements causés à notre question d'attribution par les révélations que nous soumettent les restaurateurs. La démarche d'attribution stylistique qui occupa une bonne partie du 20^e siècle, se voyait déjà ébranlée en 1962, moment où Millard Meiss introduisit une référence à la matérialité des œuvres dans l'enquête d'attribution du cycle franciscain. L'évaluation matérielle des fresques effectuée par Meiss avec l'assistance du restaurateur Leonetto Tintori a donné un nouveau souffle à la polémique et fit en sorte que des restaurateurs s'intéressèrent plus activement à l'enquête d'identification de l'auteur du cycle franciscain. Nous verrons que l'enquête de Millard Meiss déboucha sur les démarches de Bruno Zanardi qui conduisit une analyse approfondie de l'exécution des fresques d'Assise en tenant compte de l'organisation du chantier et des recettes d'ateliers. Alors que *Il cantiere di Giotto* (Zanardi 1996) constitue principalement une étude, *Giotto e Pietro Cavallini* (Zanardi 2002) révèle l'hypothèse d'attribution privilégiée par Zanardi. Se pourrait-il que l'application de la couleur de carnation soit le détail distinctif qui entraîne la fin de notre question d'attribution? En lien avec l'étude de la matérialité des fresques, nous considérerons finalement l'impact sur notre question d'attribution de la découverte du restaurateur Tommaso Strinati qui, toujours à l'affût des œuvres de Cavallini, bénéficia

d'un coup du destin lorsque fut déplacé le retable d'une chapelle de *Santa Maria in Aracoeli*, qui couvrait une magnifique *Vierge à l'Enfant* (**fig.1-2**) de la fin du Duecento, que Strinati s'empressa d'attribuer à Cavallini.

« Illustration retirée »

Figure 1 : Chapelle Saint-Pascal-Baylon, *Santa Maria in Aracoeli*. Photo : F. Couillard, 2009.

« Illustration retirée »

Figure 2. Cavallini, *Vierge à l'Enfant entre Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean l'Évangéliste, Santa Maria in Aracoeli, c. 1290, détail.*

Pour bien établir la problématique de notre mémoire, nous devons d'abord souligner que ceci n'est pas un mémoire sur Giotto, le cycle franciscain ou l'origine de la peinture occidentale. Notre objet d'étude est la question d'attribution d'une œuvre sur laquelle se sont prononcés de nombreux critiques selon des méthodes d'analyse variant de l'appréciation du fondement de la preuve documentaire, à la démonstration de la preuve stylistique pour finir avec la preuve matérielle de l'exécution des fresques prouvant l'identité du peintre. Notre mémoire s'intitule *Analyse de la polémique d'attribution des fresques du cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise*, puisque nous faisons l'étude de cette question d'attribution afin d'en tracer l'évolution en fonction des méthodes que nous tenterons d'apprécier au moyen de l'argumentaire des hypothèses émises. Nous traiterons cette polémique comme une synthèse concrète de l'évolution diachronique et de la mise en application de concepts d'histoire de l'art concernés par une question d'attribution.

Sans présumer d'emblée de l'actualité de notre sujet, nous devons faire remarquer que le discours de l'histoire de l'art dans les catalogues et monographies concernant Giotto ou les cycles de fresques italiens, s'est modifié sous l'influence de la polémique pour englober la contestation qu'il est désormais impossible d'ignorer. Par exemple, Francesca Flores d'Arcais dans l'édition de 2000 de son livre *Giotto* fait mention du livre *Il cantiere di Giotto* de Zanardi (1996) en précisant :

[che] si tratta di un taglio assolutamente nuovo, perché l'autore presenta il problema delle Storie francescane di Assisi dal punto di vista tecnico, anche con l'aiuto di grafici delle "giornate" e con fotografie molto particolari, consentendoci di penetrare dentro la materia pittorica, e di cogliere degli affreschi non la sola apparenza, ma anche le varie modalità di esecuzione (D'Arcais 2008 : 3).

En 2009, dans l'essai sur l'art de la Renaissance qu'il rédige pour une *Histoire de l'art du moyen âge à nos jours* Gérard Legrand (2009) commente toutefois la polémique d'une façon bien différente, adoptant une attitude qui démontre que les auteurs, partisans ou opposants giottesques, prennent position en regard de la polémique :

Une phase moderne d'incrédulité a tenté de minimiser le rôle capital de Giotto, dès la basilique supérieure d'Assise, en incriminant le « patriotisme » de Vasari, pour qui le père de la peinture ressuscitée ne pouvait être que toscan. La perspective historique, au contraire, ratifie largement l'intuition qui fut celle des contemporains (Legrand 2009 : 162).

Pour sa part, Joachim Poeschke dans *Italian Frescoes The Age of Giotto*, nous avertit que :

In this volume, [...], we will not follow the Roman view of things but continue to ascribe the crucial innovations in Italian painting between 1280 and 1300 to Cimabue and Giotto. This position seems justified not only by the testimony of Vasari and the older Florentine historians of art but also, and primarily, by the works themselves. Necessarily, such questions can be considered here only in passing, since this text is conceived as an introduction to the book's subject, aimed not at specialists but a broader public (Poeschke 2005 : 8).

Cette précision de Poeschke nous intéresse particulièrement car elle suggère un élément important de la polémique selon lequel la discussion ne concerne pas le public en général auquel s'adresse son livre, mais est plutôt destinée aux spécialistes de l'histoire de l'art. Dans cette optique, nous citerons également le commentaire de Carl Brandon Strehlke, du

Philadelphia Museum of Art, sur l'exposition *Giotto : Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* à la Galleria dell'Accademia de Florence en 2000, qui remarque que :

Here scholarship, often defined along rigidly nationalist lines, revolves exclusively around questions of attribution. And this in a museum where the show's visitors are the same hordes that patiently queue for Michelangelo's David, hardly attuned, one feels, to the finer points of connoisseurship (Strehlke 2000 : 591-3).

Ces remarques confirment qu'il s'agit bien là d'un débat d'experts concernant une question d'attribution qui préoccupe la discipline et que, comme le mentionnait Millard Meiss en 1967 « [...] every historian of the period actually has an opinion about the matter – he simply cannot escape having one – and the opinion he holds affects, even if unknowingly, his judgment of every other similar issue in early Italian art » (Meiss 1967 : 1). En effet, il semble que chaque historien de l'art ait une opinion et les commentaires sur notre question d'attribution sont nombreux. Toutefois, nous n'avons retenu aux fins de notre mémoire que des intervenants ayant eu un impact significatif sur la polémique, soit par l'innovation d'une méthode ou son application particulière, pour bien montrer l'évolution de cette discussion.

I Mise en contexte de l'artiste, de l'œuvre et de l'attribution

Pour mieux comprendre le débat à l'étude, nous proposons ici une mise en contexte de l'artiste, de l'œuvre et de la polémique en fonction d'éléments qui ont pu influencer l'argumentaire des critiques. Des informations connues bien avant les premiers moments du dilemme montrent la complexité déjà existante en regard des composantes de la polémique du cycle franciscain. Nous profiterons donc de cette mise en contexte pour faire ressortir ces caractéristiques et donner un aperçu des enjeux qui préoccupent les auteurs.

1.1 Giotto, l'artiste présumé

Giotto, encore Giotto. Bien que nous ayons mentionné que ce mémoire n'était pas une étude sur Giotto, nous ne pouvons éviter d'ajouter notre contribution à la mer d'encre qui a servi à parler de cet artiste. De fait, le nom est largement cité et il existe une littérature gargantuesque sur Giotto et le giottesque. Malgré tout, cet artiste est l'enjeu d'une polémique d'attribution qui cherche encore à établir son corpus. L'essentiel de cette polémique est en effet issu d'un débat entre les historiens de l'art qui ne s'entendent pas sur la datation et sur l'identification de Giotto comme auteur du cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise, principalement à savoir si Giotto en est le créateur ou non, s'il en a été le principal peintre ou s'il a même participé au chantier.

Giotto est un peintre florentin né soit, selon les auteurs, en 1267 ou 1277⁴ et décédé en 1337. Nous connaissons Giotto par la biographie qu'en a faite Vasari qui rapporte les antécédents du jeune artiste découvert, en train de dessiner ses moutons, « [a]lors qu'un jour Cimabue allait pour ses affaires de Florence à Vespignano, il trouva Giotto qui – tandis que ses brebis paissaient – sur une pierre polie, avec un caillou un peu pointu, dessinait au naturel une brebis sans avoir jamais appris comment le faire de quelqu'un d'autre que la

⁴ Nous verrons dans la prochaine partie que la date de naissance de Giotto fut longtemps disputée.

nature » (Vasari 2002 : 79). Il faut noter ici qu'il s'agit d'un topos couramment utilisé dès l'Antiquité pour faire valoir la notoriété de ces grands artistes, déjà marqués à leur naissance par un talent qui les distingue. Ainsi, alors que les artisans de l'époque devaient apprendre leur métier, confiés à un atelier qui en assurait l'éducation, Vasari avance que Giotto a bénéficié de ce don naturel, qui rend les grands artistes encore plus talentueux.⁵ L'histoire nous a par la suite transmis énormément d'information sur sa vie sociale mais nous en savons très peu sur son évolution artistique dans les années antérieures à 1300. Selon John White, « *[n]ot one of his surviving works is documented* »; aucune signature ou contrat ne relie directement Giotto à ses œuvres, dont « *[...] the reconstruction of [the] artistic personality is generally agreed, on the evidence of secondary sources, to be founded on the fresco decoration of the Arena Chapel* » (White 1993 : 309). L'absence de documents relatifs aux œuvres joue un rôle important dans notre polémique, car faute de prouver l'attribution à l'aide d'éléments extérieurs à l'œuvre, il faut justifier l'identité de l'artiste à l'aide d'éléments intrinsèques. Dans un tel contexte, l'attribution est particulièrement difficile car l'analyse est sujette à une subjectivité sans limite, ouverte à une panoplie d'interprétations de valeur variable.

Le cycle franciscain de l'église haute n'appartient donc pas au registre d'attributions non discutées de Giotto; les œuvres non contestées sont les cycles peints de la chapelle des Scrovegni à Padoue, le *Crucifix* de Santa Maria Novella, les fresques des chapelles Bardi et Peruzzi à Santa Croce de Florence, la *Vierge d'Ognissanti* du musée des Offices de Florence et une *Dormition de la Vierge* à Berlin. Alors que les dates ne sont qu'approximatives, nous savons que la chapelle de Padoue aurait été exécutée vers 1305-

⁵ Johanne Lamoureux, dans « La mort de l'artiste et la naissance du genre », Griener, Pascal et Peter J. Schneemann (1998). *Künstlerbilder / Images de l'artiste. Actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne*, faisait remarquer que : « Ce récit, malgré la topique qu'il reconduit, recèle une véritable dimension allégorique par laquelle s'emblématise la position d'embrasseur de Giotto dans la machine organico-historique de Vasari. Il introduit la dynamique même où se fonde l'histoire des arts comme généalogie des noms et progrès de l'imitation » (1998 : 185). Sur « La découverte du talent comme motif mythologique », Ernst Kris et Otto Kurz (1979), *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie*, préface de Ernst Gombrich, traduit de l'anglais par Michèle Hechter, Paris : Rivages.

1306 et que les fresques de Santa Croce datent de quelques dix années plus tard, vers 1316. Giotto a également travaillé pour Robert d'Anjou à Naples (1329-1333) mais trop peu de choses ont subsisté pour permettre de parler de son style dans cette région.

À partir du moment où l'on a voulu identifier spécifiquement les œuvres de Giotto, les historiens de l'art eurent énormément de difficulté à distinguer la peinture du maître de celles de ses multiples imitateurs. Le manque de documents a donc impliqué des choix et engendré un large assortiment d'appellations, selon le degré de participation dévolu à Giotto. Le vocabulaire varie selon que le travail est attesté de la main de Giotto, attribué à Giotto, attribué à Giotto et ses aides, attribué à la *bottega* de Giotto, voire attribué au style giottesque dans les cas où Giotto a été concepteur plutôt qu'exécuteur⁶. Dans le cadre de notre polémique, les images du cycle franciscain ne sont pas toutes caractéristiques d'un même style ou d'une même qualité de représentation, ce qui montre que le chantier du cycle franciscain ne fut pas l'ouvrage d'un seul peintre mais qu'il a rassemblé le talent de nombreux artistes. La variation quant au degré de participation de Giotto dans les allégations partisans prouve, selon les opposants, la grande incertitude concernant l'identification correcte de Giotto comme auteur du cycle franciscain de l'église haute. Les détracteurs s'opposent en cela à la vieille tendance d'attribuer les œuvres importantes aux maîtres connus, simplement parce qu'on ne dispose d'aucune information sur les élèves ou sur les collaborateurs. De fait, l'histoire démontre que les divers modes d'attribution n'ont pas toujours opéré de façon fiable. Il fut une époque où les œuvres étaient attribuées *de facto* aux grands maîtres connus, sans aucune considération pour les assistants qui parfois se révélaient d'excellents artistes même s'ils œuvraient dans l'ombre du maître. Botticelli,

⁶ Nous référons ici à Luciano Bellosi pour qui la conception des fresques d'Assise est caractéristique des œuvres de Giotto, malgré l'imposante participation des collaborateurs; « Il ne fait aucun doute que l'exécution des vastes parties des vingt-huit épisodes de saint François (...), et en particulier des derniers, est d'une qualité plus modeste que ce que l'on serait en droit de s'attendre de Giotto. Mais si l'intervention des collaborateurs est telle que l'on peut quelque fois tenter de leur donner un nom (...), dans tous ces épisodes sans excepter les derniers, demeure le signe d'une unité de conception et d'une vision cohérente dont les caractéristiques ne se retrouvent que dans les œuvres de Giotto » (Bellosi 2004 : 103).

par exemple, a longtemps vu ses œuvres attribuées à son maître Filippo Lippi jusqu'à ce que l'analyse morphologique de Giovanni Morelli mette en lumière les caractéristiques de sa manière propre de peindre⁷.

En fait, Giotto est tellement populaire qu'il semble n'y avoir aucun autre peintre autour de lui, au point où les opposants giottesques soupçonnent l'histoire de l'art italienne d'avoir créé un vacuum autour de Giotto;

[...] il ne s'agit pas de nier que Giotto fut estimé plus que tout autre artiste à cette époque; mais de remarquer que s'il est seul resté dans la trompette de la renommée, si on ignore jusqu'au nom de beaucoup d'autres peintres, c'est tout simplement parce qu'on écrivit sur lui et les artistes toscans, et non sur ceux des autres villes. (S. Maffei, *Verona illustrata*, 1732) (Baccheschi 1982 : 10).

De façon à pouvoir instituer Giotto comme maître d'Assise, l'histoire de l'art a ignoré l'environnement dans lequel le peintre opérait, niant par le fait même l'existence d'autres artistes ou d'autres écoles pouvant graviter autour du chantier d'Assise. Il s'agit là d'un reproche souvent lancé à l'égard de la critique partisane de Vasari mais l'insistance à conserver intacts les fondements de l'attribution traditionnelle est perçue comme un désir d'attribuer le cycle franciscain de la basilique haute à un peintre renommé plutôt qu'à un artiste non documenté. Dès le début de son article « Giotto, Non-Giotto », Richard Offner (1939a : 259 Note 2) commente l'attribution à Giotto comme « *a wishful attribution* », une attribution souhaitable à un maître reconnu : « *The vast array of literature which learnedly champions Giotto's share in the St Francis cycle has in recent years frequently prejudiced its conclusions by a touching wishfulness to attribute the cycle to a well-known master* ». Les opposants voient dans l'attribution traditionnelle une volonté de conserver le prestige rattaché à l'identification de Giotto comme auteur des fresques. L'attribution du cycle franciscain accorde beaucoup plus qu'une œuvre à l'artiste qui a réalisé ces tableaux car, à

⁷ Giovanni Morelli faisait en effet remarquer, devant le *Saint Augustin dans son cabinet de travail*, Botticelli, galerie des Offices, Florence, que l'une des formes caractéristiques de Botticelli était « [...] la main aux doigts osseux, sans grâce certes mais pleins de vie, dont les ongles, comme ici par exemple celui du pouce, sont carrés et noirs tout autour [...] », ce qui amena son interlocuteur à demander : « Mais pourquoi a-t-on voulu attribuer ce tableau à Fra Filippo et non à Botticelli? » (Morelli 1994 : 134-135).

cause des dates avérées d'exécution et de la particularité stylistique, elle lui concède la paternité de la Renaissance. Cette œuvre a permis d'instituer Giotto comme le précurseur de l'art occidental et a fait des Florentins et de Florence, le milieu à l'origine du paradigme de l'imitation qui a toujours cours au sein de l'art occidental. Celui-ci, tel que le construit l'histoire de l'art, prend son essor avec ces fresques qui marquent une distanciation de l'art byzantin et ouvrent la porte à un style plus naturaliste. Il y a définitivement plus de prestige à attribuer cette œuvre à un peintre comme Giotto, tant pour les Florentins que pour les Italiens, que de faire de l'auteur des fresques un simple peintre mineur ou un artiste inconnu. Il n'y a qu'à se référer au *Rembrandt Research Project* (2006 : 4-76) où l'on réévalue l'attribution des œuvres du maître en relation avec celles de son école, pour se rendre compte qu'un artiste illustre peut vraisemblablement rehausser le prestige d'une œuvre mais que la notoriété du détenteur ou l'excellente exécution d'une copie ne remplace pas le critère d'authenticité de l'œuvre⁸. En critiquant l'attribution traditionnelle fondée sur le prestige de Giotto, renommée que l'on voit ici transférée à l'exécution du cycle franciscain, les opposants se fondent sur le paradoxe évident de cette attribution qui présente Giotto comme le peintre unique à l'origine du renouveau artistique alors que les critiques nous rappellent que se tenait, en 1300, le premier Jubilé sous l'égide du pape Boniface VIII, événement qui avait suscité la restauration de nombreuses églises et, par le fait même, avait amené de nombreux artistes à déployer leurs talents pour l'occasion.

⁸ Depuis 1968, le « Rembrandt Research Project », de l'Institut néerlandais de l'histoire de l'art, se donne pour mission de retracer les origines des tableaux de l'artiste pour faire la distinction entre les œuvres de Rembrandt, celles de ses collaborateurs et de ses imitateurs. Selon Michiel Franken, Directeur de projet des archives du Rembrandt Research Project : « À la fin du 17^e siècle, toutes les œuvres étaient considérées comme des originaux de Rembrandt »; en 1935, Abraham Bredius en avait déjà réduit le nombre à six cent vingt sur une possibilité de 1000 tableaux attribués à Rembrandt. Tel que le rapporte l'étude sur le sujet, « [...] l'Autoportrait de Rembrandt conservé aujourd'hui au Mauristshuis de La Haye provenait d'une importante collection en Hollande; il avait été acheté par les princes d'Orange. Il avait donc toujours été considéré comme un autoportrait, même par le Rembrandt Research Project. Lors de la préparation de l'exposition sur les autoportraits de Rembrandt, le musée a étudié cette œuvre grâce aux rayons à l'infrarouge et découvert que les joues et le nez avaient été dessinés avant que la couche picturale ne soit posée. Or Rembrandt n'aurait jamais procédé de la sorte. Le copiste a dessiné la composition d'un autre tableau, [...] » (Rembrandt Research Project 2006 : 11).

1.2 Le cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise

Le cycle franciscain n'est pas un simple panneau. Les vingt-huit scènes mesurant chacune 270 x 230 centimètres se déploient tout au long de la nef conduisant au chœur de l'église haute. Ces images couvrent toute la partie inférieure de la paroi, divisée en groupes de trois fresques par des colonnes réelles ou peintes (**fig. 3**). L'iconographie nous montre un François soutenant l'Église, symbole de l'autorité papale, en plus de le représenter dans la campagne, avec ses disciples, ou illustre des miracles en relation avec sa rapide sanctification. L'œuvre est tirée du texte de la biographie de saint François (1181-1226) écrite par saint Bonaventure en 1266. Ces fresques surgissent d'un projet d'une ampleur toute nouvelle pour le 13^e siècle et pour la jeune communauté religieuse des Franciscains qui réalise son vœu d'édifier une œuvre commémorative de la vie de son saint patron. La construction de la basilique fut lancée par le pape Grégoire IX, au moment de la canonisation de saint François qui survint seulement deux ans après son décès. L'édification se réalisa de 1228 à 1253, année de la consécration de l'église supérieure par Innocent IV. Site du Patrimoine mondial de l'UNESCO depuis l'an 2000, la basilique de *San Francesco*, attachée au *Santo Convento*, s'élève sur la « colline de l'Enfer » (Lunghi 2007 : 8), le mont Subiaco, que l'on réservait au Moyen âge pour l'exécution des condamnés et qui, par le souhait de saint François d'être enterré parmi les plus pauvres des pauvres, change de nom : « On l'appellerait désormais : la colline du Paradis. Et François y trônerait comme sur un reposoir » (Villain 1941 : 13).

La basilique est constituée deux églises, l'une sur l'autre (**fig. 4**); l'église inférieure sert d'église-reliquaire pour le corps de saint François alors que l'église haute est destinée aux offices. À l'opposé de l'église basse avec sa nef sombre, l'église haute où se trouve le cycle franciscain, est largement éclairée. Selon la formule architecturale privilégiant la prédication, elle comporte une longue nef, croisée par un court transept dans le nœud d'une abside polygonale. Selon ce que nous rapporte Maurice Villain, dans son étude des

principaux peintres d'Assise, le projet du cycle de la vie de François di Bernardone avait été prévu dès la planification de l'église :

L' 'appareilleur', comme l'on disait alors, a prévu la collaboration du peintre en lui ménageant le plus possible de surfaces planes. Le peintre à son tour se subordonna étroitement au parti de l'appareilleur en encadrant ses fresques de corniches en trompe-l'œil qui complètent les moulures de pierre (Villain 1941 : 48).

« Illustration retirée »

Figure 3. Nef de la basilique supérieure d'Assise. Photo : Starlight, 2000.

« Illustration retirée »

Figure 4. Basilique d'Assise : Esplanade de l'église inférieure et campanile. Photo : Berthold Werner, mars 2009.

Pendant plusieurs années, la basilique bénéficia d'un privilège papal lui permettant d'utiliser l'argent des aumônes pour la décoration de l'église. Ce privilège plaçait le monument dans une position favorable alors que l'on réclamait qu'ailleurs dans la congrégation « les capricieuses décorations des édifices sacrés, de peinture comme de bas-relief et de sculpture, aux fenêtres, aux chapiteaux et autres éléments analogues soient rigoureusement évitées. » Malgré l'esprit fondamental de pauvreté de l'Ordre franciscain, « [...] Assise devint non seulement la basilique la plus décorée de toute l'Europe; mais aussi, pendant plus de cinquante ans, le centre pictural le plus ardent peut-être qui fût jamais en Italie » (Battisti 1990 : 19).

La dernière étape de la décoration de l'église haute fut la peinture du cycle franciscain aussi appelé la *Légende de saint François*. Les fresques furent peintes à partir de 1296 selon Vasari (2002 : 83) qui les relie à l'époque où le frère Giovanni Di Muro était le Ministre général de l'Ordre et aurait personnellement invité Giotto à Assise. Pour bien saisir la complexité de la polémique d'attribution du cycle franciscain, nous devons savoir

qu'après la première pelletée de terre symbolique de Grégoire IX en 1228, les travaux de décoration de la basilique entière s'échelonnent sur presque cent ans et se terminent vers 1320-1325, avec la chapelle Saint-Martin peinte par Simone Martini dans l'église basse. La première décoration de la basilique fut le crucifix commandé par Frère Eli à Giunta Pisano en 1235 (Smart 1978 : 6). Puis, ce fut vers 1260, selon Poeschke (2005 : 41), que celui que l'on identifie comme le Maître de saint François a peint, dans l'église basse, un premier cycle de la vie de saint François correspondant à la Passion du Christ. Bien que le Maître de saint François ait une personnalité artistique identifiable, l'on ne connaît pas son identité véritable, d'où le nom de convention, qui lui fut donné. Les noms de convention sont des identifications rhétoriques fondées sur l'étude des caractéristiques de la peinture des artistes anonymes et marquent le repérage d'un corpus, parfois limité à une seule œuvre, dont on ne connaît pas l'auteur mais où l'on reconnaît une manière singulière. Roberto Longhi, un historien de l'art réputé, a souvent présenté les peintres en leur donnant des « noms de convenance », une pratique acceptée en histoire de l'art lorsqu'aucun moyen autre que stylistique n'est à la portée de l'historien pour procéder à une identification. Selon Alastair Smart:

[...] increasing knowledge has only revealed the depths of our ignorance: we have records of a large number of contemporary masters whose work no longer survives or is no longer identifiable; and the anonimi of the period are legion. Indeed, the Sacro Convento at Assisi itself called into its service several great painters whose identities remain obscure, [...] (Smart 1971 : 37).

Les fresques de la *Légende de saint François*, attribuées à Giotto, datent des environs de 1296 alors que des fresques dans la chapelle Marie-Madeleine de l'église basse, attribuées à la *bottega* de Giotto, sont exécutées autour de 1309. Ces dernières apportent un autre élément de confusion quant à la participation de Giotto à la décoration de la basilique d'Assise et aux dates de sa présence sur le chantier. En 1330, un siècle après le début de son édification, l'intérieur de l'église avait enfin été peint en totalité.

1.3 L'attribution

Comme nous le verrons, ce sont les commentaires de Padre Della Valle qui engendrèrent la polémique en 1789. Depuis la première attribution à Giotto par Vasari en 1568, aucune véritable contestation de l'attribution giottesque du cycle franciscain de l'église haute avant celle de Padre Della Valle n'avait surgi. Selon Giovanni Previtali (1994 : 75), « ce n'est pas simple goût si les néo-classiques ont procédé à une revalorisation des primitifs; le seul goût ne peut expliquer la nouvelle fortune de l'art médiéval; il ne se serait peut-être même pas manifesté, sans le grand renouveau des études érudites de l'histoire au XVIII^e siècle [...] ». La dispute, en cette fin de 18^e siècle, relevait en effet de l'intérêt des érudits religieux pour une classification exacte de l'art avant la Renaissance. Selon Previtali, les érudits sont à l'origine des vrais connaisseurs, ceux qui « s'appuient [...] toujours sur un aspect réel de l'œuvre d'art examinée » (Previtali 1994 : 118) plutôt que sur l'expression du sentiment dévot qu'elle suscite. Les connaisseurs érudits de la trempe de l'Abate Lanzi et de Padre Della Valle, auxquels nous référerons, se fondent sur l'observation des formes de l'œuvre pour rendre compte de leur examen mais le but visé n'est que de mieux décrire les œuvres, et ne correspond pas encore à la recherche du détail distinctif auquel les connaisseurs de la polémique actuelle attachent désormais tant d'importance.

La polémique s'intensifia à partir des années 1850, lorsque les historiens de l'art exposèrent les lacunes de l'ouvrage de Vasari en comparaison avec ce qu'avançaient d'autres auteurs. Ce fut d'abord l'idéologie de Vasari qui fut remise en question; l'idée vasarienne de la naissance, du développement et de la mort de l'art s'essouffla dans la première partie du 19^e siècle pour laisser la place à l'idée de l'évolution continue de l'art alors que selon Previtali (1994 : 119), « [l]es deux courants critiques qui, au début du XIX^e siècle, se distinguent encore assez clairement, confondront souvent leurs eaux par la suite et la volonté de les synthétiser se fera toujours plus sentir ». Giotto n'était donc plus le peintre

d'un art primitif mais serait considéré comme représentant d'un style particulier. Après la lecture usuelle de Vasari, celle des connaisseurs érudits amena la critique à constater plusieurs inexactitudes du Florentin quant à la référence historique rapportée sur certains sujets. Ils s'aperçurent que Vasari avait écrit l'histoire des peintres avant l'histoire des œuvres et qu'il s'activait à embellir les biographies qu'il rédigeait lorsque les éléments véridiques lui faisaient défaut. Alors que dans la deuxième partie du 19^e siècle les *Vite* furent révisées en fonction de l'exactitude des notions historiques, les références historiques perdirent de leur valeur scientifique et la critique s'orienta vers un autre domaine de recherche :

At the turn of this century [late nineteenth century] a critical dissection of Vasari as a historian was begun by a Viennese scholar, Wolfgang Kallab, who undertook a thorough investigation of Vasari's sources. [...] Vasari's critical viewpoint has been elucidated by these and subsequent studies, but his accomplishment has continued to be diminished by measuring it against empirical notions of historical truth (Lee Rubin 1995: 4).

En 1939, l'article de Richard Offner « Giotto, Non-Giotto » témoigne que la polémique s'était ouverte à d'autres méthodes d'analyses qui ne renvoyaient plus directement à Vasari et à la preuve historique. Comme nous le verrons, les auteurs s'attachèrent à la notion de style du peintre de ces fresques et approfondirent l'approche des éléments intrinsèques de l'œuvre. Toutefois, dans le cas du cycle franciscain, il semble que ce ne soient pas la qualité de la mimesis et la preuve stylistique qui permettront de trancher le débat, mais bien les matériaux et la manière de les employer car tous les artistes ne les utilisaient pas de la même façon, ce qui alimentera la polémique jusqu'à ce que nous connaissions encore aujourd'hui, comme le « problème Giotto », une question d'attribution non résolue.

Une polémique émerge d'un débat écrit sur un sujet précis où se prononcent des intervenants d'un groupe en faveur ou contre une opinion donnée. Dans le cadre de notre question d'attribution, les arguments sont tour à tour ceux des partisans giottesques ou de leurs opposants, qui font part de leur théorie. L'ampleur des textes varie mais chacun des

commentaires se présente comme une contribution par laquelle l’auteur vise à faire sa marque dans la littérature sur le sujet. Non seulement les auteurs sont-ils nombreux, mais cette controverse d’attribution est un sujet sur lequel se prononcent des auteurs de différentes nationalités, au point où dans son essai sur la datation des fresques du cycle franciscain paru dans *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Thomas de Wesselow cite Hayden Maginnis pour rappeler que la polémique s’est étendue pour devenir une dispute entre nationalités : « *As Hayden Maginnis has said, ‘perhaps no other debate has so often appeared to represent a fundamental divide between the Italian and the Anglo-Germanic traditions and methods of art-historical scholarship’* » (Maginnis, cité par De Wesselow 2005 : 115).

Ce sont surtout des écrivains italiens, allemands, américains et anglais qui échangent sur le sujet, comme si cette polémique faisait suite à la guerre des musées de la fin du 19^e siècle où ces nationalités rivalisaient pour acquérir les œuvres des primitifs italiens. Les intervenants se sont même donné des noms; les « giottistes »⁹ ou *Giottisti*, ainsi que Bruno Zanardi a baptisé les partisans de l’attribution à Giotto et, les séparatistes ou *separatisti* de Luciano Bellosi (2000 : 38), nom que ce dernier donne aux « Non-Giotto » de Richard Offner, qui représentent les contestataires de cette attribution. Pour Dario Fo, écrivain, metteur en scène et vulgarisateur, les intervenants se divisent concrètement en trois factions selon le degré de participation accordé à Giotto;

Da qui si formano le famose tre fazioni: i filogiotteschi che davano per certa la partecipazione di Giotto a tutte le opere in questione; un secondo gruppo che ammettava la presenza di Giotto, ma a una sola metà degli affreschi del ciclo, e una coalizione di estremisti che asseriva che Giotto lassù non avesse mai messo piede, nemmeno come assistente di bottega (Fo 2009 : 118).

⁹ Dans son ouvrage intitulé *Saint François d’Assise et les origines de l’art de la Renaissance en Italie*, Henry Thode présentait pour sa part les Giottistes comme les peintres s’étant inspirés de la peinture de Giotto pour la production de leur propre Légende de saint François; « Cependant, ce ne sont point les fresques d’Assise que les Giottistes en général ont surtout imitées, mais bien celles que leur maître, plus tard, a peintes dans l’église Santa-Croce et dans d’autres lieux ; [...] » (Thode 1885 : 127).

Certains *Giottisti* accordent à Giotto l'entièreté des fresques, soit en tant que peintre lui-même ou définitivement en tant que maître d'œuvre qui aurait géré l'ensemble de la production. Des partisans giottesques d'un deuxième groupe sont plutôt enclins à partager le travail car ils sont sensibles à une différence de style qui laisse croire à un ouvrage impliquant plusieurs artistes. Ceux-ci n'attribuent à Giotto qu'une partie des fresques dont le nombre varie. Raymond van Marle, auteur de *The Development of the Italian Schools of Painting* (1923-38), ne reconnaît que dix-neuf fresques sur vingt-huit à Giotto. Au-delà de ce nombre, selon lui, le travail de Giotto est plus difficilement reconnaissable, bien que la conception des fresques corresponde encore à ses principes. De son côté, Millard Meiss, dans son livre *Giotto and Assisi* (1967), voit Giotto comme l'auteur des fresques du Maître d'Isaac et ne lui reconnaît aucune fresque du cycle franciscain. Pour ce groupe des opposants à l'attribution giottesque, Giotto n'aurait donc participé, ni de près ni de loin, à aucune des fresques du cycle franciscain de l'église haute, ce que soutient également Bruno Zanardi dans *Giotto e Pietro Cavallini : la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco* (2002) lorsqu'il avance que le cycle franciscain est l'œuvre de trois « mains » et qu'aucun de ces artistes ne peint selon la même technique que celle utilisée dans les fresques de la chapelle des Scrovegni de Padoue, attestée de la main de Giotto.

L'attrait de la polémique en tant que réflexion en histoire de l'art émane de l'importance que donnent les auteurs à une attribution avérée ainsi qu'à une datation exacte dans l'historique d'une œuvre. La spécificité de l'attribution prend tout son sens lorsqu'on réalise qu'une fausse attribution vient teinter tout élément mis en relation avec cette œuvre. Une mauvaise interprétation ou une mauvaise analyse des origines de l'œuvre vient fausser la notion du talent d'un artiste, la particularité stylistique d'une région ou d'une époque. Les auteurs tendent donc à valoriser la démarche d'attribution en encourageant un débat inquisiteur et en incitant les critiques à valider à fond leurs théories. Millard Meiss réitère l'importance de notre polémique en soutenant qu'à défaut d'insister sur l'exactitude de l'attribution des œuvres, la discipline de l'histoire de l'art ouvre la porte à un laxisme dans

l'identification qui se répercutera dans le corpus de tous les artistes dont certaines œuvres soulèvent des questions de cet ordre : « *To formulate the principle simply, if Giotto can look so different at different times, so can Pietro Lorenzetti. The one momentous decision about Assisi has had its effect upon the enlargement of the oeuvres of all the better painters of the time* » (Meiss 1967 : 2).

II L'attribution historique

L'attribution historique porte sur la datation et l'identification de l'artiste d'une œuvre en fonction de preuves extrinsèques. Cette forme d'attribution exploite toutes les sources disponibles. Il peut s'agir de documents d'archives, d'une signature sur l'œuvre ou d'une inscription, dont les chercheurs fouillent l'origine. Tout élément relevant de la preuve documentaire, qu'il soit direct comme un contrat, ou littéraire, chronologique ou relatif à un aspect particulier de l'œuvre est pris en considération. Il est parfois nécessaire d'élargir la recherche et d'inclure des aspects qui touchent au contexte social de l'artiste comme la participation à l'atelier d'un maître ou des documents relatifs à sa vie privée. Toutefois, l'élément recherché demeure toujours un fait concret et vérifiable. En pratique, l'attribution historique est tributaire des révélations de ces recherches. Cependant, l'émergence de preuves documentaires a ses limites et tant que de nouveaux documents ne sont pas découverts, les archives disponibles sont ouvertes à toute interprétation pour combler les lacunes. À cet égard, la vraisemblance de circonstances propices à une attribution, mode d'attribution de nombreux auteurs, ne constitue pas un fait, mais une hypothèse, lorsque la preuve manque.

Dans son article « Giotto, Non-Giotto » de 1939, Richard Offner résume bien l'esprit de la polémique d'attribution historique à l'effet que « *[n]evertheless from Pius II onwards literary tradition (...) attributes the St. Francis cycle to Giotto* » (1939a : 259). Cette allégation d'attribution littéraire rend compte de la contestation de l'attribution historique car elle évoque la remise en question de l'édification de Giotto comme peintre du cycle franciscain, édification fondée sur l'interprétation de la littérature de ses contemporains. L'attribution giottesque du cycle franciscain de l'église haute relèverait d'une vaste littérature qui a servi de fondement à l'attribution traditionnelle plutôt que d'une observation formelle de l'œuvre conduite par des connaisseurs. La dissection de ces commentaires littéraires par les opposants giottesques leur a permis de faire ressortir les lacunes de l'attribution traditionnelle qui utilise ces citations dans son hypothèse. Ce sera en effet par l'utilisation ultérieure de ces commentaires que les historiens de l'art maintiendront une attribution à Giotto. La polémique tente à cet égard de faire valoir que

l'aspect littéraire particulièrement rhétorique des allégations joue un rôle important dans cette attribution et que l'implantation d'une méthode plus rigoureuse du référencement était impérative.

2.1 Datation de l'œuvre

À défaut de preuves extrinsèques de datation, les études ont conclu que 1296 était la date à attribuer au cycle franciscain, tel qu'attestée dans la seconde édition des *Vite* de Vasari. Toutefois, malgré le consensus « académique » qui soutient la datation traditionnelle, certains auteurs se distancient encore de cette datation et introduisent une autre date, plus favorable à leur hypothèse d'attribution. La datation est d'autant plus facultative comme le rapporte Elvio Lunghi, qu'il n'existe pas réellement de preuves picturales permettant de préciser le début des travaux du cycle franciscain dont l'archaïsme de la composition spatiale laisse présumer une date aussi éloignée que 1288 ;

Contrairement aux fresques du transept, marquées aux armoiries de Clément IV et de Nicolas III, la nef ne porte ni signature ni écusson et, si l'on exclut la date de 1296 inscrite dans l'enduit à la hauteur de la galerie, dans le vestibule entre la nef et le transept nord, l'on ne dispose d'aucun élément pour établir la date à laquelle la décoration fut commencée (Lunghi 1996 : 48).

Un autre élément de datation qui a grandement captivé la critique est lié à la date de naissance de Giotto. 1266 ou 1276 ? Ghiberti et Vasari ont fait naître Giotto en 1276 : « Et néanmoins les débuts d'un si grand homme furent en l'an 1276 dans la campagne de Florence, [...] » (Vasari 2002 : 79). En revanche, les écrits d'Antonio Pucci en 1373 ramène la naissance à 1266/67 : « *According to Vasari, Giotto was born in 1276. A more trustworthy source is Antonio Pucci, however, who in the second half of the 14th century recorded that Giotto died in 1337 at the age of seventy: this would mean that Giotto was born in 1267* » (Wolf 2006: 9). L'ensemble des critiques s'est finalement rallié à une date de naissance antérieure à celle de 1276 avancée par Vasari, car l'âge de Giotto est important en regard du chantier que l'on veut lui attribuer. Les critiques ont donc

favorablement accepté un Giotto âgé de vingt-huit ans en 1295, peu avant le chantier d'Assise, ce qui rendait l'attribution plus crédible et le peintre plus apte à gérer d'autres artistes, que ne l'eût été un jeune, même très talentueux, de seulement dix-neuf ans. Pour attribuer à Giotto le rôle de maître d'œuvre, il faut lui donner le temps d'acquérir une expérience viable. Dario Fo avance dans son commentaire, qu'en effet, il eut été improbable que tout un chantier d'ouvriers et d'artistes aguerris suive un personnage aussi jeune: « *Pare poco probabile visto che in quel tempo ad Assisi erano presenti maestri di chiara fama più esperti e famosi di lui (Giotto),[...]* » (Fo 2009 : 24).

2.2 Signature et contrat

En regard de l'identification de l'artiste, les éléments recherchés sont à prime abord les inscriptions sur l'œuvre, les lettres échangées entre un mécène et l'artiste ou les contrats confirmant la commande. Dans le cas du cycle franciscain, l'œuvre n'est pas signée et il n'existe aucun contrat.

Les fresques ne comportent aucune signature, ce qui exclut toute relation directe avec leur créateur. Cependant, même si les fresques avaient été signées, il est de rigueur de demeurer sceptique devant l'attribution d'une œuvre du Moyen âge fondée sur une signature car les pratiques de l'époque à cet effet sont imprécises et se sont souvent avérées trompeuses. Dans la polémique d'attribution du cycle franciscain, le retable de la *Stigmatisation* du Louvre, arborant une mention renvoyant à Giotto, est fréquemment cité comme élément de preuve par les partisans giottesques. Malgré tout, pour bon nombre de critiques, cette écriture n'est pas une garantie d'identification du peintre qui a réalisé l'œuvre. Compte tenu de la pratique des maîtres d'atelier de signer les œuvres produites par leurs apprentis, cette inscription présente essentiellement une garantie de la qualité exigée par le maître plus qu'elle n'identifie Giotto comme l'artiste qui a exécuté l'œuvre. (De Wesselow 2005 : 155 note 132). Une signature unique constitue un échantillon de

preuve plutôt faible dans une question d'attribution, à moins de la relier à d'autres aspects de l'objet, comme l'ont fait les partisans giottesques en précisant qu'il y avait également concordance dans l'iconographie et dans le style entre le retable et d'autres œuvres attribuées à Giotto. Il n'en demeure pas moins que cette inscription du retable, qui nous paraît très utile, s'avère ici un élément de discorde plutôt que de cohésion entre les polémistes.

De même, il n'existe aucun document de l'époque qui atteste directement l'identification du peintre du cycle franciscain, ni d'aucun autre artiste ayant participé à la décoration de la basilique. Les Franciscains ne disposent d'aucun contrat les reliant à l'atelier engagé pour les travaux. Alastair Smart, qui a fouillé les archives de l'Ordre franciscain, rapporte que « [...] *the records preserve the names of many of the friars who lived at the Sacro Convento in the years around 1300, but there is no mention of the great painters who worked there* » (Smart 1971 : 6), il ne subsiste rien d'une entente entre les Franciscains et les artistes qui puisse livrer un quelconque détail sur les peintres qui ont décoré l'espace. L'identification de l'artiste devient alors tributaire de recherches orientées vers une documentation secondaire telle des lettres, des documents d'inventaire ou des textes citant l'œuvre et pouvant faire allusion à l'identité de l'artiste. On analyse autant les documents de l'œuvre que ceux relatifs au quotidien des artistes. Toute preuve écrite qui nous renseigne sur leurs lieux de vie et de travail, les avis légaux, les factures de logement ou de location d'équipement, viennent sustenter les hypothèses d'identification de l'artiste. Il faut toutefois insister sur le fait que l'existence d'un document ne prouve que le fait auquel le dit document réfère et que la décision de faire intervenir un document doit s'inscrire dans la logique d'une théorie bien étoffée.

2.3 Caractère littéraire de l'attribution

Nous discuterons maintenant du caractère « littéraire » de l'utilisation des témoignages retenus par l'attribution traditionnelle et contestée par les détracteurs de l'attribution giottesque. Cette attribution fondée sur les témoignages s'inspire d'écrits contemporains de la création des fresques qui ne constituent fondamentalement qu'une appréciation de l'artiste et de son style ou une description de son œuvre. Les opposants qualifient ces documents de preuve littéraire, ayant conduit à une attribution issue de la rhétorique des partisans, et ne constituant pas une identification significative de l'artiste.

L'attribution traditionnelle se développe autour de deux types de commentaires, à savoir en premier lieu, les citations de gens de lettres qui pérorant sur la grandeur de Giotto et en second lieu, les chroniques de critiques ou historiens qui situent Giotto dans l'histoire de l'art italien en lui attribuant des œuvres, et qui nous réfèrent à un corpus, incluant ou non, le cycle franciscain. Comme le remarque Patricia Lee Rubin (1995 : 297), « *[n]either Dante nor Boccaccio mentions any works* », de même qu'il n'y est fait aucunement mention d'un problème d'attribution. Cependant, l'utilisation de ces commentaires dans le cadre d'une argumentation en faveur ou contre l'attribution à Giotto devient elle, une manifestation de la polémique.

2.3.1 Les commentaires littéraires

Dans les vers du *XI^e Chant du purgatoire* (c. 1310), Dante relie Giotto à Cimabue pour qui la gloire s'est flétrie au profit de celle de son élève ; « *Credette Cimabue nella pittura tener lo campo, e ora ha Giotto il grido. Si che la fama di colui è oscura ...* » (Battisti 1990 : 23). Comme le souligne Eugenio Battisti, cette citation est située dans le chant dédié aux orgueilleux, et ne relie l'artiste à aucune œuvre, mais elle fait état de la gloire de Giotto qui surpassait celle de son maître et dont l'intensité rayonnait suffisamment

pour qu'il vaille la peine de le remarquer; « [t]out ce qu'on peut déduire de ce Chant, c'est qu'à l'époque où Dante écrivait le Purgatoire, la renommée de Giotto était déjà grande et son nom sur toutes les lèvres » (Battisti 1990 : 24).

Pour ce qui est du commentaire de Boccace concernant Giotto, celui-ci apparaît dans son *Décameron* (c. 1350) et rien n'y transparaît d'une allusion à la question d'attribution qui impliquerait Giotto dans le cadre de notre polémique. Par exemple, le passage de la cinquième nouvelle de la sixième journée où il est fait mention de Giotto se lit comme suit :

Le second de nos personnages, Giotto, était doté d'un tel génie que, quoi que créât la nature, génératrice et animatrice de toutes choses par la révolution continue des cieux, il sut le reproduire au crayon, à la plume ou au pinceau avec une fidélité, ou plutôt un mimétisme tel que, dans nombre de ses œuvres, le regard des hommes finit par être abusé, peinture et réalité (Boccace 1994 : 507).

Les personnages de Boccace discutent de Giotto en même temps qu'ils discourent de l'aspect physique d'un certain Forese da Rabatta pour constater que « la Nature dissimule parfois d'extraordinaires génies chez des hommes on ne peut plus vilains de leur personne. » Il est donc peu probable qu'un tel passage puisse justifier une attribution, où selon Hayden Maginnis « [...] Boccaccio explicitly said that Giotto's great talent lay in the conquest of nature [...] » (1997 : 80), passage qui n'a d'autre fonction que de faire état de Giotto comme « le meilleur peintre du monde », malgré son physique disgracieux.

Plus tard, vers 1361, Pétrarque commente la grandeur de Giotto au moment où il évoque :

[his] picture (or rather portrait) of the Blessed Virgin Mary, a work of the great painter Giotto which was left to me by my friend Michael Vanni of Florence. The beauty of this painting the ignorant cannot comprehend, but masters of the art marvel at it. This picture I bequeath to my lord, that the Blessed Virgin herself may intercede for him with her son Jesus Christ (Schneider 1974 : 29).

Il y mentionne le talent de l'artiste mais, encore une fois, il n'y a aucune allusion à l'attribution giottesque du cycle franciscain.

Pour les opposants, il est question d'attribution littéraire, lorsque les versions d'attribution du cycle franciscain à Giotto invoquent ces témoignages et les présentent comme preuve reliée à l'œuvre assisiote de Giotto. Les détracteurs insistent beaucoup sur la nécessité de ne pas confondre les preuves documentaires et les preuves littéraires principalement issues de témoignages, qui ne révèlent rien quant à la constitution du corpus. En considérant les citations de Dante, Boccace et Pétrarque, nous constatons la gloire littéraire de Giotto mais la teneur de ces écrits ne constitue pas une preuve documentaire d'attribution au sens où ils ne représentent pas une attestation factuelle de la participation de l'artiste à l'exécution de l'œuvre. Il y a donc de nombreuses objections à l'attribution italienne traditionnelle qui fait grandement usage de ces citations pour revendiquer une attribution giottesque, fondée sur l'extrême talent de Giotto.

2.3.2 Les commentaires d'attribution

Les principaux auteurs de chroniques faisant mention de Giotto et d'une attribution du cycle franciscain sont Riccobaldo da Ferrare, Ghiberti et Vasari. Les polémistes, partisans autant qu'opposants, utilisent le contenu de ces commentaires pour avancer leur hypothèse d'attribution.

Peter Murray, historien de l'art qui s'est intéressé aux sources de Vasari dans la rédaction de ses *Vite*¹⁰, confirme que « *[t]he chronicle by Riccobaldo Ferrarese is usually thought to be the earliest of these sources, because it is held that his reference to Giotto must relate to events of c. 1306 and must have been written then or soon after, since the *Compilatio Cronologica* ends at 1312/13* » (Murray 1953 : 59). Les chroniques de

¹⁰ Selon le *Dictionary of Art Historians*, Peter Murray a obtenu son doctorat de l'Institut Courtauld en 1956 en rédigeant une dissertation sur les sources littéraires des travaux de Giotto : « *He received his Ph.D. from the Courtauld in 1956 with a dissertation on the textual sources of Giotto's work, including in it an index of pre-Vasari Giotto attributions* ». <http://www.dictionaryofarthistorians.org/murrayp.html>. Consulté le 29 juillet 2009.

Riccobaldo da Ferrare (c. 1313), contemporain de Giotto, visaient en général à relater les événements importants ou à faire entrer dans l'histoire le nom de diverses personnalités des villes italiennes. Anne Derbes (2004), dans un texte critique discutant de l'attribution giottesque, reprend elle aussi une partie de la chronique de Riccobaldo en tant que commentaire attestant de la notoriété de Giotto et identifiant ses œuvres retracées dans les églises franciscaines, ce qui inscrit ce commentaire dans le bagage critique de l'attribution giottesque ; « *What kind of art he [Giotto] made is testified to by works done by him in the Franciscan churches at Assisi, Rimini, Padua, and in those works that he painted in the Palace of the Commune of Padua [that is the Palazzo della Ragione] and in the Arena Church in Padua* » (Riccobaldo, cité par Derbes 2004 : 4).

En regard de la validité de ce commentaire, Peter Murray fait remarquer que la datation de 1312/13 porte à confusion et que cette chronique pourrait originalement référer aux travaux de 1309 effectués dans l'église inférieure par la *bottega* de Giotto. De plus, plusieurs des textes de Riccobaldo ont été recopiés à partir d'un manuscrit original et « *[w]e do not possess Riccobaldo's holograph manuscript, [...]. In the first place, all the known manuscripts have a passage on Giotto in the same place, although the form varies considerably between them* » (Murray 1953 : 59). Une ambiguïté quant aux variantes des textes fait douter de leur authenticité car certaines des lignes de ces chroniques auraient pu être ajoutées ou insérées dans le texte original de Riccobaldo aussi tard que 1338, et maintenues par la suite dans toutes les retranscriptions.

Dans le cadre de notre polémique, le fait de citer un contemporain de l'artiste rend d'autant plus plausible un argument car, dans le cas de Riccobaldo, comme celui-ci aurait même pu fréquenter Giotto alors qu'ils ont résidé à Padoue dans la même période, il est vraisemblable que ce qu'il rapporte sur l'individu soit véridique. Il devient alors bien difficile de contester les allégations d'attribution fondées sur les révélations d'un contemporain de Giotto qui l'aurait connu. Pourtant, cette relation intime de l'artiste et du chroniqueur n'empêche pas le fait que Riccobaldo n'identifie pas l'église d'Assise dans

laquelle il dit savoir que Giotto a travaillé. Il mentionne Assise, sans toutefois préciser s'il s'agit de l'église basse ou de l'église haute, ni même s'il s'agit de la basilique. D'une part, cette allégation de Riccobaldo s'avère véridique car, de fait, il existe des fresques de style giottesque peintes sur les murs de la basilique inférieure d'Assise. D'autre part, la critique des opposants fait valoir que l'imprécision de ces écrits fait du témoignage de Riccobaldo une attribution tout aussi valable pour l'église basse que pour l'église haute et ne constitue pas une attestation inconditionnelle. Chacun demeure alors sur ses positions, les partisans utilisent Riccobaldo comme preuve d'attribution directe de l'église haute et, les opposants rappellent que cette citation tourne autour des années 1309, moment où furent exécutées les fresques de l'église basse, confirmant la participation de Giotto à ce chantier.

Pour ce qui est des *Commentarii* de Ghiberti, l'auteur confirme qu'il existe bel et bien une œuvre de Giotto à Assise et que celui-ci « *Dipinse nella chiesa d'Assisi nell'ordine de' frati minori quasi tutta la parte di sotto* ». La controverse réside encore une fois dans la location de cette fresque. Dans l'interprétation du commentaire de Ghiberti à l'effet que Giotto aurait peint « la partie de dessous », certains voient dans cette « partie », la chapelle Marie-Madeleine de l'église inférieure d'Assise alors que d'autres y voient la peinture du cycle franciscain de l'église supérieure. Ce commentaire a contribué pour une bonne part à la création d'un corpus attribuant à Giotto les fresques du cycle franciscain de l'église haute. Malheureusement, comme le constate Hayden Maginnis (1997 : 81), « *[m]ore fatefully, [Ghiberti] spoke of works in many places without indicating their subject matter or offering clues to their identification, and he launched a seemingly endless debate when he referred to San Francisco in Assisi and to Giotto's painting of "almost all the part below"* ». En effet, le manque de précision de Ghiberti a généré une multitude d'interprétations quant à ce que signifie « la partie de dessous ». Pour les partisans giottesques, Ghiberti réfère à la cimaise des fresques du cycle franciscain, située « dessous » les cycles de l'Ancien et du Nouveau Testament, peints sur les murs de l'église haute. Cependant, pour les détracteurs, compte tenu de l'architecture particulière de la basilique qui présente deux églises superposées, « la partie de dessous » renvoie à l'église

inférieure où se trouve également un ensemble de peintures, attribué à la *bottega* de Giotto, cycle auquel Ghiberti pouvait très bien faire allusion.

Selon Frank Jewett Mather Jr., pour qui « *the style critics from Rumohr to Offner have denied Giotto's authorship only by ignoring the historical evidence* » (Mather 1943 : 102), la réponse venant clore la discussion sur la phrase de Ghiberti repose dans l'interprétation de ces paroles en fonction de la langue dans laquelle elles ont été produites. Pour Mather (1943 : 102), « *la parte di sotto for the lower story of a building is simply not Italian* ». Interpréter ce passage pour l'identification de l'église inférieure trahit une mauvaise traduction dans une forme linguistique qui n'existe pas en italien. Les Italiens auraient plutôt employé l'expression « *Nella chiesa di sotto* »; il ajoute d'ailleurs que dans les documents de la basilique, italiens ou latins, il est toujours fait mention de « l'église inférieure » et l'on ne pointe jamais vers une location comme la « *parte di sotto* » pour la désigner. Il insiste également sur le mot « *quasi* » qui indique « presque » toute la partie. Hors, à l'époque de Ghiberti, qui publie ses *Commentaires* environ cent cinquante ans après le chantier d'Assise, l'église inférieure ne comporte que le tiers des fresques attribuées à Giotto. « *And why quasi tutta and not tutta?* », tout simplement parce que déjà Ghiberti avait remarqué que certains tableaux du cycle franciscain ne correspondaient pas exclusivement au talent de Giotto puisque selon Mather, une partie du travail rappelait la participation du Maître de Sainte-Cécile.

Par contre, pour un opposant giottesque comme Richard Offner, Ghiberti aurait identifié les peintures de l'église inférieure comme « presque » toutes de la main de Giotto dans un sentiment patriotique et un esprit nationaliste, oblitérant la participation d'autres artistes pour ne faire ressortir que le travail de Giotto. « Presque toute la partie » devient une assertion bien relative, gonflant l'attribution d'un compatriote, faisant de ce commentaire une référence pompeuse au travail de l'église inférieure et non une indication de la cimaise du cycle franciscain :

But Ghiberti, in speaking of the two churches as one, could by the closing phrase have meant only the Lower Church. As for his sweeping inclusiveness, so large a portion of the Lower Church was covered with Giottesque frescoes, the statement is, for a Florentine particularly, a condonable hyperbole (Offner 1939a : 259).

Les insinuations d'un côté comme de l'autre demeurent vaines car Ghiberti ne précise pas ce qu'il entend par « *la parte di sotto* ». Cela permet de conclure que Ghiberti est familier avec les œuvres produites par Giotto le florentin mais les polémistes contestataires n'admettent pas que cette citation, dans son imprécision, puisse constituer une preuve directe d'attribution à Giotto du cycle franciscain de l'église haute.

Nous en arrivons enfin à Giorgio Vasari et à son œuvre de 1550, revue et corrigée en 1568 dont le titre complet se lit comme suit : « *Le Vite dei più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri, descritti in lingua toscana da Giorgio Vasari, Pittore aretino, con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro* » (2002: 15). Dans sa compilation des vies d'artistes de 1568, Vasari écrit que :

[u]ne fois achevés ces travaux, [Giotto] se rendit à Assise, ville de l'Ombrie, où il était appelé par frère Giovanni di Muro della Marca, alors général des frères de Saint-François. Dans l'église supérieure il y peignit à fresque sous la galerie qui longe les fenêtres, des deux côtés de l'église, trente-deux épisodes de la vie et des actes de Saint François, c'est-à-dire seize de chaque côté, avec une perfection telle qu'il en acquit très grande réputation (Vasari 2002 : 83).

Vasari présente Giotto comme le peintre de la *Légende de saint François*, imputant au cycle franciscain un nombre incorrect de fresques alors qu'il n'en contient que vingt-huit. Il évoque également l'appel du Ministre général de l'Ordre, Di Muro, qui aurait convoqué Giotto à Assise. Après avoir confirmé que Di Muro était Ministre général de l'Ordre au moment de l'exécution des fresques, en juxtaposant le commentaire de son intervention à la suite de l'attribution giottesque, Vasari incite à voir Di Muro comme le mécène à l'origine de la décoration et amène à conclure que Di Muro avait fait venir Giotto en relation avec ce travail. L'attribution vasarienne s'ébauche donc sur un fond littéraire avant de constituer une référence historique véridique. Il s'avère tout autant que le but de Vasari était d'établir

la grandeur de Giotto en le mettant en relation avec des personnages importants, que de lui attribuer une œuvre, bien que les deux soient ici étroitement liés. Dans une situation comme celle-ci où l'auteur établit la commandite d'un projet, l'identité de l'artiste devient indéniable. Selon Bruno Zanardi (2002: 210), « *[l]a singolarità del riferimento a una figura del tutto sconosciuta fuori dalla storia dell'ordine francescano ha fatto sì che la notizia sia stata in genere presa per vera* ». De même, Thomas De Wesselow constate à cet effet que « *Vasari's statement that Giotto was called to Assisi in the time of Fra Giovanni da Murro has been taken by some as confirming that the St Francis Cycle was executed between 1296 and 1304* » (De Wesselow 2005 : 121). Les partisans ont déduit la date d'exécution et l'attribution giottesque de la formulation de Vasari. À cet égard, Patricia Lee Rubin insiste sur le contexte d'écriture de Vasari et laisse entendre que :

The extensively visual nature of Vasari's biographies was unusual, as were their concretely didactic aims. He had to borrow, develop, and invent descriptive means that were commemorative, explanatory, and effective [and] Vasari's ability to call upon the reader's habit of imagination was integral to the demonstrative aims and structure of his writing (Lee Rubin 1995 : 233).

Les partisans giottesques se sont comportés en fidèles lecteurs de Vasari, faisant preuve d'imagination, et ont adopté cette citation comme l'attribution directe à Giotto des fresques franciscaines de l'église haute par Fra Di Muro, et la maintiennent depuis des décennies, sans douter de leur interprétation.

Les détracteurs rétorquent qu'il est bien connu que Vasari ait écrit un texte littéraire et qu'il aspirait à une histoire des artistes plutôt qu'une histoire de l'art selon les critères actuels, qui même aujourd'hui, n'est pas aussi neutre qu'elle le prétend. L'attribution traditionnelle s'est construite sur la même interprétation qui a prévalu à même les nombreuses rééditions et annotations de l'œuvre de Vasari, qui selon Maginnis, serait devenue la référence habituelle pour les critiques italiens à cause de la constance des rééditions, « *[b]etween the original publication of the second edition in 1568 and 1900, Vasari's text reappeared in no fewer than ten major, annotated editions* » (Maginnis 1997 : 38). Tant que la critique ne s'est préoccupée que de décrire l'aspect artistique des

œuvres, les commentaires de Vasari n'ont pas été contestés et l'attribution à Giotto des fresques du cycle franciscain a fait consensus. Toutefois, les multiples consultations des *Vite* finissent par générer un doute quant à l'information rapportée « par » Vasari et l'information rapportée « à partir » de Vasari. Comme le note Maginnis (1997 : 38): « *At the end of the twentieth century, when Vasari is largely (and skeptically) consulted as an early source for specific artists, it is difficult to grasp the enormous impact of his general account of early Italian art on the history of scholarship* ». Vasari a eu un impact certain qui, déjà, dans la foulée des analyses philologiques et du retour à l'histoire pour valider la teneur de ce qui est rapporté, commençait à s'estomper. Les historiens de l'art constatèrent donc que l'attribution si officielle transmise par Vasari dans les *Vite* pourrait avoir été édiflée comme preuve d'attribution, par l'histoire de l'art elle-même, compte tenu des innombrables remaniements et interprétations qu'a subis l'œuvre de Vasari;

Since the first appearance of critical editions of The Lives in the eighteenth century, [...] excerpted, updated, annotated, corrected, and rearranged, the original two- and three- volume editions of 1550 and 1568 have both shrunk to quaint compendiums of anecdote and swollen to editions of fourteen volumes or more (Lee Rubin 1995 : 4).

Bien qu'elle paraisse la plus évidente, l'attribution vasarienne de l'édition des *Vite* de 1568 demeure la plus contestée. Les détracteurs considèrent que les partisans se sont ancrés dans cette allégation de Vasari sans chercher ailleurs. Bien que Vasari aurait pu ne consulter aucun document pour fonder cette hypothèse, les partisans giottesques maintiennent leur croyance en cette allégation ce que conteste Richard Offner (1939a : 259) en rappelant que : « *The imputation of these works to Giotto arises in a misconception of the structure of Florentine evolution in the fourteenth century encouraged by early sources in themselves open to question* ». Pourtant, pour les partisans, cette attribution vasarienne, répétée à maintes reprises dans les nombreuses rééditions, constitue une preuve historique. Depuis 1568, les versions rééditées de l'œuvre de Vasari ont répété la même information et ont constitué à chaque fois une réaffirmation d'une attribution directe. Les auteurs successifs ont maintenu la même version, confiants que ces nombreuses rééditions des textes de Vasari en garantissaient l'exactitude, comme le présente Maginnis dans son commentaire :

« *Here we have a vivid illustration of the old adage that what is said often enough acquires the status of truth* » (Maginnis 1997 : 39).

2.4 La première contestation : Padre Guglielmo Della Valle

La tendance générale d'attribution s'est longtemps profilée sur une attitude proche de celle de l'abbé Lanzi, historien de l'art du 19^e siècle, fidèle suiveur de Vasari, qui maintenait l'attribution giottesque, utilisant le même exemple que Vasari¹¹ dans ses propres commentaires d'attribution;

The first histories of the patriarch S. Francesco, at Assisi, near the paintings of his master [Cimabue], show how greatly Giotto excelled him. As his work advanced he became more correct; and towards the conclusion, he already manifested a design more varied in the countenances, and improved in the extremities; the features are more animate, the attitudes more ingenious, and the landscape more natural. [...] One of his best pictures in this work is that of a thirsty person, to the expression of which scarcely any thing could be added by the animating pencil of Raffaello d'Urbino himself (Lanzi 1847 : 46).

La première opposition à cette tendance rhétorique d'attribution échoit, comme déjà mentionné, au Padre Guglielmo Della Valle. En composant une édition annotée des *Vite* de Vasari, Della Valle souligne; « *Ho più d'una ragione per dubitare che tutte le pitture qui accennate sieno di Giotto. E se un qualche auno potrà avere il comodo di farlo, vorrei parlarne di proposito in una piccola Storia di quella Basilica, in cui si vedono chiaramente i primi passi dell'arte Italiana* » (Della Valle 1791 : 80). Della Valle est le premier critique à évoquer que l'attribution de Vasari, considérée comme preuve historique, pourrait être fautive. Richard Offner le cite parmi les premiers auteurs à avoir pressenti des lacunes entre les différentes scènes du cycle d'Assise; « *While a number of earlier writers, one (Padre*

¹¹ Parmi les vingt-huit scènes du cycle franciscain, Lanzi choisit de citer celle que commentait Vasari: « Un épisode entre autres est très beau : un homme assoiffé et dans lequel on voit une vive envie d'eau, boit penché sur le sol à une source avec un désir très fort et vraiment prodigieux, au point que l'on croirait presque une personne vivante qui se désaltérerait » (Vasari 2002 : 83).

Della Valle) as far back as the eighteenth century, see discrepancies between the different scenes in the cycle, [...] » (Offner 1939a : 259).

Bruno Zanardi reprend lui aussi ce commentaire de Della Valle qu'il maintient comme point de départ de la polémique d'attribution à Giotto; « *Il primo a mettere in dubbio che le Storie di san Francesco siano opera di Giotto è infatti, nel 1791, il padre domenicano Guglielmo Della Valle; in ciò subito contrasto dall'abate Luigi Lanzi, il quale, nel 1796, dichiara invece la serie francescana autografa del grande fiorentino* » (Zanardi 2002: 28). Comme le note Zanardi, Della Valle fut rapidement contesté et sa critique n'eut pas les répercussions souhaitées par l'auteur. Fervent défenseur de l'art siennois, Della Valle est également connu comme « *one of Vasari's harshest critics in the matter of early Italian art* » (Maginnis 1997 : 38). Il est notoire qu'il s'insurge contre Vasari qu'il accuse d'avoir écarté entièrement l'école siennoise et vénitienne de ses écrits, pour ne se concentrer que sur les grands de l'école florentine. Comme Della Valle n'était son argument concernant les écarts stylistiques par aucune analyse concrète, on le soupçonne alors de simplement viser l'hégémonie florentine, établie aux dépens de Sienne. Pour Lionello Venturi, dans son *Histoire de la critique d'art*, c'est dans un esprit « d'orgueil de clocher » que Della Valle, qui n'est pourtant pas siennois (Maginnis 1997 : 44)¹², traite la question d'attribution du cycle franciscain;

Il contestait le primat de Florence établi par Vasari et remettait surtout en question la préséance des Florentins en regard du renouveau artistique de la Renaissance. En critiquant l'attribution giottesque des fresques, il dénonçait le fait que Vasari faisait correspondre l'essor de l'art italien au seul talent de Giotto, ignorant en quelque sorte tous les autres artistes italiens qui devaient nécessairement graviter autour des maîtres florentins (Venturi 1969 : 171).

¹² Différemment de Venturi, Maginnis avance pour sa part que, puisque Della Valle n'était pas siennois, il ne pouvait en quelque sorte agir par patriotisme : « *Moreover, he himself [Della Valle] was not Siennese. While local scholars might be accused of mere 'campanilismo', of writing propaganda stimulated by loyalty to their native town, that charge could not be laid against Della Valle* » (Maginnis 1997 : 44-45). Il n'en demeure pas moins que Venturi et Maginnis se rejoignent sur le fond de l'argument qui est de savoir que Della Valle contestait ouvertement la position de Vasari à l'égard des peintres italiens autres que florentins.

Le commentaire de Della Valle n'est donc pas traité comme une évaluation critique valable et ne sera retenu que par l'abbé jésuite Luigi Antonio Lanzi qui voudra réfuter cette information. Dans son livre, *Storia pittorica della Italia*, (la première partie en 1792) (1795-1796), l'abbé Lanzi se prononce sur le commentaire de Della Valle où il dit reconnaître une tendance bien connue chez les critiques, celle qui se produit lorsqu'un chercheur, trop imprégné par son sujet, finit inmanquablement par trouver ce qu'il cherche dans les œuvres étudiées. Ses propos se lisent comme suit:

But P. Della Valle thinks he discovers in Giotto's first painting, the style and composition of Giunta (Preface to Vasari p. 17) and in the pictures of Giotto at S. Croce, in Florence, which " he has meditated upon a hundred time," he recognises F. Jacopo, and finds "reason for opining" that he was the master of Giotto. (Vite tom. ii. P. 78). When a person becomes attached to a system, he often sees and opines what no one else can possibly see or opine (Lanzi 1847: 46).

La réplique de Lanzi eut pour effet d'amoindrir grandement les doutes quant à l'attribution giottesque des fresques de la vie de l'Assisiote.¹³ La renommée du jésuite Lanzi dépassant de beaucoup celle de Della Valle, si l'on se fie aux nombreuses rééditions dont son livre fut l'objet, l'opinion se rangea du côté de l'Abate Lanzi. Malheureusement, bien que Padre Della Valle ait déjà, lui aussi, produit diverses études sur l'art italien qui lui avaient valu une certaine notoriété, sa gloire se ternissait inexorablement par la mise à jour d'attributions erronées, ce qui eut pour effet d'invalider la teneur de tous ses écrits.

Il existait bel et bien une controverse à l'époque de Della Valle et Lanzi, mais ce qui était fondamentalement débattu était la préséance des Florentins dans le nouvel art de la Renaissance et l'attribution du cycle franciscain y apparaît plutôt comme un prétexte. Nous

¹³ Selon Previtali (1994 : 78), « Du strict point de vue de la philologie et des attributions, la construction de Della Valle n'était pas destinée à résister plus d'une dizaine d'années, exactement jusqu'à la publication de l'œuvre de Lanzi; mais il est certain que le génie critique de Della Valle était passé comme une trombe sur les eaux stagnantes de l'histoire de l'art italien; désormais les problèmes pullulaient là où il semblait auparavant qu'il n'y en eût pas, tout était douteux, les valeurs bouleversées et les attributions incertaines ». En cette fin du 18^e siècle, les attributions des religieux érudits étaient contestées d'emblée parce que ces critiques n'étaient pas eux-mêmes artistes et parce que leurs commentaires faisaient rapidement l'objet de discussions dans les milieux intellectuels.

convenons tout de même avec les critiques actuels que ces extraits constituent les premiers éléments d'argumentation de notre polémique d'attribution, malgré l'intérêt direct orienté vers un autre objectif bien évident, tel que formulé par Previtali dans son étude des primitifs italiens, « le Piémontais Della Valle exalte Siennois et Pisans; Lanzi, originaire des Marches, exalte les Florentins » (Previtali 1994 : 66).

Nous avons vu qu'en regard de l'attribution historique, la principale critique des opposants giottesques vise le caractère littéraire de l'attribution traditionnelle. L'attribution historique est sujette à l'interprétation des preuves par l'auteur et cela vaut pour les deux factions. Malgré la grande notoriété de Giotto, avérée par les commentaires de ses contemporains, les détracteurs ne le reconnaissent pas comme l'artiste créateur du cycle franciscain de l'église haute, conscients de la rhétorique qui a joué dans le discours d'attribution. De leur côté, les partisans giottesques trouvent difficile de mettre en doute l'attribution à Giotto par Vasari, lequel n'a fait que se fier aux nombreux témoignages des grands noms de la littérature italienne qui lui ont suggéré cette attribution. Malgré tous les arguments des détracteurs, les partisans ne peuvent déceler aucun indice dans leur histoire qui permette de concevoir une séquence d'événements dont Giotto aurait été entièrement exclu, d'où leur insistance à maintenir cette attribution, malgré son caractère rhétorique.

III L'attribution stylistique

Lorsque nous regardons un tableau, trois dimensions s'offrent à nous; celle du thème, de l'histoire et du style. Le thème nous indique le sujet de ce qui est représenté. L'histoire nous révèle l'instant sur lequel l'artiste a voulu insister. S'agit-il d'une Nativité ou de la Crucifixion du thème de la vie de Jésus? Le style correspond à la manière dont l'artiste a choisi de nous montrer cette scène. Les motifs sont-ils représentatifs de la réalité, les formes sont-elles rondes ou élancées, rassemblées ou dispersées, les couleurs nous paraissent-elles claires ou sombres? Le travail de l'attribution stylistique est fondé sur l'aspect concret de l'œuvre et consiste à comparer le style des éléments picturaux avec celui d'autres œuvres d'un même artiste ou avec les peintures de son époque pour en établir l'identité.

Alors que la découverte de nouveaux documents se fait attendre, la contestation sur l'attribution giottesque renaît sous la forme d'une polémique d'attribution stylistique, fondée sur l'analyse des éléments intrinsèques de l'œuvre. Le « jugement » de style devient un « jugement » d'attribution. Si l'on exclut la première contestation de Padre Della Valle en 1789, le cœur de la discussion stylistique se situe entre les dernières décennies du 19^e siècle et 1962 alors que Millard Meiss intègre des preuves matérielles dans son analyse du cycle franciscain de l'église haute.¹⁴ L'attribution stylistique traditionnelle telle qu'énoncée, par exemple, par Crowe et Cavalcassele en 1864 ou Henry Thode en 1909, reposait largement sur une description subjective bien que celle-ci, comme le mentionne Meyer Shapiro, puisse porter sur des critères précis :

¹⁴ Entre temps, il y eut les critiques allemands Karl Friedrich von Rumohr (1785-1843) et Friedrich Rintelen (1881-1926), qui apportèrent leur contribution à la fébrile contestation de l'attribution giottesque. Toutefois, même si Von Rumohr proposait un autre peintre, comme il niait également l'attribution à Giotto des fresques de la chapelle des Scrovegni, il perdit toute crédibilité comme protagoniste du débat. Rintelen soutenait son opposition à l'attribution traditionnelle en proposant un peintre de la région ombrienne mais son incursion dans le débat fut trop peu convaincante pour être retenue comme moment décisif de la contestation.

Bien qu'il n'y ait pas de systèmes établis d'analyse et que les auteurs puissent souligner des aspects différents selon leur propre point de vue ou selon le problème qu'ils étudient, la description d'un style fait en général référence à trois aspects de l'art : les éléments formels ou motifs, les relations formelles et les qualités (y compris une qualité d'ensemble que l'on peut appeler l'expression (Shapiro 1982 : 39).¹⁵

Les hypothèses d'attribution s'inspiraient alors en grande partie des préoccupations philosophiques des auteurs et se révélaient une observation de l'œuvre faisant ressortir les intérêts de l'auteur plutôt que les particularités de l'œuvre. Toujours selon Shapiro :

Si l'analyse stylistique est devenue plus raffinée, c'est en partie par suite de problèmes particuliers où l'analyse devait dégager et décrire avec précision des différences minimales : par exemple, (...) l'évolution des artistes considérés individuellement, la discrimination entre les œuvres du maître et celles de l'élève, entre les originaux et les copies (Shapiro 1982 : 41).

Il n'existait donc, avant les grandes questions d'attribution de la deuxième partie du 19^e siècle, aucune formule établie d'analyse stylistique.

Comme nous le verrons, les choses changèrent avec la venue de Giovanni Morelli et de sa méthode morphologique d'analyse des peintures. Avec l'unification de l'Italie en 1861, Giovanni Morelli, ministre des biens culturels et responsable du patrimoine artistique italien¹⁶, préconisait une méthode scientifique d'attribution des œuvres pour en arriver à identifier les peintures de grands maîtres italiens et éviter l'exode de ces riches tableaux vers la collecte de plus en plus gourmande des musées européens et américains. Il en conçut la méthode, dite depuis morellienne, qu'il enseigna aux jeunes historiens de l'art qui se

¹⁵ L'analyse stylistique selon Shapiro renvoie à l'analyse de la forme, de la composition et de la qualité. La notion de qualité s'applique à l'observation de la couleur, de la lumière ou du clair obscur de même qu'à la texture, éléments qui participent à l'impression dégagée par l'œuvre et qui constituent une marque stylistique sans toutefois faire partie du « schéma de composition de l'ensemble » (Shapiro 1982 : 40).

¹⁶ Selon Jaynie Anderson, la dispute entre Morelli et Wilhelm von Bode, directeur du Musée de Berlin, était beaucoup plus politique que simplement fondée sur les théories du connoisseurship. Bode travaillait féroce à l'acquisition d'œuvres italiennes pour la collection royale du Musée de Berlin, ce qui incita Morelli à rivaliser d'astuce. « It is often assumed that the rivalry between Giovanni Morelli and Wilhelm von Bode was purely a matter of art historical jealousy, a personal squabble over a method of attribution. This is because it is commonly believed that connoisseurship is just a venal activity, whereas here it will be argued that the differences between Morelli and Bode were political, or in other words about the politics of acquisitions between competing nations and their developing national museums » (Anderson 1996 : 107).

développèrent en connaisseurs intéressés à l'attribution des œuvres, comme Bernard Berenson. Bien que celui-ci ait eu des ambitions plus mercantiles que culturelles dans sa fréquentation de Morelli, il en utilisa la méthode pour une application bien particulière qui déboucha sur sa théorie de la valeur tactile comme élément d'attribution. Richard Offner est un autre historien de l'art à se prévaloir de son talent de connaisseur, se rattachant volontiers à la méthode morellienne, pour présenter une hypothèse d'attribution, dans le cas qui nous occupe, à l'opposé de celle de Berenson. L'étude de Richard Offner marque, selon nous, un tournant décisif dans notre polémique d'attribution. Avec l'article « Giotto, Non-Giotto » paru en juin et septembre 1939, Offner est sans doute le premier auteur à utiliser la méthode morellienne à des fins purement intellectuelles, vouées à l'édification de l'histoire de l'art. Offner n'avait aucune prétention politique ou pécuniaire, son seul souhait était de régler une question d'attribution qui hantait, selon lui, les sphères de l'histoire de l'art depuis bien trop longtemps.

L'analyse de Richard Offner ne permit pas de résoudre le problème Giotto et le flambeau de la polémique ne fut repris que plusieurs années plus tard avec des auteurs comme John White (1993) et Alastair Smart (1971) qui vinrent à leur façon solidifier les fondements des opposants de la polémique. Ce fut cependant Millard Meiss qui contribua le plus concrètement à la polémique, avec son livre *The Painting of The Life of St. Francis in Assisi* (Meiss 1967) où il fait intervenir les données techniques d'analyse des fresques sur lesquelles il se basa pour avancer que la peinture d'Assise n'est pas de Giotto. Meiss fut le premier à porter son attention sur la technologie des chantiers de peinture murale comme élément d'attribution, ce qui enclencha l'étude de l'attribution sur un plan technique.

3.1 La polémique et l'attribution traditionnelle

Dans le cadre des auteurs qui s'astreignaient à une critique selon les principes stylistiques décrits par Shapiro, certaines caractéristiques d'attribution stylistique ont

marqué la tendance traditionnelle plus que d'autres. Nous pensons en ce sens aux exemples du milieu du 19^e siècle où la construction de l'attribution traditionnelle se fondait sur les études connexes des idéaux contemporains faisant en sorte que des auteurs comme Crowe et Cavalcaselle ou Henry Thode, à quelques décennies d'intervalle, ont produit des attributions illustrant les questionnements de l'histoire de l'art de leur époque plutôt que les propriétés intrinsèques de l'œuvre.

Ainsi, dans le prolongement des études encyclopédiques et biographiques dont se délectait la discipline de la deuxième partie du 19^e siècle, Crowe et Cavalcaselle produisirent en 1864 *A History of Painting in Italy*, dans laquelle ils adoptent une attribution en ligne directe avec l'identification vasarienne, basée sur une analogie stylistique entre les deux cycles de fresques. Ils attribuent avec insistance à Giotto le cycle franciscain de 1296, car « *[it] is sufficient to express the conviction that these works, only less vigorous and dramatic than those of the Arena at Padua, are stamped with the qualities of Giotto's earlier time, and with a simplicity and religious sentiment peculiar only to himself* » (Crowe et Cavalcaselle 1864 : 251). Cette conviction leur vient bien sûr de la lecture des *Vite* de Vasari¹⁷, ce que leur reproche Hayden Maginnis pour qui une attribution comme celle de Crowe et Cavalcaselle « *[...] insofar as it asserts the primacy of Florence and makes Cimabue and Giotto the artists responsible for the rebirth of painting, its principal themes are Vasarian* » (Maginnis 1997 : 57). Hayden Maginnis en conclut que, « *[w]hile they praise in Giotto such things as dramatic, composition, color, proportion, and perspective, and describe him, echoing Lindsay, as "a dramatic, a thinker," the precise character of the Florentine genius is only loosely defined* » (Maginnis 1997 : 58). Ainsi, l'attribution de Crowe et Cavalcaselle n'apporte rien de nouveau à la

¹⁷ Hayden Maginnis fait remarquer que, vers la même époque, Crowe et Cavalcaselle s'étaient vus octroyer un contrat de révision et réédition des *Vite* de Vasari, ce qui aurait influencé la rédaction de leur ouvrage : « *In contemplating the shape of Crowe and Cavalcaselle's history, we should remind ourselves that in the 1850s the English publisher John Murray had commissioned the two men to prepare a scholarly edition of Vasari's Lives. Both must have immersed themselves in Vasari's tale, for the Introduction to their 'History' makes it clear that it resulted from their conclusion that an annotated Vasari would be inadequate as a historical account. For all that, Vasari haunts their pages* » (Maginnis 1997 : 58).

connaissance de la pratique artistique de Giotto; ils pressentent une différence stylistique et entrevoient la possible présence d'autres peintres mais n'abordent pas la question d'attribution. La différence stylistique dont ils prennent note est spécifiée à titre d'information supplémentaire et non comme un élément de preuve contestant l'attribution giottesque; « *[b]ut Assisi also conceals the names of other artists, and it is pertinent to this inquiry to determine, if not by records, at least by analogy, who those artists may have been* » (Crowe et Cavalcaselle 1864 : 228).

Encore en 1909, le *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie* que rédige Henry Thode prouve que l'histoire de l'art ne s'est pas affranchie de la forte incitation de la discipline à analyser l'œuvre dans son rayonnement extrinsèque plutôt que dans ses valeurs intrinsèques. Henry Thode prêche une attribution stylistique fondée sur les valeurs morales et culturelles de l'œuvre, dont l'inspiration, selon lui, émerge du mysticisme franciscain qui a marqué la manière de peindre de Giotto :

La contemplation franciscaine, au contraire des autres contemplations mystiques, a provoqué l'étude de la nature, de cette nature où les Franciscains voyaient la plus fidèle et la plus prochaine image de Dieu. En outre, l'affection personnelle qu'inspirait François, l'ardeur que mettait le peuple à vouloir se représenter sa personne et les faits miraculeux de sa vie, enfin le caractère tout humain, à la fois sublime et simple, de cette personne et de cette vie, tout cela était le plus propre du monde à encourager le travail des artistes (Thode 1909 : 246 vol.2).

Thode est confiant d'attribuer le cycle franciscain à Giotto parce qu'il remarque la même inspiration créatrice dans le style des fresques d'Assise en comparaison avec celui des fresques de Padoue, attestées de Giotto :

Mais aucun doute n'est possible sur ce fait, que c'est bien Giotto lui-même qui, dans sa jeunesse, a peint les fresques d'Assise. [...] le génie qui nous parle dans les fresques d'Assise est bien le même que celui que nous retrouvons dans les fresques de l'Arena de Padoue; les deux œuvres sont bien animées du même esprit nouveau! (Thode 1909 : 127 vol. 2).

Laurie Schneider (1974: 14) fait remarquer que pour Thode, « *art stems from the irrational nature of religion and Italian Renaissance art, from Franciscan mysticism* ». Elle discerne la pratique d'une critique culturelle dans le commentaire de Thode, considérant que « *[t]he nineteenth-century view of art history as a reflection of cultural history was also prominent in the writing of Henry Thode* » (1974 : 14). Dans une attribution comme celle de Thode où l'inspiration est plus déterminante que le talent, il ne ressort rien du caractère distinctif de la peinture de Giotto car l'œuvre de la vie de saint François peut être attribuée à tout artiste ayant été touché par la culture franciscaine.

3.2 Les particularités de la peinture du cycle franciscain

L'attribution stylistique du cycle franciscain est difficile à réaliser car « l'époque, le lieu d'origine [du] style, ou son auteur » selon les préceptes établis par Shapiro (1982 : 38) ne fournissent pas de critères d'identification auxquels l'attribution puisse se rattacher. Le style, au sens où l'entend la formulation d'une attribution, n'est pas le style d'une période correspondant, par exemple, à la norme du 13^e siècle; le style gothique auquel le cycle franciscain est parfois rattaché situe temporellement celui-ci mais n'identifie d'aucune façon le style particulier de l'artiste. L'un des traits caractéristiques du cycle franciscain pouvant s'appliquer à la période réside dans le fait que ces peintures marquent une coupure définitive entre l'art byzantin et l'art italien¹⁸. La *Légende de saint François* se libère de la grande influence du style de l'Orient « grec »¹⁹ des églises de Constantinople, que condamne Vasari dans la culture des maîtres de Cimabue²⁰; « Eux [les maîtres grecs], ne se

¹⁸ L'art byzantin prévaut dans l'Empire d'Orient ou Byzance, créé par Constantin le Grand entre 324 et 330, jusqu'à la prise de la capitale Constantinople par les Turcs en 1453. Bien que l'art byzantin ait fléchi après la IV^e croisade en 1204, son rayonnement atteint encore l'Italie en 1296, année de réalisation du cycle.

¹⁹ Cette précision, selon laquelle Vasari parle des « Grecs » lorsqu'il réfère aux Byzantins, provient d'une note de Gérard Luciani dans sa traduction des *Vite di artisti Vies d'artistes* (Vasari 2002 : 65).

²⁰ Selon Vasari, Cimabue avait été l'élève de maîtres « grecs » engagés par Florence pour repeindre des fresques de *Santa Maria Novella* : « C'est pourquoi Cimabue, ayant commencé à aller vers cet art qu'il aimait, s'enfuyait souvent de l'école et demeurait toute la journée à voir travailler ces maîtres, si bien que son père et ces peintres le jugèrent assez apte à la peinture pour que l'on pût espérer pour lui, s'il se

souciant pas de progrès, travaillaient comme on peut les voir aujourd'hui, c'est-à-dire non pas selon la bonne manière des Grecs antiques, mais selon la manière des modernes, qui était alors bien maladroite » (Vasari 2002 : 67). Il s'agit là d'un moment important de l'histoire de l'art, perçu comme la charnière entre une période et une autre, nettement marquée par l'apparition de modifications stylistiques attribuées à Giotto. Les formes volumineuses et les figures en action expriment des sentiments et évoluent dans un décor d'édifices et de végétation qui n'existait pas dans l'art byzantin.

Nous ne pouvons pas non plus nous fier au style de la région ombrienne où se trouve la basilique d'Assise. Les traits caractéristiques de l'art ombrien, par exemple, sont bien différents des traits florentins ou vénitiens. Toutefois, cette compartimentation des styles ne constitue pas une méthode pour reconnaître l'artiste car dans le cas de l'église d'Assise, les artistes affluèrent de partout et le style est beaucoup plus rattaché à l'esprit du programme assisiate qu'à la manière régionale d'un artiste, même si l'église se situe dans la région ombrienne. Des artistes locaux ont certainement participé au chantier mais aucune caractéristique régionale ne ressort au point de permettre de relier spécifiquement le cycle franciscain à un artiste de la région ombrienne.

En ce qui a trait à l'auteur, la nouveauté du style est l'un des critères qui complique l'attribution puisqu'il n'existe aucun repère quant au style antérieur de l'artiste. Qui plus est, nous en connaissons peu sur l'auteur présumé, Giotto, dont l'activité n'est mentionnée pour la première fois qu'en 1301 (White 1993 : 309), ce qui empêche de confirmer tout aspect de sa formation pour le relier à ce cycle franciscain daté de 1296. La nouveauté qui ressort de la peinture des fresques d'Assise vient du fait que le peintre se détache des influences classiques pour illustrer le sujet contemporain d'un personnage renommé dont le souvenir est encore frais à la mémoire des spectateurs; il doit donc inventer ses formes.

tournait vers elle, une réussite honorable. À sa très grande satisfaction il fut placé par son père sous leur direction et là, s'exerçant continuellement, il fut tellement aidé par la nature qu'il dépassa largement, tant en matière de dessin que de coloris, la manière des maîtres qui le formaient. (Vasari 2002 : 65).

Voilà donc pour Jewett Mather²¹, la raison pour laquelle l'identité de Giotto est difficilement vérifiable dans le style des fresques d'Assise car l'artiste a dû adapter sa peinture aux exigences du programme en se rapprochant de la temporalité de la représentation, fort différente à Assise par rapport à Padoue, alors que : « *The characters are robed in classical drapery [à Padoue], the pull of which and the drag of the folds are effectively used to express the larger forms. Little of this at Assisi, for the figures almost always are in contemporary costume, few boasting anything like drapery* » (Mather 1943: 109).

Faute d'éléments caractéristiques de l'œuvre permettant de retracer l'artiste par sa filiation au style d'une période ou d'une région et, faute d'une continuité artistique vérifiable de l'auteur d'après son corpus, la polémique d'attribution fondée sur l'aspect stylistique s'est portée vers l'analyse des formes, à la recherche de spécificités de l'artiste dans sa manière de reproduire la réalité. Contrairement à Wölfflin qui, comme le rappelle Hadjinicolaou (1973 : 98) « conçoit le style comme une organisation déterminée de la forme » où l'impact de l'artiste est minime, l'attribution stylistique, dont notre débat fait l'objet, est fondée sur la notion d'une forme personnalisée que l'artiste adapte selon ses goûts ou selon sa formation. Pour Wölfflin, la forme a un développement autonome conduisant irrémédiablement vers une histoire de l'art sans nom, une stylistique sans auteur. Dans le cadre de notre polémique d'attribution, les choix formels exercés par l'artiste constituent sa signature propre et le différencient de l'esthétique de ses contemporains. Il s'agit alors d'un style personnalisé par la manière propre à l'artiste de reproduire les objets. La mimésis sera plus ou moins convaincante, la qualité de représentation de la réalité sera plus ou moins bonne, mais la personnification des formes

²¹ Frank Jewett Mather, Jr. (1868-1953) historien de l'art du début 20^e siècle, a publié en 1923 *History of Italian Painting* qui fut très populaire. Le sujet de l'attribution giottesque lui tenait particulièrement à cœur puisqu'il avait lui-même publié en 1932 un livre intitulé *The Isaac Master : A reconstruction of the work of Gaddo Gaddi* dans lequel il se distancie des autres attributions des fresques d'Isaac de l'église haute d'Assise, pour proposer sa propre hypothèse identifiant Gaddo Gaddi comme auteur de ces peintures (Congdon 1932 : 307-309).

ou la manière de reproduire la réalité dont l'artiste s'est imprégné constitue le code d'un décor plastique qui le démarque.

3.3 La tradition mise sur la similitude; la polémique fait ressortir les différences

Comme aucun registre n'identifie l'auteur des fresques, l'attribution fonctionne à partir de l'évidence stylistique. L'on peut donc accepter ou rejeter l'œuvre comme ayant été produite par Giotto selon qu'elle s'approche ou s'éloigne d'un modèle jugé authentique. Ainsi, la critique a procédé à l'attribution du cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise en le comparant aux fresques de la chapelle des Scrovegni de *Santa Maria dell' Arena* de Padoue. Les partisans giottesques y ont décelé des similitudes et les opposants en ont dénombré les différences.

Cette vague impression de similitude demeure longtemps l'aspect stylistique sur lequel les partisans giottesques viennent marteler en présentant leurs allégations d'attribution. Nous avons vu avec Crowe et Cavalcaselle qu'un moyen de retracer un artiste consiste à rechercher les analogies entre différentes peintures. Nous avons constaté avec Thode, qu'une même idéologie peut justifier une même attribution. Encore récemment, dans son commentaire incorporé au catalogue de l'exposition giottesque de Florence en 2000, Luciano Bellosi réitère la pertinence de la pratique en histoire de l'art de rechercher les analogies entre les séries d'œuvres, procédure, selon lui, « fructueuse » :

L'aspetto inaccettabile è la tendenza a distinguere, prima ancora che a mettere insieme, i gruppi di opere d'arte. La storia dell'arte è sempre andata avanti proponendo dei raggruppamenti e poi affinando i propri strumenti in modo da rivedere progressivamente quei raggruppamenti, magari facendone altri, ma sempre in una ricerca fruttuosa (Bellosi 2000 : 38).

Pour la critique partisane, il importe donc de regrouper les caractéristiques communes pour être en mesure de reconstituer le corpus d'un artiste. Dans cette optique, Giotto est l'auteur du cycle d'Assise et de celui de Padoue, basé sur l'harmonie stylistique des deux œuvres.

Toutefois, à l'intérieur même du cycle d'Assise, les fresques présentent véritablement des différences stylistiques marquées, ce qui amène les partisans giottesques à ne pas requérir la similitude parfaite. La variation dans la pratique stylistique, au sein même des fresques, s'explique alors par le fait que Giotto aurait employé les assistants de sa *bottega*. Eugenio Battisti, comme d'autres partisans, admet que Giotto ait participé de façon différente à l'exécution des fresques, puisque :

L'examen du style montre que les exécutants furent assez nombreux et qu'ils peignirent même d'importantes parties, parfois parmi les plus célèbres, et que Giotto se contenta, sans doute en raison de la hâte des travaux, de réaliser uniquement quelques-unes des figures principales, et même seulement les visages (Battisti 1990 : 55).

Dans de tels cas, la différence de qualité transparaît dans les endroits où le dessin n'aurait pas été rendu adéquatement par les assistants. Toutefois, la similitude pressentie devant les fresques demeure redevable au maître d'œuvre de la *bottega*, identifié comme Giotto par la critique partisane. Giotto reste donc en toute instance, l'auteur de l'œuvre au titre soit de peintre, soit de responsable de l'exécution, comme l'évoque Bellosi : « [...] *tutto è condotto sotto la regia e l'occhio vigile di Giotto, che resta il direttore dei lavori, il capo della bottega, e impronta ogni cosa con la sua nuova concezione oggettuale e spaziosa della pittura* » (Bellosi 2000 : 55).

Pour les partisans giottesques, la constance stylistique est indéniable malgré les différences dans l'exécution des fresques. Giotto n'a pas exécuté toutes les scènes mais il en a été l'instigateur. Cette distance stylistique entre les peintures d'Assise et de Padoue s'explique également par la conviction que le jeune Giotto a connu une évolution artistique appréciable au cours de sa carrière, redevable à son grand talent. Pour Bellosi, cette évolution stylistique apparaît entre les premières et les dernières fresques peintes à Assise et celles qui commencent le cycle de Padoue. Bellosi explique les différences comme une amélioration du talent d'un même artiste, ce qu'il entrevoit dans le style des dernières fresques d'Assise par rapport à l'œuvre de Padoue :

Il en résulte que les différences entre la première et la deuxième scène sont très importantes : dans *l'Hommage de l'homme simple* [première fresque], la manière picturale s'est assouplie, les passages sont plus nuancés, et les vêtements en particulier ont une consistance très souple et veloutée qui, surtout dans la figure située à l'extrême droite, prélude déjà aux fresques Scrovegni ; [...] (Bellosi 2004 : 102).

Un autre partisan de l'attribution giottesque, Giovanni Previtali, remarque lui aussi que la dernière fresque peinte du cycle franciscain se rapproche du style des fresques padouanes et fait valoir que, « *[d]al punto di vista dello stile esso si trova in posizione intermedia tra gli ultimi affreschi della parete di fronte e le parti più antiche della Cappella degli Scrovegni* » (Previtali 1974 : 36). Si l'on est donc convaincu de la progression stylistique de Giotto, l'on peut considérer que les dernières fresques peintes à Assise, sont d'une qualité semblable aux premières fresques de Padoue. L'expérience aidant, au cours des neuf ou dix années entre le début du chantier d'Assise en 1296 et le début de celui de Padoue vers 1304, il s'avère que la peinture d'un artiste aussi talentueux que Giotto se soit transformée. Les partisans giottesques maintiennent donc leur attribution, nonobstant la différence stylistique, mettant toute leur confiance dans le principe de la progression artistique du jeune Giotto tout au long de la période qui sépare les deux cycles.

Cette attitude n'est pas sans nous faire penser à Nicos Hadjinicolaou (1973) et sa théorie d'idéologie imagée²² pour qui « le producteur d'images » qu'est l'artiste se voit reconnaître soit un style variant de sa jeunesse à sa vieillesse, soit un style permanent, auquel cas, selon la formule « le style, c'est l'homme » (1973 : 116). Sans approfondir toute la théorie de Hadjinicolaou, nous considérons pertinent d'en présenter un aspect car elle rejoint le conflit stylistique qui se discutait en marge de l'attribution giottesque.

²² Pour Hadjinicolaou, il n'existe pas de style de l'artiste mais bien un style de l'œuvre déterminé par l'idéologie spécifique d'une classe : « Nous voilà au point crucial de notre recherche : nous allons essayer de prouver qu'un style équivaut à ce que nous appellerons par la suite une "idéologie imagée". Substituons d'abord au terme de style pris dans la définition précédente celui d'"idéologie imagée" : une idéologie imagée est une combinaison spécifique d'éléments formels et thématiques de l'image qui constitue une des formes particulières de l'idéologie globale d'une classe sociale » (Hadjinicolaou 1974 : 105).

Selon Hadjinicolaou, la thèse de l'artiste qui prévaut en regard du style en histoire de l'art relève de deux idées qui correspondent, selon nous, aux allégations de nos polémistes pour ce qui est du style de Giotto, à savoir que :

[...] dans le cas où un artiste a épousé successivement plusieurs styles, on essaie de montrer qu'en réalité un seul lui était vraiment conforme : « son style par excellence ». Les styles ayant précédé celui considéré comme le propre de l'artiste en question, sont considérés comme « précurseurs » ou « styles de jeunesse » et ceux qui ont suivi sont considérés comme « postérieurs », « styles de vieillesse », etc. (par exemple David) ; [...] (Hadjinicolaou 1973 : 115).

De même,

[...] dans le cas où un artiste aurait épousé pendant la plus grande partie de sa vie plusieurs styles simultanément, on se préoccupe, malgré quelques éloges sur la « variété de son talent », uniquement de celui considéré comme son style propre en laissant les autres styles dans l'ombre (par exemple Rembrandt). Il est évident que les cas des producteurs qui ne changent, pour ainsi dire, pas de style favorisent encore plus cette conception qui ne peut séparer le style de l'homme puisque « le style, c'est l'homme » (Hadjinicolaou 1973 : 115).

Pour les partisans giottesques, nous avons vu que Giotto est de ceux dont le style se modifie de la jeunesse à la vieillesse. Leur preuve d'attribution du cycle franciscain repose en partie sur l'identification de Giotto comme auteur des fresques d'Isaac en tant que jeune peintre, dont le talent se serrait affiné dans l'exécution des fresques du cycle franciscain, pour aboutir au talent du Giotto mature qui transparaît dans les fresques de la chapelle des Scrovegni. L'on peut reconnaître le style de Giotto même si sa manière s'avère différente car, à Assise, Giotto était un jeune artiste dont la peinture manquait de maturité et à qui on avait demandé de peindre un sujet moderne. Dans la chapelle des Scrovegni de Padoue, la manière est plus représentative de l'artiste car le style de Giotto s'est affermi et l'artiste s'est adapté aux exigences d'un autre sujet, plus classique. Selon Giovanni Previtali, « *[u]na larga convergenza di opinioni riconosce ormai che il primo intervento di Giotto è da vedersi in quegli affreschi della seconda campata della chiesa superiore il cui autore venne indicato per qualche tempo col nome fittizio di 'Maestro di Isacco'* » (Previtali 1974: 36).

À l’opposé, les détracteurs voient en Giotto l’image du « grand génie créateur », de l’essence de celui dont la vie et l’œuvre sont étroitement liés. En ce sens, Richard Offner classe Giotto dans la catégorie des artistes dont le style ne change pas. À son avis, le style d’un artiste est l’aboutissement d’une formation d’atelier qui demeure dans les habitudes du peintre, même à maturité, nonobstant son âge ou le sujet traité. La formation des apprentis se faisait dès l’enfance dans les ateliers du Moyen âge et il y subsistait une forte influence des coutumes et de la manière de peindre du Maître, qui faisait en sorte de marquer la personnalité de l’artiste d’une seconde nature aussi ancrée que le ton de la voix ou la manière de marcher :

In known evolutions the substance of a style remains constant, as indeed in the common lives of men. For if expression is inevitably governed by the laws of the organism and structure, it can vary no more than the sensible aspects of our mortal selves such as our glance, gait, voice, scent, etc., and the synthesis they produce. And as in these, the changes in style are chiefly changes in degree of tension and not in their essential nature or disposition (Offner 1939a : 259 note 4).

Ainsi, vu sous cet angle par les détracteurs, le style de Giotto a pu se modifier quelque peu sous les influences extérieures mais il serait erroné de prétendre que cela puisse s’avérer un écart aussi important que celui que Offner décèle entre les fresques d’Assise et de Padoue, une raison de plus qui l’incite à retirer l’œuvre d’Assise du corpus de Giotto, celle-ci eut-elle été produite dans sa jeunesse.

3.4 L’attribution stylistique et la méthode morellienne

« La preuve par le détail » décrit sommairement le connaissance né avec Giovanni Morelli vers 1860, dans « sa tentative d’appliquer au domaine de l’art des procédés semblables à ceux de la classification scientifique » (Anderson 1994 : 25). Bien qu’il soit italien, Morelli prouve d’abord l’efficacité de sa méthode par des écrits en langue allemande, sous le pseudonyme de Lermolieff, alors qu’il procède à la rectification de fausses attributions de certaines œuvres des pinacothèques européennes. Formé comme

médecin anatomiste, Morelli s'inspire de la philologie allemande de la fin du 19^e siècle, qu'il applique à l'analyse morphologique des œuvres pour développer sa méthode d'analyse du style des artistes.

Morelli déclarait être conscient « d'avoir appris quelque chose et, par conséquent, d'avoir progressé d'un pas dans la science de l'art [ayant] la possibilité de corriger en même temps plus d'une ancienne erreur » (Morelli 1994 : 101). Cette approche scientifique de l'analyse stylistique avait inspiré Morelli dans la recherche d'une méthode qui viendrait contrer l'aspect subjectif des attributions. Dans les écrits regroupés sous *De la peinture Italienne : étude historique et critique* de 1889, Morelli fait la démonstration de sa méthode d'analyse formelle des œuvres comme s'il s'agissait d'une étude de la graphologie des peintres, à la recherche d'un « incident » dans le tracé des formes qui puisse conduire à l'identification de l'artiste.

Selon Jaynie Anderson (1994 : 26), Morelli avait établi trois « classes de caractères d'importance différente pour l'analyse du langage formel d'une peinture, en ce sens que certains ont une valeur plus grande que d'autres ». Nous donnons ici la composition des « classes » établies par Morelli :

La première classe, la moins importante, comprend 'la position et le mouvement du corps humain, la forme du visage, le coloris, les drapés'. Ce sont les caractères qui produisent 'l'impression d'ensemble'. La seconde et plus importante classe de caractères comporte les détails anatomiques et certains aspects, comme 'la main, une des parties du corps les plus imprégnées d'esprit, les plus caractéristiques, l'oreille; le fond de paysage, s'il y en a un, l'accord et l'harmonie des couleurs'. Il est possible d'identifier ces caractères de plus grande valeur seulement grâce à une analyse comparée vaste et approfondie et à une observation attentive et minutieuse. Le troisième groupe de caractères, plus marginal, est celui qui, après Freud, a attiré la plus grande attention des commentateurs modernes; il concerne l'idiosyncrasie de chaque peintre, 'certaines manières habituelles qu'il met en exergue et qui lui échappent sans qu'il s'en aperçoive' (Anderson 1994 : 26).

Le connoisseurship se fonde au départ sur une impression d'ensemble qui fait dire que l'œuvre est de tel ou tel artiste mais, surtout, le connoisseur applique par la suite la pratique philologique à l'analyse morphologique de l'objet d'art, à la recherche d'éléments spécifiques à l'artiste. La connaissance de l'artiste par le connoisseur se construit par l'inventaire quantitatif d'éléments qualitatifs, répertoriés dans différentes œuvres. L'intuition de départ est alors confirmée par l'apparition répétée du même phénomène morphologique et permet d'avancer une hypothèse d'attribution. Le connoisseur reconstitue ainsi le corpus d'un artiste selon le principe que cet élément distinct appartenant à l'artiste, est répété dans la majorité de ses œuvres.

Selon ce que souligne Jaynie Anderson, la classification à laquelle se prête Morelli est différente de la pratique courante de l'époque en ce qu'elle s'arrête tout particulièrement aux détails secondaires de l'ensemble. Pour Morelli, c'est à partir de détails inconscients que l'artiste peut le plus sûrement être identifié. C'est par le traitement instinctif des formes moins importantes que l'artiste se démarque de sa formation d'atelier et affirme son individualité artistique. Cela explique l'intérêt bien connu de Morelli pour l'observation des mains, des ongles et des oreilles, considérés comme des motifs peu importants et souvent exécutés rapidement, par réflexe. Lionello Venturi confirme cette attention particulière au détail secondaire de Morelli comme processus fondamental de sa méthode en disant que Morelli « crut observer que les peintres du XV^e siècle, si attentifs aux variations du modèle, épataient « de chic » les mains et les oreilles, et généralisa cette observation au point d'en faire une loi : les œuvres où les mains et les oreilles sont dessinées de la même façon sont du même auteur » (Venturi 1969 : 226). Comme pour le lapsus freudien, les détails qu'étudie Morelli peuvent être inconscients mais contrairement à Freud, les détails dont l'analyse stylistique tient compte peuvent aussi être conscients, en tant que manifestation intentionnelle de l'artiste pour se démarquer de ses contemporains ou du code stylistique prévalant.

En 1970, dans son essai *La partie et le tout*, où il traite de « la différence et son lieu », Hubert Damisch (1970 : 168-188) réitère la pertinence de l'étude morellienne et précise que la localisation du style recherché par l'analyse morphologique se situe au niveau de l'exécution de la forme. Il ne faut pas limiter la comparaison stylistique uniquement à l'entité de la forme mais il faut également chercher dans la manière de tracer cette forme la marque révélatrice d'un artiste. C'est dans l'exécution de la forme que l'artiste impose sa personnalité à l'œuvre, en dépit de l'influence du mécène ou de la formation d'atelier. Damisch insiste :

[...] ce n'est qu'à partir d'études méticuleuses, portant sur la forme matérielle et la technique des productions susceptibles d'être attribuées à un individu bien différencié et nommément désigné qu'il sera possible de définir de proche en proche, et sans référence aucune à la biographie des artistes, l'objet scientifique de l'histoire de l'art... (Damisch 1970 : 176)

Ainsi, comme le rappelle Damisch, la pratique scientifique appliquée à l'œuvre d'art par Morelli se développe en une recherche méthodique de la marque stylistique d'un artiste dans l'exécution de la forme. L'expertise du connaisseur qui découle de son observation et de son repérage du détail distinctif de l'exécution de certaines formes chez un artiste lui permet de dresser le profil de la personnalité artistique et de l'expliquer par les correspondances morphologiques retracées dans les œuvres de son corpus. Une nouvelle méthode visant à parler du style d'un artiste venait de prendre naissance.

3.5 L'attribution stylistique : Bernard Berenson

En 1896, dans son livre *The Italian Painters of the Renaissance*, Bernard Berenson (1865-1959) qui s'identifie comme disciple de Morelli, propose sa théorie de la « valeur tactile »²³ comme marque stylistique permettant de distinguer la manière naturaliste des

²³ Voici ce qu'entendait Bernard Berenson par « valeur tactile » : « Or, la peinture, pour nous donner l'impression de réalité artistique qui est le but qu'elle vise, dispose seulement de deux dimensions. Il faut donc que le peintre fasse consciemment ce que nous faisons tous inconsciemment, et qu'il construise sa troisième dimension. Et il n'a pour cela d'autres ressources que celles de tout le monde, c'est-à-dire

primitifs italiens, dont Giotto : « Revenons à Giotto, et voyons comment il s’y prend pour exercer cet appel à l’imagination tactile, qui est, nous venons de le voir, une condition indispensable de son art » (Berenson 1953 : 44).

Bernard Berenson était le connaisseur par excellence de la fin 19^e siècle. Il se tenait volontiers à la disposition des collectionneurs fortunés pour dénicher les œuvres de grands maîtres italiens. En 1903, à l’âge de trente-huit ans, Berenson avait déjà écrit huit livres et trente-sept articles (Saltzman 2009 : 89). Dans ses ouvrages de connaisseur, selon l’application de ce qu’il appelait la pratique du « *‘scientific connoisseurship’ of Giovanni Morelli* » (Saltzman 2009 : 63), il produisait des listes d’attribution d’œuvres, pressenties comme un guide essentiel par les collectionneurs de primitifs italiens dont le peu de connaissance sur les peintres faisait que la majorité des œuvres étaient « attribuées » :

The ‘lists’ that accompany the terse essays were the first fruit of the new, Morellian connoisseurship, now directed to early Italian painting. [...] Occasionally, we forget that much of what we know concerning dugento and trecento painters is a product of twentieth-century connoisseurship (Maginnis 1997 : 62).

Cependant, pour Hayden Maginnis, Berenson profite malheureusement de sa réputation de connaisseur pour exposer une théorie erronée²⁴ sur la valeur tactile, et l’appliquer comme transcription du réalisme et marque distinctive du style des primitifs italiens, ce qui influença grandement la critique italienne dans l’attribution d’œuvres à Giotto. Berenson tire sa théorie du contexte scientifique de la fin du 19^e siècle et surtout des découvertes

d’obtenir des valeurs tactiles par des impressions optiques. Son premier objet est donc d’exciter en nous le sens du toucher, car, pour nous donner la sensation d’un personnage réel, pour que cette sensation nous affecte d’une façon durable, il nous faut l’illusion de le pouvoir toucher, il faut que notre machine physique en reçoive la décharge que lui communiquerait le modèle vivant » (Berenson 1953 : 40). « Ce que j’ai cherché à établir, c’est que la satisfaction de notre imagination tactile est une condition sans laquelle une peinture ne peut exercer sur nous la fascination d’une réalité intense (Berenson 1953 : 43).

²⁴ Merleau-Ponty, dans *L’œil et l’esprit*, avait contesté cette notion de Bernard Berenson : « Quand le jeune Berenson parlait, à propos de la peinture italienne, d’une évocation des valeurs tactiles, il ne pouvait guère se tromper davantage : la peinture n’évoque rien, et notamment pas le tactile. Elle fait tout autre chose, presque l’inverse : elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n’avons pas besoin de “sens musculaire” pour avoir la voluminosité du monde » (Merleau-Ponty 1964 : 27).

relatives à la perception en remarquant expressément que « *[l]a psychologie montre que ce n'est pas par la vue seule que nous prenons connaissance de la troisième dimension* » (Berenson 1953 : 42). Selon Ernst Gombrich :

[...] Bernard Berenson fonde son credo esthétique sur les analyses d'Hildebrand. Dans son style, aux formules ramassées et frappantes, il résume en une phrase l'essentiel de l'ouvrage du sculpteur : « Le peintre a pour fonction de donner aux impressions rétinienne une valeur tactile ». C'est précisément là ce qu'avaient fait Giotto et Pollaiuolo, et pour Berenson, c'est ce qui les rend particulièrement dignes de retenir notre attention. Il s'intéressait, comme Hildebrand, beaucoup plus à l'esthétique qu'à l'histoire (Gombrich 1987 : 37).

Qu'il se soit intéressé à l'esthétique plutôt qu'à l'histoire montre que Berenson s'était intéressé à l'analyse de l'objet d'art plutôt qu'à sa référence, et en ce sens, il a effectivement procédé selon la méthode morellienne. Toutefois, comme l'ajoute Gombrich, « [...] l'élément de la troisième dimension n'appartient pas au domaine du toucher mais de la vision. Elle constitue un élément subjectif par les effets de la perception et de la perspective » (Gombrich 1987 : 40). Tout comme la perspective procède d'une construction visuelle, de même la valeur tactile est une sensation visuelle qui ne relève pas du toucher et qui n'existe pas dans la nature : ce que Berenson ne semble pas avoir saisi. On ne saurait donc rapporter la question de l'habileté stylistique à la capacité d'un artiste à bien reproduire la nature. Maginnis déplore avec amertume que Berenson ait relié cette pratique artistique au concept stylistique du naturalisme dont Vasari fait l'éloge dans l'art de Giotto :

Archival research and connoisseurship did much to weed out the more egregious attributions to the painter. However, as that process occurred, there came a fateful development that, in my view, had a negative consequence for the scholarship that followed: Bernard Berenson renewed Vasari's equation between Giotto and naturalism (Maginnis 2004 : 13).

La notion de « naturalisme » telle que l'entend Vasari visait d'abord à distinguer l'art giottesque de l'art byzantin qui se caractérise par l'absence de mimésis. À cet égard, Giotto possédait le talent de reproduire la réalité de façon convaincante, une forme d'illusionnisme que peu d'artistes étaient alors habilités à créer. La représentation de la valeur tactile correspond à une technique de dessin qu'un peintre peut maîtriser sans pour autant atteindre

l'effet esthétique produit par la recherche de réalisme que l'on voit poindre dans l'art de Giotto. Ainsi, selon Maginnis, Bernard Berenson s'était donc positionné comme partisan de l'attribution giottesque, dans ce qu'il croyait, à tort, le prolongement de la notion vasarienne du naturalisme de Giotto, suivi en cela par de nombreux critiques italiens :

Moreover, Berenson compounded the problem by attributing to the painter both the frescoes of the Arena Chapel in Padua and the St. Francis cycle in S. Francesco, Assisi. In this, he reflected a long tradition but, in my view, he also opened the floodgates. Thus, the twentieth century saw many proposals, which were largely, although not exclusively, by Italian scholars, for additions to the Giotto catalogue; some of those works are most extraordinary for their abysmal quality (Maginnis 2004 : 14).

3.6 La négation de l'attribution giottesque : Richard Offner

Nous en arrivons maintenant à un auteur qui selon Andrew Ladis « [...] is remembered chiefly as the twentieth century's most discriminating connoisseur of early Italian painting [...] » (Ladis 2001 : 384), et qui eut un impact important sur la polémique d'attribution qui nous occupe de même que sur le développement des méthodes relatives à l'analyse stylistique morellienne.

Selon Panofsky, Richard Offner avait perfectionné le « *connoisseurship in the field of Italian primitives with the closest possible approximation to an exact science* » (Panofsky, cité par Ladis 2001 : 387). De fait, Offner pratiquait un *connoisseurship* méticuleux, s'appliquant à répertorier la plus petite nuance dans le détail d'une forme, prouvant ses hypothèses à l'aide de photographies prises explicitement selon ses consignes. Européen émigré aux États-Unis dans son enfance, Offner obtint son diplôme de Harvard en 1912 avant de poursuivre ses études en Europe et de revenir enseigner aux États-Unis. Il fréquentait régulièrement l'Italie car « *his true intellectual domain was early Italian painting [retournant surtout à Florence] in pursuit of ancient panels and murals, an enterprise that was to occupy him until his death in Florence in 1965* » (Ladis 2001 : 385).

Dans le cadre de notre polémique, Richard Offner constitue le véritable élément déclencheur de la controverse d'attribution stylistique alors que, comme le propose Andrew Ladis, « *[i]nstead of a solution leading to consensus, he had managed to stroke the fires of a controversy that was hardly put to rest by the exhibition of 1937, by Offner's essay in the wake of it, or by much else since* » (Ladis 2001 : 402). Ladis renvoie ici à la *Mostra Giottesca* qui avait lieu à Florence en 1937, décrite en ces termes dans le « *Giudizio sul Duecento* » de Roberto Longhi :

Questa mostra vuole essere un'adeguata rassegna della pittura toscana prima di Giotto, e offrire anzitutto i capolavori dei maestri lucchesi pisani senesi aretini umbri fiorentini, rappresentanti tanto la corrente artistica nella quale, attraverso Cimabue, Giotto si formò, quanto le correnti bisantineggianti, a cui Giotto reagì; in capolavori che studiosi artisti amatori possono finalmente osservare da vicino e in piena luce tutti quanti, mentre finora i più di essi stavano in alto nell'ombra delle nostre chiese (Longhi 1974 : 1).

Dans le cadre de cette exposition, Offner rédige son article « Giotto, Non-Giotto » paru dans le *Burlington Magazine* de 1939 où il dispute l'attribution à Giotto du cycle franciscain. Il soutient vouloir rectifier l'attribution erronée à Giotto du *Crucifix* de *Santa Maria Novella* et principalement du cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise en le comparant au cycle de Padoue, « *[f]or, it may be stated categorically, in no known instance of the period in question are works by a single hand as unlike in kind and quality as the two fresco-cycles under discussion* » (Offner 1939b : 108).

Richard Offner se comporte en habile connaisseur, celui qui se prononce sur une attribution à partir « d'une compréhension claire des caractéristiques particulières grâce auxquelles l'auteur d'un tableau peut être reconnu dans son œuvre » (Wind 1962 : 34). Il procède à une analyse morphologique détaillée du cycle franciscain de l'église haute et de celui de la chapelle des Scrovegni de Padoue :

[À Padoue], the face is of softer consistency, the nose rounded, the mouth flexible, the features and intervening areas of a proportion that brings them into immediate physiognomic co-ordination,

et

In Assisi the heads are furnished with weighty jaws and rounded foreheads. The mouth is abundant but firm, with sensual lips bracketed by prominent folds, and a lump of flesh under it. The upper lip is long. Separating the cheek-bones which project like flattened knobs over the weathered cheeks below, a straight and sturdy nose dominates the face (Offner 1939b : 102).

Offner compare la marque stylistique des bouches, des cheveux et des mains dans les représentations des deux cycles pour en faire ressortir la différence. Il discute du dessin des figures qui semblent taillées au couteau à Assise et paraissent plus fluides à Padoue. Il commente la représentation des drapés, sculptés à la manière romaine à Assise alors que le tissu s'avère plus révélateur du corps à Padoue. Il en vient même à comparer le feuillage des arbres :

The Assisi leafage is almost always large and ragged, of a light hue and partly in shadow; in Padua it is of a crisp and dainty pattern and botanically differentiated. If the trees in Assisi are more greatly laden, in Padua one may see through the leaves to a greater depth among the branches (Offner 1939b : 105).

Cette correction de l'attribution giottesque ne fait toutefois pas l'unanimité chez les critiques de l'époque. Alfred Nicholson, dans un article du *Art Bulletin* de septembre 1944, qualifie l'article de Richard Offner comme « [...] far from authoritative or even plausible [...] » et « [...] relying almost exclusively on an eye and intuition [...] » (Nicholson 1944 : 194). Nicholson commente la remarque sur les feuillages en disant : « Mr. Offner contends that the trees in the St. Francis series are "botanically different," though not an expert in this science, the Paduan trees look to me almost identical in trunk and outline, and not too dissimilar in the general clustering of foliage » (Nicholson 1944 : 195). Pour lui, la méthode d'attribution de Richard Offner, en s'arrêtant à des détails aussi précis que le feuillage des arbres, l'empêche de voir les analogies de style pourtant bien évidentes dans les représentations plus monumentales des fresques et affecte son jugement.

L'exposition giottesque de 1937 avait été un évènement majeur pour les historiens de l'art de l'époque. Roberto Longhi, historien de l'art tout aussi méticuleux que Richard

Offner, publia pour sa part en 1947 un essai, d'abord rédigé en 1938, dans lequel il commente la *Mostra Giottesca* et par la même occasion, tout à l'opposé de Offner, maintient la participation de Giotto au cycle franciscain et réitère la notion de continuité stylistique entre la chapelle des Scrovegni, les fresques de Florence, et certains aspects architecturaux des fresques d'Assise;

Sebbene Giotto tralasci nella Arena, come poi in Santa Croce a Firenze, il partito architettonico che ad Assisi incorniciava prospetticamente gli affreschi, egli seguita ad affrontare la prospettiva per se stessa, quasi a sfidarne in problemi, come già nelle esequie di San Francesco ad Assisi e ai due lati del presbiterio finge, per semplice gioco prospettico, due arcate aperte da cui pendono lampade poligonali (Longhi 1974 : 61).

3.7 La polémique des années 1960

Après l'intervention de 1939 de Richard Offner, le flambeau de la polémique ne fut véritablement repris qu'à partir des années 1960 par John White (1966), Alastair Smart (1971) et, surtout, Millard Meiss (1962).

Lorsque John White s'associe à la polémique avec *Art and Architecture in Italy 1250 – 1400* en 1966, sa position est claire : « [...] *the St Francis Cycle dates from the 1290s and is not by Giotto, and secondly [that] Giotto is not to be identified, either conjointly or alternatively, with the Isaac Master[...]* » (White 1966 : 348). White propose en effet une datation de l'ouvrage qui rend peu probable la participation de Giotto à ce chantier et constate, lui aussi, que c'est sur le plan stylistique que l'attribution giottesque rencontre le plus d'opposition :

It is, however, on the stylistic level that the difficulties entailed in accepting Giotto's responsibility for any of the frescoes at Assisi become acute. If his personal hand is identified with that of the Master of the St Francis Cycle himself, the many important stylistic variations between Assisi on the one side and Padua and Florence on the other must be explained (White 1966 : 346).

Il réitère le constat de la démarcation du style des fresques du Maître d'Isaac, en rapport avec les autres scènes du cycle franciscain, sans toutefois nommer d'auteur.

White voit dans le style du cycle franciscain un lien iconographique avec les cycles de l'Ancien et du Nouveau Testament des églises de Rome et conclut à une identification romaine du peintre qui a réalisé ces scènes :

The dependence on the great paired cycles of the Old and the New Testaments in Old St Peter's in Rome, and on the recently refurbished Old Testament series in S. Paolo, is unequivocal. Where, as in the 'Building of the Ark' or the 'Sacrifice of Isaac', direct comparisons can be made through the seventeenth-century copies of the lost Roman works, the compositional relationship is striking (White 1993 : 202).

Cette appréciation de White se situe très près de la ligne de pensée de Millard Meiss qui, comme lui, attribue les fresques de la *Légende* à un peintre d'influence romaine. Sans nommer Cavallini, ce commentaire de White nous rapproche d'une attribution à ce peintre romain, pressenti par les opposants giottesques comme le peintre, sinon le maître d'œuvre, du cycle franciscain. Il s'avère en effet, comme le soutient Millard Meiss, que Cavallini a eu l'occasion d'être en contact avec des fresques paléochrétiennes alors qu'il restaurait les murs de Saint-Paul-hors-les-Murs. Ces fresques paléochrétiennes seraient la source d'inspiration de la nouveauté artistique de Cavallini, ce qui pourrait laisser croire qu'il soit l'instigateur de ce renouveau dans le cycle franciscain en lieu de Giotto :

Indeed the inspiration for both ['fresco secco' et 'true fresco'] may have come from the same source, because some of the Early Christian or even ancient mural paintings that so deeply impressed Cavallini and his colleagues may have been executed in fresco technique. And Cavallini would have had an opportunity to study an Early Christian technique closely on at least one occasion, when he restored and enlarged the fifth-century mural cycle in the nave of S. Paolo fuori le mura (Meiss 1967 : 7).

Pour sa part, Alastair Smart revendiqua lui aussi une attribution s'opposant à Giotto, fondée sur ce qu'il percevait comme la philosophie de Giotto absente dans l'illustration du programme franciscain dont traite *The Assisi Problem and the Art of Giotto* (1971) :

Had it not been for the tradition deriving from Vasari, there would have been no particular reason to connect Giotto's name with the 'Legend of St. Francis' in the Upper Church. Stylistically, the 'St. Francis' cycle at Assisi differs from the authentic work of Giotto as profoundly as the work of Masolino differs from that of Masaccio²⁵. The real question posed by the 'Legend' is not whether it is by Giotto, but rather who among Giotto's contemporaries could have been its authors. [...] We must allow the Assisi frescoes to speak to us in their own terms: if we seek in them more than an occasional echo of Giotto's voice, we shall be disappointed. Neither the spiritual grandeur of his world nor his profound expression of human nature is to be found in them; [...] (Smart 1971 : 131).

Parmi les auteurs de cette décennie, il faut retenir particulièrement Millard Meiss, élève de Richard Offner, qui propose une hypothèse d'attribution écartant complètement Giotto du contexte artistique du cycle franciscain de la basilique haute d'Assise. Dans son livre *Giotto and Assisi* (Meiss 1967) Meiss avance l'hypothèse selon laquelle les fresques d'Isaac présentent des caractéristiques stylistiques et techniques semblables aux fresques de la chapelle des Scrovegni de Padoue et que, d'autre part, elles se distinguent entièrement de la réalisation du cycle franciscain. Selon Meiss, Giotto est l'auteur des fresques d'Isaac mais selon ses études de la matérialité des œuvres, il est incorrect de lui attribuer le cycle franciscain : « *[o]f one thing there can be no doubt whatever : if the Isaac Master is not Giotto, then he and not Giotto is the founder of modern painting* » (Meiss 1967 : 25). En proférant une attribution stylistique qui coupe Giotto de la réalisation du cycle franciscain, en le proposant plutôt comme le peintre connu sous le pseudonyme du Maître d'Isaac, Meiss place ses détracteurs devant l'implication que si Giotto n'est pas le Maître d'Isaac, il puisse n'avoir participé d'aucune façon à la réalisation du cycle franciscain. Millard Meiss

²⁵ Alastair Smart renvoie ici à une autre attribution longtemps débattue dont les fresques de la chapelle des Carmes de Florence ont fait l'objet. Meiss y fait également allusion dans son introduction au livre *Giotto and Assisi* se rappelant Richard Offner faire allusion, en 1928, aux problèmes d'histoire de l'art non encore résolus : « *All these problems present the same essential difficulty – determination of the early works of great, revolutionary artists. Only one of them – the relationship of Masolino and Masaccio – has in the meantime been solved, in the historian's sense of winning general agreement. The controversies over Hubert and Jan van Eyck, and the 'Legend of St. Francis' in the Upper Church at Assisi, remain* » (Meiss 1967 : 1). Roberto Longhi (1981) a publié un livre portant sur ce problème résolu de l'attribution des œuvres de Masolino en regard de Masaccio : *À propos de Masolino et de Masaccio : quelques faits*, traduit de l'italien par Alain Madeleine-Perdrillat, Aix en Provence : Pandora.

est convaincu que le style du Maître d'Isaac s'apparente étroitement à celui de Giotto à la chapelle des Scrovegni de Padoue, alors que celui du cycle franciscain de la basilique haute s'en éloigne largement.

Nous aimerions conclure la partie d'analyse stylistique de notre question d'attribution en reliant une assomption de John White à l'essai de Bruce Cole « *Another look at Giotto's stigmatization of St. Francis* » paru en 1996 dans son livre *Studies in the History of Italian Art 1250-1550* (1996 : 93-106). Cette étude est intéressante car elle déplace l'analyse stylistique d'attribution vers un aspect qui a été abordé sommairement, sans jamais être réellement exploité par la critique, soit la spécificité de la pensée créatrice comme trait stylistique caractéristique d'une œuvre. Dans sa contestation de l'attribution giottesque, White (1966 : 346) faisait sommairement remarquer que « *the profoundly differing attitudes to narrative and to the portrayal of nature are not so easily reconciled* » au sens où, par exemple, d'autres éléments de représentation plus typiques comme les éléments d'architecture sont plus facilement comparables alors que l'essence de la composition des scènes se reconnaît plus difficilement dans la comparaison des divers cycles.

En lien avec cette question « d'attitude » Cole fait valoir que, bien avant la manière de peindre, c'est la manière de penser la scène qui distingue un artiste des autres. En effet, pour Cole, lorsque Giotto peignit le *Baiser de Judas* des fresques de Padoue, « *[a]s with most stories, Giotto had a number of artistic options* » (Cole 1996 : 93). Dans ce cas, celui-ci aurait choisi de peindre le moment précis, juste après le baiser alors que Jésus réalise la trahison de Judas, considéré comme le moment le plus significatif de l'évènement. Cole voit cet instant comme le moment fécond par excellence car il est rassembleur de nombreuses émotions, dont la plus cruciale pour cette partie de l'histoire, celle du sentiment de trahison. Dans les fresques de Padoue, comme dans les fresques de la chapelle Bardi de Florence, Cole évalue que Giotto s'inspire toujours de manière très juste du drame humain dans le choix du moment à représenter. Il a alors analysé cette sensibilité propre à

l'artiste à bien choisir l'émotion primaire de chaque scène, et révèle que l'artiste des fresques d'Assise ne possédait pas le même pressentiment du moment fécond de la scène, ainsi qu'on le retrouve dans les scènes de la chapelle des Scrovegni de Padoue ou celles de la chapelle Bardi. Il fonde son analyse sur le thème de *La preuve par le feu* (**fig. 5-6**), peint dans les fresques d'Assise et dans celles de la chapelle Bardi de Florence. Il s'agit d'une scène où, devant le Sultan, saint François propose de prouver sa foi en marchant sur les braises et invite les prêtres du Sultan à en faire autant. Cole fait ressortir que le peintre d'Assise a manqué de perspicacité en regard du moment fécond de cette scène, erreur qui ne s'est pas produite dans la version de la chapelle Bardi.

Malgré la correspondance entre le sujet des deux scènes supposément exécutées par le même maître, dans le cas de *La preuve par le feu* à Assise (**fig. 5**), l'accent n'est pas mis sur le même type d'émotion habituellement attribué à Giotto. Après la lecture des textes de Saint-Bonaventure, Cole conclut que la présence du Sultan au centre de la scène est une interprétation plus juste des écrits que celle d'Assise où l'artiste a choisi de placer saint François au centre de l'événement. Il avance qu'à la chapelle Bardi (**fig. 6**):

Centrally positioned, enthroned and within a ciborium raised on steps, sits the majestic, isolated figure of the Sultan. It is he who directs the action of the picture by looking at his fleeing subjects while pointing to the fire into which the saint would willingly enter, His figure in the linchpin of the composition (Cole 1996 : 100).

Dans la scène d'Assise (**fig. 5**), c'est le portrait physique de saint François qui est mis en évidence comme pour rattacher la scène à sa personnalité plus qu'à tout autre élément de la composition. En évaluant ce choix de représentation, Cole convient que « *there can be little doubt that the type of interpretation found in the Bardi Chapel is much more consistent with the Paduan 'Betrayal' than with the static, Francis-centred, painting at Assisi* » (Cole 1996 : 100). En se basant ainsi sur l'inspiration à l'origine de la scène, plutôt que sur l'ordre ou la maîtrise personnelle de l'artiste exercée dans le choix et l'exécution de la forme, Cole relance l'analyse stylistique d'attribution vers l'aspect dionysiaque de la

composition qui selon lui transparaît dans la conception de la scène avant de pouvoir être perceptible dans la manière de l'artiste.

Voilà donc que se termine notre compte-rendu de la question d'attribution analysée selon les méthodes d'analyse stylistique. Malgré l'ambition scientifique qui les imprègne, les allégations stylistiques laissent toujours planer un doute qui influence la question d'attribution. Il en ressort que l'argumentation stylistique autour des fresques du cycle de la vie de saint François n'a toujours pas résolu le « problème Giotto ». L'analyse stylistique n'a pas permis d'en arriver à un consensus quant à l'identité du peintre auteur du cycle franciscain de la basilique supérieure d'Assise.

« Illustration retirée »

Figure 5. Giotto: *L'épreuve par le feu*, vers 1296, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », basilique supérieure d'Assise, Assise.

« Illustration retirée »

Figure 6. Giotto : *L'épreuve par le feu*, 1325, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », chapelle Bardi, Florence.

IV L'attribution technique

Nous avons vu jusqu'à présent que la polémique d'attribution à Giotto du cycle franciscain a d'abord porté sur la recherche documentaire pour ensuite inclure l'analyse du style. Nous avons constaté que, finalement, aucun consensus n'a encore été atteint. Nous verrons maintenant que la connaissance de l'œuvre ne se limite plus à ces domaines et que le débat érudit d'attribution qui mobilisait les historiens de l'art en est venu à englober le travail des restaurateurs. Le jugement esthétique qui permettait antérieurement de porter un jugement d'attribution se voit maintenant contraint de se soumettre à des préoccupations techniques pour atteindre son objectif d'identification. Nous suivrons tout particulièrement le travail du restaurateur Bruno Zanardi qui a procédé à une étude minutieuse du cycle franciscain d'Assise, et qui appuie ses allégations en référant à la description des pratiques artistiques énoncées par Cennino Cennini dans son *Libro dell'arte* de c.1390. Zanardi a poursuivi son enquête et a comparé la méthode de production des fresques du cycle franciscain de l'église haute d'Assise avec d'autres peintures murales attestées de Giotto. Après avoir observé les diverses techniques d'exécution, dont l'application des couleurs de la carnation, Zanardi en vient à lancer l'hypothèse que le mode de production des fresques de l'église haute d'Assise ne correspond pas à celui de la chapelle des Scrovegni de Padoue mais se rapproche plutôt de celui des fresques romaines de Pietro Cavallini.

Cela nous amènera en toute fin, à considérer l'implication pour notre polémique, de cette découverte en 2000, de la fresque d'une *Vierge à l'Enfant* attribuée à Pietro Cavallini, dans l'église *Santa Maria des Aracoeli* par le restaurateur et historien de l'art Tommaso Strinati.

4.1 Les recherches sur les techniques d'atelier

L'intégration à la polémique de la question des techniques de production s'est produite dans les années 1960 avec Millard Meiss et Leonetto Tintori (1967) qui furent les premiers à s'intéresser particulièrement à l'examen de la paroi relativement à l'identification de l'auteur des fresques d'Assise. La collaboration de l'historien de l'art et du restaurateur expérimenté a permis d'acquérir de nouvelles connaissances sur l'œuvre et de confirmer les résultats obtenus par les méthodes d'analyses stylistiques. L'intérêt pour l'aspect pratique de l'œuvre fut longtemps mitigé car l'on considérait que « [l]a technique, le sujet et le matériau peuvent caractériser un certain groupe d'œuvres et on les inclut parfois dans les définitions; mais, en général, ces éléments sont moins propres à l'art d'une certaine période que les traits formels ou qualitatifs » (Shapiro 1982 : 30). Ainsi, avant Meiss et Tintori, les observations se fondant sur la matérialité de l'objet d'art ne pouvaient pas entrer en compétition avec les indices stylistiques que l'on découvrait sur l'œuvre, même si les recherches des restaurateurs ont permis de mettre au jour des caractéristiques de l'œuvre jusque là non détectées concernant le travail de l'artiste et son utilisation des matériaux.

Selon Meiss, nous devons l'intérêt pour la matérialité des peintures murales aux ravages de la Seconde guerre mondiale sur les œuvres italiennes. Après avoir pallié aux dommages immédiats dont avaient souffert les monuments italiens pendant la période des hostilités, l'Italie constata avec désolation l'état de détérioration de nombreuses œuvres et entreprit une vaste campagne de restauration et d'entretien (Meiss et Tintori 1967). Dans leur ouvrage inspiré par cet élan de protection du patrimoine, *The Painting of The Life of St. Francis in Assisi*, Millard Meiss et Leonetto Tintori nous présentent le résultat de leur examen technique des fresques du cycle franciscain de la basilique haute d'Assise. Leur étude a permis, à l'époque, d'avoir une meilleure connaissance de la production des fresques et de l'organisation du chantier. Leur examen des deux cent soixante-douze *giornate*, visant principalement à confirmer la chronologie de la production des fresques,

servit également à évaluer si les coupures pressenties dans l'exécution du travail correspondaient, ou non, à un changement de style de la part du peintre. Meiss et Tintori en conclurent que « *[t]he Legend was painted over a considerable period of time by a succession of at least three masters possessing distinctive styles, not to mention numerous more mediocre painters* » (Meiss et Tintori 1967 : 50). Ils constatèrent également que « *[t]he scenes in the cycle, exhibiting considerable stylistic changes at certain points as the work progressed, are nevertheless contained in a remarkably unified framework* » (Meiss et Tintori 1967: 48). Meiss qualifia de réussite l'examen pratique des fresques et ajouta que « *[their] findings have thus not at this point contributed new ideas, but the proof, not commonly obtainable, of judgments based on style seems significant as validation of the historian's methods* » (Meiss et Tintori 1967 : 48). Les révélations de leur étude apportèrent donc une preuve matérielle à des constatations liées à la méthode d'analyse stylistique des œuvres et elles incitèrent ultimement, d'autres chercheurs à approfondir cet aspect des fresques dans les recherches d'attribution.

La production d'une peinture murale du Trecento impliquait différentes pratiques techniques et des procédures d'exécution précises qui nous sont dévoilées par une analyse directe de la paroi par les restaurateurs. Les fresques d'Assise, par exemple, ont été exécutées *a buon fresco*, soit comme l'explique Elvio Lunghi :

Une peinture faite de pigments terreux dissous dans l'eau et appliquée sur l'enduit frais et encore humide, de manière à ce que la couleur liquide soit absorbée par le fond en un lien de cohésion avec celui-ci, grâce à la cristallisation de la chaux mélangée à du sable, combinée avec le gaz carboné de l'air. Pour obtenir ce résultat, le peintre doit étaler sur le crépi – une couche préparatoire nécessaire lorsque le support du mur présente une surface non homogène - une mince couche d'enduit qui devra rester humide pendant toute l'opération de coloriage et que l'on appelle *giornata* ou journée parce que sa surface correspondait environ à une séance d'une journée de travail (Lunghi 1996 : 58).

L'analyse de la paroi du cycle franciscain a également révélé l'utilisation d'un système d'échafaud mobile car « *[n]ell'intero Ciclo francescano, solo sette sono le inequivocabili*

picole giornate di forma quadrata che incicano la presenza, in quel punto, di una buca pontata [...] » (Zanardi 2002 : 103). Cette pratique constitue une nouveauté par rapport aux procédés courants où l'échafaud obligeait les peintres à de plus longues stations sur une même portion de mur. Ce nouveau dispositif laisse penser que l'équipe se déplaçait et que selon la répartition des compétences, un même artiste pouvait s'atteler à diverses scènes situées de part et d'autre du cycle, travaillant par thème plutôt que selon la location de l'échafaud.

D'autre part, l'analyse de la paroi a aussi révélé une modification des procédures dans le chantier d'Assise où l'on a constaté le passage de la peinture *a secco* vers la *buon fresco* qui selon Poeschke serait une innovation d'Assise :

Le raffinement recherché ici requérait presque nécessairement l'emploi d'une technique picturale différente de celle utilisée dans les fresques antérieures d'Assise, technique qui apparaît en effet pour la première fois à San Francesco. Jusqu'à présent, l'exécution des fresques s'opérait par larges portions de murs (*pontate*). Or, avec celles d'Isaac, s'instaure le principe des 'journées de travail' (*giornata*), les œuvres étant désormais entièrement exécutées en *buon fresco*, c'est-à-dire sur enduit humide, alors qu'on employait auparavant surtout les techniques *a secco* ou *fresco-secco* (Poeschke 2003 : 63).

En effet comme le mentionne Lunghi pour les autres parties de l'église :

Cimabue ne peignait pas à 'bonne fresque' mais sur un mur déjà sec, sur un enduit dont la surface totale était celle de son échafaudage. Dans ce cas, l'adhésion nécessaire de la couleur sur l'enduit était obtenue en mélangeant les pigments à une colle, ce qui donnait un résultat moins durable (Lunghi 1996 : 58).

Ceci explique la perte des fresques de Cimabue dans le transept de l'église haute, qui en plus de s'être noircies à l'oxydation du plomb, ont presque toutes perdu leur coloration, les pigments s'étant détachés des parois avec les années.

En ce qui a trait à l'analyse des pigments, Meiss et Tintori firent une observation des plus importantes pour la suite de notre polémique en lien avec l'utilisation de plomb dans le pigment de couleur blanche des différents peintres. Meiss a observé que le plomb

avait été largement utilisé par Cimabue (comme le prouve l'état actuel de ses fresques) et que le maître d'Isaac, dans les scènes qui lui reviennent, ne l'a utilisé que parcimonieusement. Dans la *Légende*, on en remarque une utilisation considérable, surtout dans les scènes II à XIII, qui sont le plus fréquemment attribuées à Giotto, de même qu'il appert que le plomb fut de plus mélangé à d'autres couleurs apparaissant dans ces scènes. Meiss nous rappelle à cet effet, qu'on n'a décelé aucun usage de plomb dans le blanc de la chapelle de l'Arena, de même que dans aucune utilisation de la couleur blanche des peintures de la chapelle Bardi (Meiss et Tintori 1967 : 57). Il s'avère donc, selon lui, que le peintre d'Assise a majoritairement suivi les instructions de son maître présumé Cimabue mais que Giotto, qui a peint la chapelle des Scrovegni, se serait totalement distancié de l'influence de ce mentor pour la peinture de ses fresques.

L'analyse des *giornate*, en plus de préciser la chronologie des travaux, s'avère aussi révélatrice quant au talent du peintre. La taille des *giornate* indique, par exemple, qu'un peintre a besoin de plus ou moins de temps pour réaliser un visage ou une figure. La fresque véritable implique que l'artiste doive peindre sur une paroi bien humide, devant ainsi procéder rapidement, avant que l'*intonaco* n'ait le temps de sécher. Un peintre expérimenté se permet alors un *intonaco* plus vaste car il exécute ses dessins plus rapidement; un même dessin exécuté par un peintre moins talentueux nécessitera des *giornate* plus rétrécies car il a besoin de plus de temps pour une même tâche. L'évaluation technique resserre de près la présence d'un artiste dans un temps et un espace précis sur la paroi et permet d'évaluer le nombre de *giornate* approximatif où cet artiste était présent sur le chantier et à quelle époque. Nous pouvons confirmer que des retouches ont été effectuées sur l'œuvre lors de restaurations ou que l'artiste a lui-même retravaillé son œuvre. Les investigations aident à comprendre comment la peinture s'est développée, tant en regard des matériaux qu'en ce qui a trait à la manière de peindre ou à la composition des scènes. Toutefois, comme l'avance Poeschke, si la technique révèle la manière de peindre, elle n'identifie aucunement l'artiste car :

The question of its authorship is not identical to the question of how it was realized materially. [...] The differences, however, are not confined to small-scale areas like the contours and modeling of the faces but also includes the macrostructure of the paintings, above all the proportions of the figures and the architecture depicted (Poeschke 2005 : 65).

La paroi ne serait donc pas aussi révélatrice que l'on voudrait le laisser croire. Il faut se rappeler, qu'à l'époque de Giotto, il était de rigueur de copier le maître et il arrive fréquemment qu'un artiste imite un autre peintre, tant dans le style que dans la technique. Pour les partisans de l'attribution giottesque, l'analyse technique témoigne qu'il s'agit bien d'une technique du Trecento, ou bien, elle cible l'emplacement où un peintre s'est exercé, mais elle ne donne pas nécessairement d'information sur l'identité de la personne qui a exécuté le travail. Pour compléter l'information obtenue par l'analyse de la paroi, les recherches se tournent par la suite vers l'étude de l'organisation des chantiers et du rôle dévolu aux apprentis de l'atelier, que constituaient les élèves de la *bottega* du maître qui l'assistaient dans l'exécution d'une œuvre.

4.2 La notion de maître d'œuvre : Giovanni Previtali

Giovanni Previtali et son ouvrage *Giotto e la sua bottega* (1974) a grandement contribué à orienter l'intérêt de la polémique vers l'organisation de l'atelier en relation avec la production des fresques. À cet effet, dans la présentation du catalogue de l'exposition giottesque de 2000, le notable Antonio Paolucci rend hommage à Giovanni Previtali pour avoir fait valoir la contribution de Giotto en tant que maître d'œuvre dans l'analyse d'attribution du cycle franciscain :

L'intuizione che fu di Giovanni Previtali – l'idea di Giotto come grande intenditore, organizzatore e omologatore di talenti anche autonomi e diversi e quindi il concetto di 'autografia' da intendere come marchio di fabbrica e sigillo di qualità e di stile approvato e fatto proprio dal Maestro – trova in nostra conferme importanti. Nel 'Polittico di Santa Reparata', nella grande 'Croce' dipinta di Ognissanti (Paolucci 2000 : 12).

Previtali remet Giotto en contexte de la production artistique de l'époque et le relie à la faune des peintres et auxiliaires qui vivotaient autour de Cimabue et de sa *bottega*. Toutefois, bien qu'il ait poussé les recherches vers une nouvelle orientation, Previtali a concentré son intérêt sur le domaine stylistique, perpétuant une attribution selon les méthodes traditionnelles. Il a encore une fois analysé les peintres sur le plan stylistique, sans aborder concrètement les techniques de production ou l'organisation à l'intérieur des ateliers. Il a décomposé l'atelier selon les caractéristiques stylistiques des différents peintres, les replaçant plutôt dans l'atelier en tant que contexte social au lieu de les imaginer en opération dans le concret d'un travail technique.

Previtali rapporte que la participation d'autres peintres à l'exécution des fresques est indéniable puisqu'il est bien documenté que Giotto ait été à la tête d'un atelier prospère. Il est d'avis que Giotto était assez talentueux, malgré son jeune âge, pour se voir octroyer le contrat du cycle franciscain, et qu'il s'est par la suite institué maître d'œuvre pour être en mesure d'exécuter la tâche. Tel que l'avance Previtali:

È logico che a questo punto, nel momento di assumersi la responsabilità di condurre a termine un così vasto complesso decorativo, il pittore (le cui capacità organizzative ci sono ben note) pensasse ad ampliare e riorganizzare la propria bottega, rilevando come aiuti anche alcuni di coloro che già avevano lavorato nella basilica prima di allora (Previtali 1974 : 36).

Ainsi, Giotto engage d'anciens collaborateurs de Cimabue, qui seraient ceux dont les historiens de l'art reconnaissent, à divers endroits, la faiblesse de qualité, plus archaïque, dans le décor des fresques d'Assise attribuées à Giotto. Voyant le temps passer, « [...] Giotto, dovendo per qualche ragione accelerare i tempi, avesse deciso di dividere i suoi lavoranti (...) in due squadre indipendenti » (Previtali 1974 : 50), ce qui explique également que, bien que le style des fresques puisse laisser croire à la participation d'autres maîtres d'œuvre, Giotto demeure le directeur de ce projet.

Previtali maintient son attribution giottesque en imputant la différence de qualité dans la peinture des fresques à la participation des assistants de la *bottega* plutôt qu'au

résultat d'un changement de l'artiste créateur du projet. Ainsi, l'innovation stylistique et la responsabilité de la tâche demeurent toujours l'attribut de Giotto même si l'exécution du travail laisse entrevoir l'implication de plusieurs mains. La supervision exercée par Giotto en tant que maître d'œuvre en fait légitimement l'instigateur de la tendance stylistique de l'ensemble, ce qui permet de lui attribuer l'œuvre. L'ensemble des fresques laisse donc transparaître la présence constante de Giotto en tant que maître d'œuvre ayant maintenu l'homogénéité de la production. Cette volonté de normalisation n'empêchant toutefois pas de repérer le travail des différents peintres, comme le mentionne Previtali :

Ma per afferrare nella loro particolare individualità i differenti collaboratori di una impresa collettiva, bisogna sorprenderli nei momenti di distrazione del capobottega, quando, nelle parti secondarie (ornati, medaglioni, a volte parti di sfondo delle stese scene principali), essi si abbandonano ai propri gusti, o anche solo lasciano correre la mano sui binari di abitudini inveterate (Previtali 1974 : 40).

Voilà un commentaire de Previtali qui aurait certainement réjoui le cœur de Morelli pour qui ces instants où le peintre, sans surveillance, se laisse aller à ses habitudes, pourraient correspondre aux moments où l'artiste travaille inconsciemment et, donc, imprime le dessin d'une manière personnalisée d'exécuter les détails.

4.3 L'analyse pratique de la fresque : Bruno Zanardi

Selon Zanardi, dans l'ouvrage *Giotto e Pietro Cavallini*, publié quarante ans après celui de Millard Meiss, l'intérêt pour l'aspect matériel de l'œuvre « [...] *rimette di nuovo in evidenza un grande tema critico che, secondo accezioni ed esigenze volta volta diverse, ha percorso l'intero Novecento: come trasferire la storia dell'arte dal filologismo e dalla letteratura alla scienza (storica o positiva, non importa).* » (Zanardi 2002 : 25). À cet égard, Zanardi se distancie des pratiques purement stylistiques de l'histoire de l'art et traite l'œuvre selon l'approche la plus scientifique de la discipline soit celle qui implique toute une technologie et non seulement « l'œil » du connaisseur. Zanardi soutient que l'analyse

de la paroi nous révèle l'artiste du fait qu'elle est une source d'information qui nous parvient directement, sans le lot d'interprétations préalables qui pourraient influencer le jugement;

For the most part, critics on both sides have assessed the problem on the frescoes' authorship on the basis of style, I would like to take up this question through the investigation of the primary evidence. The persuasiveness of my conclusions about Giotto's presence in Assisi, however, will depend on some specialized technical and historical information [...] (Zanardi 2004 : 32).

Il procède à une « [...] *osservazione dei più significativi dati di cultura materiale relativi a un dipinto murale : giornate di esecuzione, disegni di modello ed esecutivi, patroni, modi di esecuzione degli incarnati e finiture a secco* » (Zanardi 2002 : 85). Comme Meiss auparavant, Zanardi dénombre la quantité de *giornate* du chantier, repérant, cette fois, cinq cent quarante-six journées de travail, alors que l'étude de Meiss et Tintori (1967 :52) en avait révélé deux cent soixante-douze. Dans le cadre de son analyse des *patroni*, il fait l'exercice de comparer le tracé des têtes dans le cycle franciscain;

Restando in ogni caso alle figure umane, un ricalco lineare al vero del profilo di tutte le teste del Ciclo francescano di Assisi, da me stesso eseguito su fogli trasparenti ('acetato'), ha dimostrato con assoluta certezza che quelle teste hanno dimensioni costanti all'interno di tre distinti gruppi di scene [...] (Zanardi 2002 : 63).

Toutes ses démarches sont conduites dans le but de vérifier l'industrialisation des procédures d'atelier sur un chantier de peinture murale. Zanardi s'inspire de Previtali qui a identifié la tâche du maître d'œuvre à la tête de la hiérarchie de la *bottega* et entend vérifier la teneur historique des pratiques reliées à cette notion.

Il se réfère d'abord au *Libro dell'arte* (c. 1390) de Cennino Cennini, historien de l'art et peintre, qui décrit la manière de peindre à *buon fresco* et donne différentes « recettes » pour la préparation et l'application des pigments. Cennini indique comment apposer les différentes couches de peinture et avise que pour bien fonctionner, les choses doivent être bien ordonnancées :

“Guar’ ti bene, se vuoi che la tua opera gitti ben fresca, fa che col tuo pennello non esci di suo luogo ad ogni condizione d’incarnazione”; e colori preparati a terra, prima di iniziare il lavoro, in quantità cospicue e già suddivise nei diversi toni medi, chiari e scuri: “Poi abbi tre vasellini, in quali dividi in tre parti d’incarnazione, ch’è la più scura [...], e l’altre due di grado in grado più chiare l’una che l’altra” (Cennini, cité par Zanardi 2002 : 78).

Ce commentaire laisse présumer, encore une fois, de l’organisation essentielle du chantier pour assurer l’uniformité de l’ensemble. Pour éviter tout acte impromptu, les pigments sont donc déjà préparés et disponibles pour les assistants, selon les directives établies par le maître d’œuvre, car « [d]ipingere all’impronta avrebbe infatti reso impossibile controllare i risultati finali del lavoro che si faceva » (Zanardi 2002 : 79). Dans ces circonstances, le choix des teintes et l’ordre d’application peuvent varier selon le maître d’œuvre mais empêche toute initiative de la part des assistants.

Il démontre par la suite l’importance des fonctions de maître d’œuvre dans la réalisation d’un projet de peinture murale, en citant en exemple une lettre de Vasari qui, trois cents ans ou presque après Giotto, réitère l’importance des fonctions de l’individu responsable d’un chantier en instruisant le Grand duc de Toscane Cosme I de la distribution des tâches sur le chantier de la *Cupola di S. Maria del Fiore* de Florence. Dans cette lettre du 6 juin 1572, « *lo stesso Vasari, parlando di sé, conferma la centralità del ruolo di progettista del capo-maestro [...]* » (Zanardi 2002 : 51), l’artiste responsable de l’organisation et du style déployé dans le projet de la fresque. Cette lettre et l’étude d’autres chantiers confirment pour Zanardi le rôle magistral joué par le maître d’œuvre qui, en plus de la gestion quotidienne des tâches, s’assure d’une production uniforme faisant en sorte, par exemple, qu’il n’y ait aucune différence dans la figure du saint d’une fresque à l’autre du cycle de peinture murale. Du point de vue stylistique, les ressemblances que l’on remarque dans les différentes figures ne sont pas arbitraires, elles relèvent selon Zanardi du travail d’homogénéisation du maître d’œuvre. Par conséquent, la fonction du maître d’œuvre implique un certain contrôle et une puissance stylistique puisqu’elle consiste

également à oblitérer le caractère spécifique de chaque auxiliaire au niveau d'un même cycle tel que le mentionne Ann Derbes:

Further, as scholars increasingly recognize the collaborative nature of a medieval workshop complicates – and at times defeats – attempts to separate “autograph” works from those of the shop; the head of a workshop strove to suppress particular artistic personalities in favour of visual consistency and uniformity (Derbes 2004 : 2).

Dans son étude, Zanardi mise tout particulièrement sur cette hiérarchie dans la distribution des tâches de chantier et sur l'aspect mécanique de la peinture comme fonction artisanale, pour démontrer que le mode d'exécution de certains éléments de la fresque puisse correspondre à la manière particulière d'un maître d'œuvre. Il en déduit que, dans une organisation où l'uniformité picturale de l'ensemble est contrôlée, de même que la préparation et le mode d'application des pigments sont assujettis à un protocole d'atelier rigide, l'analyse de cet aspect concret de l'exécution des fresques devrait pouvoir conduire au maître de cette *bottega* et, éventuellement, permettre d'identifier l'instigateur de la production artistique. Ainsi, alors que Previtali relie, à bon droit, le maître d'œuvre à l'harmonie stylistique de l'ensemble, Zanardi l'instaure responsable de l'organisation pratique d'un chantier où il conçoit et régent la production de chacun, contrôlant une mécanique où rien n'est laissé à l'initiative des auxiliaires sous sa charge. Il en résulte que la manière de produire une peinture murale se distingue donc d'un maître d'œuvre à un autre, et l'on doit chercher l'identité de l'artiste dans la manière de ce maître d'œuvre et non dans celle des artisans de sa *bottega*.

Dans l'ensemble des éléments observés par Zanardi, nous retenons plus précisément l'analyse portant sur la carnation des figures, soit la coloration des parties du corps qui sont représentées nues. La technique ayant trait à la carnation comporte deux volets : l'ordre d'application des couleurs et le mode d'application ou la touche correspondant au modelé de ces couleurs. Le *Libro dell'arte* laisse entendre qu'il y a trois pratiques s'apparentant à la carnation :

Tre sono i diversi 'modi' per dipingere un incarnato descritti da Cennino. E prima ancora che a un fatto espressivo, o alla personale grafia di un artista, essi corrispondono al sistema organizzativo messo a punto da ogni capo-maestro per ottenere un risultato standard di colore nelle figure eseguite dai vari uomini attivi sotto di lui nel cantiere della pittura murale (ma lo stesso vale per la pittura su tavola condotta in bottega). Modi di esecuzione che consistevano nell'ordinata sovrapposizione l'una sull'altra di successive campiture dei vari colori necessari per realizzare visi, mani e quant'altre parti nude dei corpi, stesi nei luoghi già definiti in partenza con il disegno esecutivo in chiaroscuro [...] (Zanardi 2002 : 78).

En général, les modes d'application pivotent autour du fond de la carnation qui consiste en un tracé de peinture orangée ou rose pâle, suivi de l'application d'une peinture verdâtre sur laquelle sont surimposés le rouge et le blanc qui servent au modelé de la représentation. Les variantes se situent dans l'ordre d'application des teintes, soit que la coloration débute avec un fond verdâtre suivi de la couleur orangée, utilisant le blanc de manière différente pour accentuer les traits. Une chose demeure : lorsqu'un maître d'œuvre adopte une formule, il la maintient tout au long de sa production, sinon de sa carrière. La touche, comme nous le verrons, varie d'une forme arrondie à une forme courbée ou à une application plus rectiligne du pigment.

Considérant ce principe de coloration, Zanardi étudie l'application des couleurs de la carnation dans les parties dénudées des corps peints dans le cycle franciscain. Il remarque alors que:

Tre sono i diversi modi d'esecuzione degli incarnati adottati per dipingere i visi delle figure nelle 28 scene; anche se con alcune varianti. Essi sono distinguibili con una semplice osservazione ravvicinata della materia della pittura, e corrispondono ad altrettanti e successivi momenti organizzativi del cantiere (Zanardi 2002 : 109).

Zanardi repère un premier type de coloration (**fig. 7-8**) se présentant avec une touche plus arrondie sur les joues et autour des yeux. Il correspond à la fresque du *Renoncement aux biens paternels*, la cinquième scène du cycle franciscain, identifié de la façon suivante dans le texte de Zanardi : « *Assisi, basilica superiore cantiere del 'Ciclo francescano. La rinuncia ai beni paterni' (scena V, particolare della figura di san Francesco) : primo modo d'esecuzione degli incarnati* » (2002 : 1).

« Illustration retirée »

Figure 7. Giotto, *Le Renoncement aux biens*, c. 1296, détail.

« Illustration retirée »

Figure 8. Giotto, *Le Renoncement aux biens*, c. 1296, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », basilique supérieure d'Assise.

Il identifie également un deuxième type de coloration (**fig. 9-10**) se caractérisant par une touche plus rectiligne, presque sous la forme d'un V, à la hauteur des joues et sous les yeux. Il correspond au travail recensé dans la scène de *L'approbation de la règle*, septième scène, décrit comme suit par Zanardi : « Assisi, basilica superiore, cantiere del 'Ciclo francescano. La conferma della regola' (scena XVII, particolare della figura di san Francesco) :secondo modo d'esecuzione degli incarnati » (2002: II).

« Illustration retirée »

Figure 9. Giotto, *L'approbation de la règle*, c. 1296, détail.

« Illustration retirée »

Figure 10. Giotto, *L'approbation de la règle*, c. 1296, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », basilique supérieure d'Assise.

Le troisième mode d'exécution répertorié par Zanardi (**fig. 11-12**) s'apparente à une touche appliquée de la bordure des yeux vers le bas du visage, en ligne légèrement courbée pour donner l'impression de la courbure du visage. Cette figure correspond à la scène de *L'hommage d'un homme simple*, première scène du cycle mais dernière fresque à avoir été peinte : « *Assisi, basilica superiore, cantiere del 'Ciclo francescano. L'omaggio del semplice' (scena I, particolare della figura di san Francesco) : terzo modo d'esecuzione degli incarnati* » (2002: III).

« Illustration retirée »

Figure 11. Giotto, *L'hommage d'un homme simple*, c. 1296, détail.

« Illustration retirée »

Figure 12. Giotto, *L'hommage d'un homme simple*, c. 1296, Cycle de fresques « *La légende de saint François* », basilique supérieure d'Assise.

À partir de ces différentes manières d'appliquer la peinture du modelé des chairs, procédure qu'il identifie comme marque distinctive d'un maître d'œuvre, Zanardi conclut que: «*Tre sono i punti di cambiamento dei modi d'esecuzione degli incarnati, i quali vengono, di fatto, a suddividere in tre distinti gruppo le 28 scene [...]*» (Zanardi 2002 : 111), laissant entendre que trois maîtres d'œuvre ont participé à l'exécution des fresques du chantier d'Assise. Zanardi confronte par la suite la carnation des fresques du cycle franciscain à celle du *Giudizio Universale* de Cavallini à la basilique *Santa Cecilia in Trastevere*, à Rome, de même qu'à celle de «*due cantieri di certa autografia di Giotto : quello nella chiesa inferiore di Assisi, condotto in due fasi, [...]; e l'altro nella cappella dell'Arena di Padova, [...]*» (Zanardi 2002 : 85). Il s'avère qu'aucune des manières de travailler la carnation, relevées dans les chantiers spécifiques à Giotto, ne concorde avec la procédure d'application de la carnation utilisée sur le chantier de l'église haute d'Assise. Par contre, dans le cas de la carnation des figures des fresques de Padoue, «*come negli affreschi di Giotto della parete di testata del transetto destro, nella basilica inferiore di Assisi, il modo d'esecuzione degli incarnati appare più simile al terzo modo indicato da Cennino di quanto non accada per il 'Ciclo francescano' e il 'Giudizio'*» (Zanardi 2002 : 150). De plus, dans les fresques de Padoue, «*[il] modo d'esecuzione degli incarnati è lo stesso descritto per la parete d'ingresso alla cappella di San Nicola nella chiesa inferiore di Assisi. In particolare esso appare identico a quello adottato nella seconda fase del cantiere di Giotto [...]*» (Zanardi 2002 : 151).

Zanardi a été incapable d'établir un lien entre la carnation peinte dans les fresques de l'église haute d'Assise et celle utilisée dans les fresques de Padoue; par contre, il a décelé une concordance entre celle pratiquée dans les fresques attribuées à Giotto dans l'église basse d'Assise et celles de Padoue. Il n'a trouvé aucune parenté entre la carnation des fresques de l'église haute d'Assise et celle de l'église basse. La vérification de la carnation des différents cycles l'amène à conclure que Giotto n'a pas participé au chantier du cycle franciscain de l'église haute. Voici quelques-unes des conclusions résultant de son observation rapprochée des fresques :

- *The distinct modes used for depicting flesh in each of the three homogenous groups in the cycle [de l'église haute d'Assise] must correspond with three different teams led by three different capomaestri.[...];*

-*The first mode of depicting flesh adopted in the cycle is similar to the one adopted by one of the two capomaestri to whom two of the clipeid figures in the left transept of the church of S. Maria Maggiore in Rome are attributed;*

-*The second mode of depicting flesh used in the cycle is similar to, if not the same as, that of Pietro Cavallini in the church of S. Cecilia in Rome. [...];*

-*The third mode of depicting flesh in the cycle is (...) essentially a simple variant of the second mode. Inevitably, it is a match with one that Pietro Cavallini used;*

- *Giotto's mode of depicting flesh in the Arena Chapel in Padua (1303-04) is identical to the one adopted by Giotto in the Lower Church of Assisi (1305-08);*

- *None of the three distinct modes of depicting flesh adopted in the work-site of the cycle in the Upper Church is the same as or similar to that used by Giotto in the Lower Church (Zanardi 2004 : 57-61).*

Zanardi apporte donc une preuve technique de l'absence de Giotto dans la peinture du cycle franciscain et avance que le peintre de la chapelle des Scrovegni n'est pas celui du cycle franciscain de l'église haute d'Assise. Il soumet alors le nom de Cavallini comme maître d'œuvre de cette réalisation, comparant le travail du cycle franciscain avec celui effectué par cet artiste dans d'autres églises de Rome.

4.4 Cavallini à *Santa Maria in Aracoeli* : Tommaso Strinati

En 1996, dans *Il cantiere de Giotto*, Zanardi avait déjà pavé la voie à cette révélation explosive qui excluait Giotto de la réalisation du cycle franciscain en reproduisant les résultats de ses recherches dont, particulièrement, le tracé des têtes reproduites sur acétates qui témoigne de l'aspect mécanique de l'exécution des fresques d'Assise. L'étude de Zanardi *Giotto et Pietro Cavallini* (2002) apporte, comme nous

l'avons vu, une preuve technique édifiante en regard de l'identification de l'auteur de ces fresques en même temps qu'elle présupposait que Cavallini puisse être le maître d'œuvre instigateur du projet franciscain de l'église haute d'Assise. Si, en l'an 2000, la découverte fortuite de la fresque attribuée à Cavallini dans l'église *Santa Maria in Aracoeli* de Rome venait raviver la polémique autour de l'attribution giottesque du cycle franciscain, l'émotion en était redevable tout autant au nom de Cavallini qu'au fait que cette fresque constitue l'un des rares vestiges de l'art romain préroman qui soit parvenu jusqu'à nous. De fait, l'art suivant les papes, et vice versa, les monuments religieux étaient rapidement remis à la mode ou restaurés par le nouveau prélat de l'église qui prenait ses fonctions.

La découverte de la fresque romaine est le fruit des recherches de Tommaso Strinati, médiéviste et restaurateur italien, et de son acharnement à croire que des fresques de Cavallini pouvaient avoir survécu dans l'église *in Aracoeli*. La *Vierge à l'Enfant* attribuée à Cavallini, datant de la fin du 13^e siècle, fut découverte en retirant le retable baroque d'une chapelle du côté droit de la nef, dédiée à saint Pascal Baylon canonisé en 1690. L'analyse de ces fresques, tel que le rapportent les multiples articles sur les travaux de Strinati, révèle une grande similitude stylistique entre cette fresque et celles du cycle franciscain d'Assise. Selon les commentaires de Strinati, cette fresque présente, entre autres, le motif d'une tour très semblable à celui que l'on rencontre dans les fresques de la voûte des Docteurs à Assise, tel que montré dans les illustrations suivantes (**fig. 13-14**) :

« Illustration retirée »

« Illustration retirée »

Figure 13. Rome – Église de l'Aracoeli
Chapelle Saint-Pascal-Baylon

Figure 14. Assise – Basilique supérieure
Voûte des Docteurs

Cependant, même si les motifs coïncident, Strinati ne souhaite pas s'aventurer plus avant dans ses déclarations car on ne connaît pas l'origine de la « citation » de cette tour, ni le commanditaire original des travaux de la chapelle Baylon, ce qui laisse encore beaucoup d'ambiguïté. L'on peut certes affirmer que la fresque a été peinte par Cavallini ou des membres de sa *bottega* mais toute déclaration outrepassant ce fait demeure encore une conjecture. La fresque, que les nombreux articles sur le sujet nous présentent comme la clé de notre polémique parce que sa découverte pourrait amener de nouveaux arguments, montre qu'il s'agit bien d'une fresque s'apparentant à Cavallini et c'est tout.

Malgré l'élan donné à notre polémique par cette découverte, force est d'admettre que les choses ne sont pas aussi simples qu'elles n'y paraissent pour la question d'attribution du cycle franciscain. Vasari, dans ses *Vite* de 1568, a présenté Cavallini comme l'élève de Giotto, ce qui pourrait impliquer que, Cavallini n'ait que copié son maître Giotto. Cavallini n'aurait été, selon Vasari, qu'un simple artisan initié par Giotto à l'art de la mosaïque sur le chantier de la *Navicella*²⁶ à Rome. Toutefois, malgré ce qu'avance Vasari, la relation entre les deux maîtres reste difficile à cerner d'autant que Vasari présente Cavallini comme élève de Giotto alors que Cavallini serait déjà plus âgé, relation très probable mais peu convaincante. Selon les auteurs, la naissance de Cavallini se situe vers 1250 (– 1330-40) et celle de Giotto est donnée à 1266-67 (– 1338). En 1839, une traduction annotée des *Vite* de Vasari réitère et popularise la version selon laquelle Cavallini serait né :

À l'époque où Giotto tenait le sceptre de la peinture en Italie. Élève de cet illustre maître qui l'associa aux travaux de mosaïque de la nacelle de Saint-Pierre, Cavallini se montra digne de cet honneur dans ses peintures, aujourd'hui détruites par le temps, de la porte de la sacristie d'Araceli [sic] et dans ses fresques de Santa-Maria-di-Trastevere. Il entreprit ensuite, sans l'aide de Giotto dans la grande chapelle et sur la façade de la même église de Santa-

²⁶ Selon Eugenio Battisti, la *Navicella* originale aurait été commandée à Giotto vers 1298 par le cardinal Jacopo Stefaneschi pour contrer l'habitude des pèlerins, qui, arrivés devant le portique de la basilique Saint-Pierre, se tournaient vers l'est et s'agenouillaient pour adorer le soleil (Battisti 1990 : 62).

Maria, plusieurs ouvrages de mosaïque qu'il conduisit à bonne fin. [...] Il décora de sa main presque toute l'église de Santa-Cecilia-in-Trastevere, ainsi que celle de San-Francesco près de Tiva (Lechanté 1839 : 331)

De plus, une courte note ajoutée par les auteurs à cette biographie de Cavallini, informe le lecteur que « [les] peintures de San-Grisogono et de Santa-Cecilia, et presque toutes celles, en un mot, que Cavallini fit à Rome, ont péri» (Lechanté 1839 : 331). Il est vrai que les œuvres de Cavallini ont été recouvertes ou détruites par le feu, comme ce fut le cas des mosaïques de la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs. Toutefois, cet avis aux lecteurs quant à la disparition des fresques de Cavallini a eu pour conséquence de plonger l'artiste dans l'oubli malgré, semble-t-il, son immense talent.

Pourtant, selon Paul Hetherington, auteur de *Pietro Cavallini, A Study in the Art of Late Medieval Rome* (1979 : 5), Ghiberti mentionne Cavallini dans *I Commentaries* de 1440. Ghiberti établit que Cavallini est un artiste majeur de son temps, même s'il admet « *the ultimate pre-eminence of Giotto* ». Selon Hetherington, on ne peut douter du jugement de Ghiberti qui a pu évaluer le talent de Cavallini sur plusieurs œuvres et en a gardé une impression exceptionnelle. De même, Maurice Villain considère que l'œuvre romaine de Cavallini :

[...] dut être considérable, à en juger par les vestiges : une mosaïque à Saint-Chrysogone (œuvre de jeunesse probablement); quelques fragments de mosaïques à Saint-Paul, seuls restes de travaux nombreux échelonnés entre 1273 et 1300 environ; dans l'intervalle se placent les fresques d'Assise (1280-1290) et les inestimables ensembles de Sainte-Marie et de Sainte-Cécile (1291-1293), sans parler d'une fresque à l'Aracoeli et d'une autre à Saint-Georges au Vélabre (Villain 1941 : 90).

Cependant, même s'il est fait état d'équipes romaines ayant contribué au chantier d'Assise, aucun document n'atteste la présence de Cavallini à Assise. Il est toutefois accepté que Cavallini ait eu de bonnes chances de faire partie du nombre d'artistes romains attirés par ce chantier au même titre que Filippo Rusuti et le franciscain Jacopo Torriti. La présence de ce dernier est attestée par la philologie moderne (Lunghi 1996 : 48) qui voit une similitude

de style entre Assise et les mosaïques de Saint-Jean-de-Latran et Sainte-Marie-Majeure qu'il a exécutées.

Les opposants à l'attribution giottesque, en ce qui a trait à la relation de Giotto et Cavallini, entrevoient plutôt que Giotto se serait initié au travail de Cavallini sur le chantier du cycle franciscain d'Assise alors que ce dernier y participait au sein de l'équipe romaine. Selon Villain, « [...] le style de Cavallini et celui du jeune Giotto ont de telles analogies qu'un bon juge comme Thode, qui ignorait l'existence du maître romain, revendiquait pour le disciple les fresques cavalliniennes de San Francesco d'Assise » (Villain 1941 : 125). Cavallini est en effet un artiste obscur, peu connu avant 1900, date où furent révélées les fresques de *Santa Cecilia in Trastevere* qui lui sont attribuées.

Les fresques du cycle franciscain d'Assise appartiendraient donc soit à Giotto, soit à Cavallini. La fresque de *Santa Maria in Aracoeli*, quant à elle, reflète définitivement l'art de Cavallini et à ce stade, une étude comparative comme celle de Zanardi ne viendrait qu'établir une fois de plus qu'une certaine manière d'appliquer la carnation peut lui être attribuée. Si l'on parvenait par contre à établir une datation assez précise pour permettre de situer cette fresque en rapport avec celles d'Assise, alors le débat de la préséance romaine sur la peinture florentine prendrait définitivement une tournure plus orageuse. Toutefois, pour le moment, comme on le rapporte dans les propos de Strinati, l'on ne connaît pas le mécène à l'origine de cette chapelle, ce qui laisse présager des recherches d'archives pointues. Si les fresques de l'Aracoeli étaient ultérieures au cycle franciscain, cela viendrait supporter la thèse des partisans à l'effet que Giotto était le maître qu'aurait copié Cavallini. D'un autre côté, Giotto pourrait-il être l'élève de Cavallini et non l'inverse comme l'a écrit Vasari? Doit-on se fier à la preuve littéraire? Si Cavallini est le maître d'Assise, Giotto serait alors l'élève qui a particulièrement bien imité son mentor en produisant les fresques de l'Arena de Padoue, une peinture que d'aucuns considèrent supérieure à celle du Maître du cycle franciscain d'Assise.

Voici donc où nous ont conduit les réflexions sur la matérialité de la fresque. Nous sommes loin des avancées techniques des précurseurs Meiss et Tintori qui, en 1962, amorçaient l'analyse concrète des parois comme élément d'attribution. Previtali a eu une bonne intuition et, comme nous l'avons constaté, Zanardi possède pleinement ses techniques de restaurateur. Celui-ci nous a initié à des révélations insoupçonnées sur les fresques d'Assise, entraînant certainement dans sa suite de nombreux historiens de l'art encore hésitants quant à une hypothèse d'attribution qui exclut Giotto du cycle franciscain. Toutefois, rien n'est encore réellement gagné comme le montre la frénésie autour de la découverte de la fresque romaine de Cavallini qui, selon nous, nous ramène à notre point de départ, soit la recherche de documents d'archives pour faire avancer la discussion.

Conclusion

Comme nous l'avons annoncé en introduction, l'objet de notre mémoire n'était ni Giotto, ni le cycle franciscain ni non plus de conclure mieux que tous en divulguant l'identité de l'artiste. Nous avons vu que, déjà en 1568, Vasari a peut-être conclu trop facilement à l'exécution de cette peinture par Giotto. De même en 1939, Richard Offner avait été assez hardi pour souhaiter trancher la question en niant l'attribution giottesque par une bonne analyse stylistique de l'œuvre. En 2002, Bruno Zanardi semble avoir trouvé la clé d'identification de l'auteur du cycle franciscain. En fait, nous constatons que la solution à cette polémique viendrait clore l'une des grandes sagas de l'histoire de l'art. Comme un bon polar dont on est sur le point de connaître le dénouement, alors que, pour changer le registre de comparaison, Antonio Paolucci qualifie cette polémique de « guerre de religions » tellement les esprits se sont échauffés autour de ce sujet qui nous transporte jusqu'aux sources de la Renaissance. Il ajoute, et nous abondons dans le même sens, que cette contestation n'a pas été vaine;

Ma la 'guerra di religione' non è stata inutile se è servita a studiare di più e a capire meglio quello che accadeva nella Roma di fine Duecento ancora imbevuta di iconiche nostalgie paleocristiane e di ieratismi bizantini e tuttavia frequentata di Cimabue e abitata dal grande Arnolfo, alfiere della prima impavida e commossa riscoperta dell'Antico. [Porte étendard de la première redécouverte audacieuse et émouvante de l'Antiquité.] (Paolucci 2000 : 13).

Tous ne perçoivent pas la rhétorique de cette polémique d'un même œil approbateur. Pourtant nous considérons que la richesse de ces nombreuses pages est reflétée dans la qualité de l'argumentation menée par les auteurs autant que dans l'aboutissement du débat. Nous avons constaté que les arguments se sont renouvelés au fil des théories et que les auteurs ont été particulièrement créatifs dans la recherche de preuves et l'élaboration d'hypothèses, ce qui démontre « l'utilité » certaine de la contestation.

L'examen du référencement de l'attribution de l'œuvre d'Assise nous a permis de constater qu'il y a une certaine gloire à utiliser des auteurs connus pour avancer une allégation. Lorsque Vasari cite Dante et Boccace, il est conscient de la portée de ces

grands noms sur ses lecteurs. Nous pouvons entrevoir que la même fascination a joué, au cours des siècles, en regard de Vasari lui-même lorsqu'il fut cité par les critiques d'histoire de l'art qui ont perpétué son ouvrage. L'intégrité des écrits de Vasari a bien sûr été remise en question par les détracteurs. Toutefois, la polémique vise tout autant les différents auteurs qui ont cité allègrement ces écrits, sans souci de vérification. À tout le moins, comme le rappelle Patricia Lee Rubin Vasari, par contre, a assuré la gloire de nombreux artistes en les citant dans les *Vite* :

In the same way, Vasari's selection of famous men, however resisted and criticized, provided the basis for the future study. His canon, once fixed, was so decisive that to have escaped Vasari's attention often meant to have fallen from consideration for centuries. Those artists he failed to rescue from the 'second death'²⁷ of oblivion have remained there to be resurrected only with great difficulty (Lee Rubin 1995 : 4).

Une autre critique importante qui ressort de ce débat provient de Richard Offner qui dénonce le fait que beaucoup d'interprétations se font au détriment du contexte de production des œuvres qui, pour lui, s'avère essentiel à la compréhension de leur genèse : « *The imputation of these works to Giotto arises in a misconception of the structure of Florentine evolution in the fourteenth century encouraged by early sources in themselves open to question; [...]* » (Offner 1939a : 259). Ce commentaire de Offner témoigne de ce que les recherches d'attribution étaient beaucoup plus centrées sur l'individu, donnant suite à des monographies d'artistes, faisant peu état des connaissances sur l'entourage qui les avait soutenus. Il a fallu attendre les années 1960 pour que des auteurs comme White et Smart produisent des ouvrages intégrant le contexte de la vie artistique de Giotto où il est question de mécène, d'influence artistique et de l'implication sociale de Giotto en tant que maître d'une imposante *bottega* ou en tant que peintre opérant pour une communauté religieuse en puissance à l'époque du 13^e siècle. Ainsi, c'est avec raison que la polémique en conclut que l'attribution giottesque a été plus littéraire que réaliste, compte tenu de l'information qui est utilisée pour en arriver à cette identification de l'artiste. L'histoire

²⁷ Dans cette citation, Lee Rubin fait remarquer qu'elle réfère au passage suivant de l'ouvrage de Vasari : « difenderli [architetti, scultori e pittori] il più che io posso da questa seconda morte e mantenergli più lungamente che sia possibile nelle memorie de' vivi ».

de l'art a été lente à s'intéresser au Moyen âge autrement que sous sa forme de Légende noire où les artistes ne reproduisaient pas la figure parce que, soit disant, ils en étaient incapables alors qu'il est aujourd'hui attesté qu'il s'agit là d'un choix esthétique. Nous en connaissons, semble-t-il, encore très peu sur l'histoire de cet art du Moyen âge. Cependant, notre étude nous a permis de constater que l'histoire reprend ses droits sur l'art en imposant une référence temporelle et spatiale plus stricte en regard des œuvres que l'on tente d'attribuer et qui nous éblouissent trop facilement par leur grande valeur ou par les propos qu'elles ont inspirés. Cette polémique fait valoir qu'en regard des œuvres, certainement en regard de celles de la période de l'art préroman et prérenaissant au sujet desquelles l'information est encore incomplète, il est préférable de faire le tour complet de l'œuvre et de demeurer sceptique quant aux notions traditionnellement véhiculées et facilement retransmises.

Il aura été difficile pour l'histoire de l'art de sortir de son attachement à la recherche de documents. À la fin du 19^e siècle, les critiques ne voyaient encore l'œuvre que sous l'angle de l'esthétique qu'elle affichait, la rattachant à un individu, un lieu ou une tendance culturelle. Les techniques d'analyse stylistique constituaient encore un outil subjectif, mal défini, imprégné des préoccupations des critiques eux-mêmes plutôt que des caractéristiques de l'œuvre. L'approche stylistique de notre question d'attribution a finalement permis d'établir que Giotto, ou tout artiste qui puisse être auteur de ces fresques, n'a pas exécuté seul tout le travail. L'attribution de Vasari à cet effet est légitimement remise en question et cette observation quant à la participation évidente de plusieurs mains dans l'exécution des fresques a eu pour effet d'amener les auteurs à nuancer leur position.

La polémique a également favorisé le développement des méthodes d'analyse stylistique. Le débat ne visait pas tant à prouver l'erreur de Vasari comme à inciter les critiques à voir le style comme une méthode d'approche de l'œuvre révélatrice. La notion de style comme moyen de retracer l'artiste ne prit naissance qu'en même temps que la notion d'une personnalité propre de l'artiste. À travers la théorie qu'au Moyen âge l'artiste était un artisan et qu'il n'existait pas encore d'artiste, l'histoire de l'art a oblitéré

la notion de personnalité artistique qui pouvait caractériser un peintre. Du moment où cette perception s'est estompée, l'analyse stylistique s'est intéressée à la ligne, à la composition et à la qualité de l'œuvre de manière analytique plutôt que simplement descriptive de la production picturale d'un artiste. Ce mode d'analyse se fonde principalement sur le principe qu'il existe d'autres moyens d'évaluation de l'œuvre qui ne passent pas spécifiquement par l'information extrinsèque de l'objet d'art. Inspiré de la pratique philologique des sciences naturelles, Giovanni Morelli a doté la discipline d'une méthode qui concrétisait l'objet d'art et permettait de le disséquer pour en répertorier les parties et en analyser la similitude au sein d'autres ensembles. L'analyse du détail stylistique a alors envoûté des critiques comme Richard Offner qui a poussé l'analyse morellienne jusque dans ses limites. Nous avons donc vu, avec cette polémique, que l'analyse stylistique est passée de l'interprétation très vaste de la manière de l'artiste pour finalement se concentrer sur l'étude du détail pointu de l'œuvre.

Le *connaissanceurship* s'est malheureusement développé en même temps que les théories plus intellectuelles de l'histoire de l'art qui insistaient sur la référence et le symbolisme rattachés aux représentations. Le mouvement iconologique de la discipline a eu pour effet de reléguer l'aspect analytique du style au marché de l'art et aux musées. Il en est donc résulté que nous avons créé des historiens de l'art qui savent lire mais qui n'ont rien vu. La profession d'attributionniste s'est ancrée dans les musées, en parallèle à l'enseignement de l'histoire de l'art, faisant en sorte que la fréquentation des œuvres originales s'est amincie en peau de chagrin chez de nombreux historiens de l'art de la nouvelle génération.

Nous en sommes arrivé, dans la dernière partie de notre mémoire, à considérer l'œuvre dans sa matérialité, suivant l'orientation qui nous était dictée par les études des dernières décennies et l'actualité de la polémique. Cette révision d'une question d'attribution qui refait surface et revient occuper les historiens de l'art par le biais de la participation des restaurateurs, témoigne de la curiosité des historiens de l'art qui se trouve alimentée par les nouvelles technologies qui permettent de percer l'œuvre jusqu'au plus profond de ses origines. *L'Atelier de la Pierre dure* de Florence qui

restaure présentement les fresques de la chapelle Peruzzi, prévoit produire une vidéo exposant la trace originale de Giotto sur la paroi en enregistrant ce que révèle l'utilisation des rayons ultraviolets lors de l'observation des fresques. Cette technique d'approfondissement de l'œuvre ne peut se pratiquer sur une base permanente sans impliquer de détruire complètement le dessin original, d'où la nécessité de limiter le coup d'œil tout en le filmant pour conserver le maximum de ce qui est donné à voir. Grâce à cet exploit, ce qui ne fut jusqu'ici accessible qu'à un nombre limité de personnes sera révélé à une clientèle beaucoup plus large. Il en va de même avec le travail de Bruno Zanardi qui, en reproduisant les plans rapprochés de la carnation des visages dans son ouvrage *Giotto e Pietro Cavallini* (2002), rend le détail distinctif disponible au regard de tous. Le détail n'est plus seulement l'affaire des dessins réalisés à main levée par des connaisseurs comme Giovanni Morelli; nous voyons maintenant avec la nouvelle technologie que l'investigation du détail est disponible à tous et ce, dans une profondeur de précision jamais égalée, grâce aux restaurateurs auxquels les fonctions donnent un accès privilégié à l'œuvre.

Nous avons voulu, en exposant l'évolution diachronique de cette question d'attribution, montrer l'interdépendance de diverses méthodes d'analyses en même temps que l'interdépendance des intervenants de la discipline, au sens où nous avons perçu que le restaurateur est devenu « l'œil » dont l'historien de l'art a besoin pour identifier l'auteur d'une œuvre. Nous en déduisons que le *know-how* n'est pas disparu avec la forme, absente de l'art abstrait, mais qu'il s'est déplacé vers la production de l'œuvre et s'inscrit dans la matérialité plutôt que dans le style. L'analyse intrinsèque de l'œuvre en fonction du détail distinctif dans l'exécution de la forme ne se limite plus à l'analyse stylistique, elle couvre également la matérialité de l'œuvre dont les méthodes des restaurateurs ont apporté une nouvelle connaissance. Avec l'analyse de Bruno Zanardi, la restauration est passée de l'identification des matériaux à l'identification de l'artiste.

En rendant compte de l'évolution de cette question d'attribution, nous avons dressé un rapide panorama de la polémique en même temps que nous avons rappelé des questionnements plus généraux auxquels ont été confrontés les historiens de l'art. Nous

nous sommes déplacés d'une sphère à une autre de l'histoire de l'art, partant des traditionnels attributs historiques, bifurquant vers l'analyse stylistique pour nous plonger dans la pratique de l'analyse concrète de l'œuvre. Ce fonctionnement, bien qu'il fût présenté de façon consécutive dans notre mémoire, a pu opérer de manière simultanée dans bien des occasions et encore aujourd'hui, les mêmes préoccupations s'entrechoquent naturellement dans l'analyse d'attribution d'une œuvre. En reprenant les méthodes et les hypothèses d'attribution données par différents critiques, à différentes époques nous avons insisté sur le développement chronologique des interventions. Nous avons voulu respecter cette chronologie d'interventions selon que notre étude portait sur le volet historique, stylistique ou technique dans le but de témoigner de l'évolution des recherches d'attribution mais également pour faire valoir que l'un ne va pas sans l'autre, comme le montre le retour essentiel à la recherche d'archive dans le cas de la récente découverte de la fresque de Cavallini. L'innovation technique a beau être bien en évidence, il n'en demeure pas moins que la bonne vieille pratique de fouiller les piles de documents poussiéreux et de parcourir la fortune critique des œuvres ont toujours leur place.

Une polémique comme celle-ci vous donne le goût que quelque chose surgisse pour qu'enfin nous puissions savourer une conclusion. Pourrions-nous alors, à ce stade, nous permettre une hypothèse... Notre étude nous a permis d'entrer en contact avec les nombreuses observations faites de l'œuvre par de nombreux auteurs. Nous n'avons retenu que ceux qui ont visiblement participé à la polémique mais nous avons délaissé tous les autres auteurs qui ont décrit les fresques ou qui ont donné leur impression sur le style de l'artiste, sans s'impliquer. Il est difficile de dire si la sensation de connaître le peintre relève de l'écriture du critique ou de la peinture qui est décrite, mais si nous devions choisir, nous ne donnerions pas Giotto pour auteur de notre cycle franciscain. Nous avons tendance à suivre l'intuition de Bruce Cole et de voir dans la grandeur de Giotto cette mince distinction qui fait d'un génie quelqu'un qui imagine les choses de façon originale et non seulement une personne qui sache bien recopier ce que d'autres ont inventé. Nous croyons qu'au moment de la réalisation des fresques d'Assise, le naturalisme n'était plus une nouveauté et qu'il devait exister ailleurs en Italie une même

pratique stylistique. Selon nous, la nouveauté de Giotto résidait dans le niveau spirituel de ce naturalisme qui n'est pas représenté dans les fresques d'Assise au même titre que nous le retrouvons dans celles de la chapelle des Scrovegni de Padoue. Pour paraphraser Francastel, c'est la plastique et non l'idéologie qui fait la nouveauté de la peinture d'Assise (1956 : 481-489). On a donc revalorisé le naturalisme créé par la représentation plus vivante et plus mimétique du cycle franciscain. À cet égard, toutefois, nous nous trouvons bien loin de la grandeur du génie de Cimabue et de Giotto. Selon Francastel, « [I]es grandes scènes de la Passion et de l'Apocalypse [en parlant des fresques de Cimabue] tranchent sur la sérénité des compositions romaines. Elles sont soulevées d'un mouvement de passion violent » (1956 : 486). Tout en se rapprochant du sentiment Franciscain, Cimabue illustre les grandes émotions humaines. « L'art de Cimabue est expressionniste » de dire Francastel (1956 : 487) ce que nous retrouvons dans le *Baiser de Judas* mais qui, selon nous, est absent du témoignage de la vie de l'Assisiate, réaliste à bien des égards mais peu expressionniste. On a longtemps cru que parce que François avait inspiré un nouveau sentiment religieux, on lui devait également l'expression du sentiment dans l'art figuratif. Pourtant, l'expressionnisme plastique du sentiment est absente des fresques du cycle franciscain alors qu'elle est criante dans les fresques de Cimabue et de Giotto. Conscient de cette impression stylistique distincte entre les fresques d'Assise et de Padoue, nous sommes tenté de dire qu'encore une fois, comme cela s'était produit pour Meiss et Tintori, l'analyse technique de Zanardi vient confirmer des éléments qui avaient déjà été déclinés par l'analyse stylistique, entres autres, celle des Non-Giotto.

Bibliographie

A. Sources

B. Ouvrages généraux

C. Articles

A. Sources

BOCCACE (1994). *Décameron*, traduction sous la direction de Christian Bec, Paris : Librairie Générale Française (Poche, Bibliothèque classique).

DELLA VALLE, Guglielmo (1791). *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da M. Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino in questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di Rami di Giunte e di Correzioni, per opera del P. M. Guglielmo Della Valle, minor conventuale, socio delle RR. Accademie delle Scienze di Torino e di Siena, dell'Instituto e Belle Arti di Bologna ec.ec.* Tomo secondo. [En ligne], http://books.google.ca/della_valle. Consulté le 15 septembre 2009.

VASARI, Giorgio et Benvenuto Cellini (2002). *Vite di artisti Vies d'artistes*, édité, traduit de l'italien et préfacé par Gérard Luciani, France : Gallimard/Folio bilingue.

B. Ouvrages généraux

ANDERSON, JAYNIE (1994). « Derrière le pseudonyme », MORELLI, Giovanni (1994). *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, édition établie par Jaynie Anderson ; traduit de l'italien par Nadine Blamoutier, Paris : Lagune, p. 15-97.

BACCHESCHI, Edi (1982). *Tout l'œuvre peint de Giotto*, introduction par André Chastel ; documentation par Edi Baccheschi, traduit de l'italien par Alain Veinstein, Paris : Flammarion.

BASILE, Giuseppe (2002). *Giotto. Les fresques de la Chapelle Scrovegni de Padoue*, Milan : Skira/Seuil.

BATTISTI, Eugenio (1990). *Giotto*, Genève : Skira. [1960].

BELLOSI, Luciano (2004). « Giotto », *Les protagonistes de l'art italien du gothique à la Renaissance*, Paris : Hazan, p. 87-165. [1989].

BELLOSI, Luciano (2000). « Giotto e la Basilica Superiore di Assisi » *Bilendio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, a cura di Angelo Tartuferi, Firenze : Giunti, p. 33-54.

BELLOSI, Luciano (1989). *Giotto : oeuvre complet*, Paris, P, Sers. [c1981].

BERENSON, Bernard (1953). *Les peintres italiens de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Louis Gillet, Paris : Gallimard.

BERNARD, Edina, Pierre Cabanne, Jannic Durand, Gérard Legrand, Jean-Louis Pradel et Nicole Tuffelli (†) (2009). *Histoire de l'art du moyen âge à nos jours*, Paris : Larousse.

BONSANTI, Giorgio (1998). *Assise. Les fresques de la basilique*, Paris : La Martinière.

BUISINE, Alain (1998). *Le premier tableau. La légende de St François d'Assise et ses peintres*, Paris : Presses Universitaires du Septentrion.

CHASTEL, André. (1999). *L'Italie et Byzance*, édition établie par Christiane Lorgues-Lapouge, Paris : Fallois.

Cimabue a Pisa la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto (2005), a cura di Mariagiulia Buresi e Antonnino Caleca, Pise : Pacieditore.

COLE, Bruce (1996). *Studies in the History of Italian Art 1250-1550*, London : The Pindar Press.

COOK, William R. (éd.) (2005). *The Art of the Franciscan Order in Italy, Netherlands* : Brill.

CROWE, Sir Joseph Archer (1908-1909). *A history of painting in Italy : from the II to the XVI century*, by Crowe and Cavalcaselle ; edited by Edward Hutton ; with 300 illustrations, New York : Dutton.

DAMISCH, Hubert (1970). « La partie pour le tout », *Revue d'esthétique*, publiée avec le concours du Centre national de la Recherche scientifique, vol. 23, novembre, p. 168-188.

D'ARCAIS, Florence Flores (2008). *Giotto*, Milano : 24 ORE Motta Cultura Srl. [1995].

DERBES, Anne and Mark SANDONA (ed.), (2004). *The Cambridge Companion to Giotto*, United States : Cambridge University Press.

DERBES, Anne and Mark SANDONA (ed.), (2004). *The Cambridge Companion to Giotto*, United States : Cambridge University Press, p. 1-9.

DE WESSELOW, Thomas (2005). « The date of the St Francis Cycle », William R. Cook (ed.), *The art of the Franciscan Order in Italy*, Netherlands : Brill, p. 113 – 167.

FO, Dario (2009). *Giotto o Non Giotto*, Modena : Panini.

Giotto: bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche / a cura di Angelo Tartuferi (c2000). Firenze : Giunti.

Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale : 1939-1970 : giudizio sul Duecento, Cimabue, Giotto, Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, Stefano Fiorentino, Spinello Aretino, i Lorenzetti, trecentisti umbri, pittura orvietana, il Traini e suo seguito (1974). Firenze : Sansoni.

GOMBRICH, E.H. (1987). *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, traduit de l'anglais par Guy Durand, France : Gallimard.

GRIENER, Pascal et Peter J. Schneemann (1998). *Künstlerbilder / Images de l'artiste. Actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne. 9-12 juin 1994*, Bern : Peter Lang.

HADJINICOLAOU, Nicos (1973). *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris : Maspero.

HETHERINGTON, Paul (1979). *Pietro Cavallini : A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London : The Sagittarius Press.

LADIS, Andrew (2004). « The legend of Giotto's wit and the Arena Chapel », Anne Derbes and Mark Sandona (ed.), *The Cambridge Companion to Giotto*, United States : Cambridge University Press, p. 221-238.

LADIS, Andrew (2001). « Richard Offner: the unmaking of a connoisseur », *Studies in Italian Art*, London, Pindar Press, p. 384-405.

LAMOUREUX, Johanne (1998). « La mort de l'artiste et la naissance du genre », GRIENER, Pascal et Peter J. Schneemann (1998). *Künstlerbilder / Images de l'artiste. Actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art à l'Université de Lausanne. 9-12 juin 1994*, Bern : Peter Lang.

LANZI, Luigi (1847). *History of painting in Italy : from the period of the revival of the fine arts to the end of the eighteenth century*: translated from the Italian of the Abate Luigi Lanzi by Thomas Roscoe, vol. 1. [En ligne], <http://books.google.ca/lanzi>. Consulté le 15 septembre 2009.

LECHANTÉ, Jeanron et Léopold (1839). *Vie des peintres, sculpteurs et architectes par Giorgio Vasari*, Traduites et annotées par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et Léopold Leclanché, Tome 1. [En ligne], http://books.google.ca/jeanron_lechante. Consulté le 16 septembre 2009.

LEE RUBIN, Patricia (c1995). *Giorgio Vasari : art and history*, New Haven : Yale University Press.

LEGRAND, Gérard (2009). « L'art de la Renaissance », *Histoire de l'art du moyen âge à nos jours*, Paris : Larousse, p. 143-274.

« Le Rembrandt Research Project », *Dossier de l'art*, n° 129 (2006), p. 4-76.

- LUNGHI, Elvio (1996). *La basilique de San Francesco à Assise*, Florence : Scala.
- MAGINNIS, Hayden B. J (2004). « In search of an artist », Anne Derbes and Mark Sandona (ed.), *The Cambridge Companion to Giotto*, United States : Cambridge University Press, p. 10-31.
- MAGINNIS, B. J. Hayden (1997). *Painting in the Age of Giotto : a historical reevaluation*, United States of America : Pennsylvania State University Press.
- MEISS, Millard (c1967). *The painting of the life of St. Francis in Assisi*, with notes on the Arena Chapel and a 1964 appendix by Leonetto Tintori and Millard Meiss, New York : Norton. [1962].
- MEISS, Millard (1967). *Giotto and Assisi*, New York : Norton. [c1960].
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'oeil et l'esprit*, Paris : Gallimard.
- MORELLI, Giovanni (c1994). *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, édition établie par Jaynie Anderson ; traduit de l'italien par Nadine Blamoutier, Paris : Lagune.
- PAOLUCCI, Antonio (2000). « Presentazione », *Giotto: bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* / a cura di Angelo Tartuferi (c2000). Firenze : Giunti, p. 11-13.
- POESCHKE, Joachim (2005). *Italian frescoes the age of Giotto 1280 - 1400*, New York : Abbeville Press.
- POESCHKE, Joachim (2003). *Fresques italiennes du temps de Giotto 1280-1400*, Paris : Citadelles & Mazenod.
- PREVITALI, Giovanni (1996). *La périodisation dans l'art italien*, traduit de l'italien par Martine Guglielmi-Peretti. – Paris : Monfort.
- PREVITALI, Giovanni (1994). *La fortune des primitifs : de Vasari aux néo-classiques*, préface de Enrico Castelnuovo, traduit de l'italien par Nadia Di Mascio, Paris : Monfort.
- PREVITALI, Giovanni (1974). *Giotto e la sua bottega*, Milano : Fratelli Fabbri. [1967].
- SALTZMAN, Cynthia (2009). *Old masters, new world : America's raid on Europe's great pictures*. United States : Penguin Books.
- SCHNEIDER, Laurie (1974), *Giotto in Perspective*, New Jersey : Prentice-Hall.
- SERS, Philippe (2004). *Les protagonistes de l'art italien du gothique à la Renaissance*, Paris : Hazan. [1989].

- SHAPIRO, Meyer (1982). *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard.
- SMART, Alastair (1978). *The dawn of Italian painting 1250-1400*, New York : Cornell University Press.
- SMART, Alastair (1971). *The Assisi problem and the art of Giotto: a study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*, Oxford : Clarendon Press.
- THODE, Henry (1909). *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie*, traduit de l'allemand sur la 2^e éd. par Gaston Lefèvre, vol. I, Paris : Laurens.
- VAN MARLE, Raimond (1923-1938). *The development of the Italian schools of painting*, The Hague : Nijhoff, vol. 3.
- VENTURI, Lionello (1969). *Histoire de la critique d'art*, Paris : Flammarion.
- VILLAIN, Maurice (1941). *Saint François et les peintres d'Assise*, Paris : Arthaud.
- WHITE, John (1993). *Art and architecture in Italy 1250 to 1400*, London : Penguin Books. [1966].
- WIND, Edgar (1962). « Technique du coup d'œil », *L'œil*, n° 95, p. 32-39, 96.
- WOLF, Norbert (2006). *Giotto di Bondone 1267-1337 : The renewal of painting*, Germany : Taschen.
- ZANARDI, Bruno (2004). « Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi », Anne Derbes and Mark Sandona (ed.), *The Cambridge Companion to Giotto*, United States : Cambridge University Press, p. 32 -62.
- ZANARDI, Bruno (2002). *Giotto e Pietro Cavallin : la questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano : Skira.
- ZANARDI, Bruno (1996). *Il cantiere di Giotto; le storie di San Francesco ad Assisi*, Milano : Skira.

C. Articles

- ANDERSON, Jaynie (1996). « The political power of connoisseurship in nineteenth-century Europe : Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli », [En ligne], *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 38, p. 107-119. Dans <http://www.jstor.org/stable/4125965>. Consulté le 8 août 2010.
- CASTANDET, Christophe (2001). « L'affaire Giotto », *Beaux Arts Magazine*, n° 203, p. 62-69.

CONGDON, Janet (1934). « Mather Book Review », [En ligne], *The Art Bulletin* vol. 16, n° 3, p. 307-309. Dans <http://www.jstor.org/stable/3045546>. Consulté le 1^{er} novembre 2010.

FRANGI, Giuseppe (2005). « La route d'Assise est pavée de tendresse », [En ligne], *30 jours dans l'Église et dans le monde*, n° 11, p.1-3. Dans [http://www.30giorni.it/fr/articolo.asp/la route d'Assise](http://www.30giorni.it/fr/articolo.asp/la%20route%20d%27Assise). Consulté le 23 août 2010.

FRANCASTEL, Pierre (1956). « Réflexions nouvelles sur un vieux procès : l'art italien et le rôle personnel de saint François », [En ligne], *Annales. Histoires. Sciences sociales*, n° 4, p. 481-489. Dans <http://www.jstor.org/stable/27579819>. Consulté le 12 octobre 2010.

LONGSTAFF, Alan (2008). « A new Renaissance? », [En ligne], *Italy*, February 24th, <http://www.italymag.co.uk/italy-featured/arts-and-culture/new-renaissance>. Consulté le 19 septembre 2009.

MATHER, Frank Jewett Jr. (1943). « Giotto's St. Francis series at Assisi historically considered », [En ligne], *The Art Bulletin*, vol. 25, n° 2, p. 97-111. Dans <http://www.jstor.org/stable/3046873>. Consulté le 11 février 2009.

MURRAY, Peter (1953). « Some early Giotto sources » (Notes), [En ligne], *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, n° ½, p.58-80. Dans <http://www.jstor.org/stable/750227>. Consulté le 12 avril 2010.

NICHOLSON, Alfred (1944). « Again the St. Francis series », [En ligne], *The Art Bulletin*, vol. 26, n° 3, p. 193-196. Dans <http://www.jstor.org/stable/3046953>. Consulté le 20 février 2009.

OFFNER, Richard (1968). « Giotto, Non-Giotto », *The Burlington magazine*, vol. Lxxiv (janvier-juin 1939a), p. 259-268.

OFFNER, Richard (1968). « Giotto, Non-Giotto », *The Burlington magazine*, vol. Lxxv (juillet-décembre 1939b), p. 96-113.

« Roman fresco challenges art history », [En ligne], *BBC News Europe*, Thursday, 28 September, 2000, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/946648.stm>. Consulté le 19 septembre 2009.

STREHLKE, Carl Brandon (2000). « Review : Giotto. Florence », [En ligne], *The Burlington magazine*, vol. 142, p. 591-593. Dans <http://www.jstor.org/stable/888846>. Consulté le 14 mars 2009.

WHITE, John (1956). « The Date of 'The Legend of St. Francis' at Assisi », [En ligne], *The Burlington magazine*, vol. 98, p. 344+ 346-351. Dans <http://www.jstor.org/stable/872047>. Consulté le 3 mars 2009.

ZALEWSKI, Daniel (2001). « Under a shroud of kitsch may lie a master's art », [En ligne], *The New York Times*, July 28, <http://www.nytimes.com/2001/07/28/arts/under-a-shroud-of-kitsch-may-lie-a-master-s-art.html>. Consulté le 20 septembre 2009.