

Exposition Revoir CIMABUE

Aux origines de la peinture italienne

au Musée du Louvre

(du 22-01-2025 au 12-05-2025)

(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées)

Communiqué de presse :

Les années 1280-1290 furent le témoin d'un moment fondamental, révolutionnaire même, dans l'histoire de la peinture occidentale : pour la première fois, un peintre cherche à représenter dans ses œuvres le monde, les objets et les corps qui l'entourent tels qu'ils existent. Cet artiste visionnaire, dont nous ne savons presque rien et dont seule une quinzaine d'œuvres nous sont parvenues, c'est Cimabue (Florence, vers 1240 - Pise ?, 1301/ 1302).

La première exposition à lui être consacrée est le fruit de deux actualités de grande importance pour le musée du Louvre : la restauration de la Maestà, souvent qualifiée « d'acte de naissance de la peinture occidentale » et l'acquisition en 2023 de La Dérision du Christ, un panneau inédit de Cimabue redécouvert en France chez des particuliers en 2019 et classé Trésor National. Ces deux tableaux, dont la restauration s'est achevée fin 2024, constituent le point de départ de cette exposition, qui, en réunissant une quarantaine d'œuvres, ambitionne de mettre en lumière l'extraordinaire nouveauté de sa manière et l'incroyable invention par laquelle il renouvela la peinture. Elle écrit ainsi le récit passionnant d'un commencement.

Cimabue a ouvert la voie du naturalisme dans la peinture occidentale. Avec lui, les conventions de représentation héritées de l'art oriental, en particulier des icônes byzantines, si prisées jusqu'alors, cèdent la place à une peinture inventive, cherchant à suggérer un espace tridimensionnel, des corps en volumes et modelés par de subtils dégradés, des membres articulés, des gestes naturels et des émotions humaines. Il développe également une verve narrative que l'on pensait jusqu'à présent initiée par ses flamboyants successeurs, Giotto et Duccio.

Nos connaissances sur Cenni di Pepo, dit Cimabue, sont très minces, comme le rappelle le prologue de l'exposition : on ignore jusqu'à la signification de son surnom et seuls quelques documents d'archive permettent d'identifier l'artiste et de donner de rares repères dans son parcours. C'est Dante, dans un passage de *La Divine Comédie*, qui forge le mythe au début du XIV^e siècle : en établissant son importance, il est à l'origine de la fascination que le nom de Cimabue exercera des Médicis jusqu'à aujourd'hui.

La section introductive consacrée au contexte de la peinture entre Florence, Pise et Assise au milieu du XIII^e siècle, plante le décor de la scène artistique sur laquelle Cimabue apparaît. Ce qui compte alors dans l'appréciation d'une œuvre, c'est sa conformité avec les grands prototypes des icônes orientales, réputées dériver fidèlement d'images « *aicheiropoïètes* », c'est-à-dire « non faites de main d'homme ». Dans ces images considérées miraculeuses, les personnages sont représentés comme appartenant au monde sacré et n'ont pas vocation à ressembler à des êtres humains. C'est pour cela qu'on les peint avec des déformations anatomiques conventionnelles, comme on peut le voir sur la *Croix de San Ranierino*, réalisée par Giunta Pisano, la figure artistique dominante de cette époque (Pise, museo di San Mateo) ou encore dans la *Madone Kahn* (Washington D.C., National Gallery of Art), l'une des icônes les plus intrigantes de la période.

C'est avec ce mode de représentation que Cimabue entend rompre. Le parcours se concentre alors sur la *Maestà* du Louvre, pivot central de l'exposition : les nouveautés qui se manifestent dans ce tableau ont conduit certains historiens de l'art à le qualifier d'« acte de naissance de la peinture occidentale ». Cimabue témoigne dans cette œuvre monumentale (4,27 x 2,8 m) de son aspiration à humaniser les figures saintes et de sa quête illusionniste, en particulier dans le rendu de l'espace avec le trône vu de biais. La restauration a permis, en plus de retrouver la variété et la subtilité des coloris (dont l'éclat prodigieusement lumineux des bleus tous peints en lapis-lazuli), la redécouverte de nombreux détails masqués par des repeints qui mettent notamment en évidence la fascination de Cimabue et de ses commanditaires pour l'Orient, à la fois byzantin et islamique, comme la bordure rouge couverte de pseudo-inscriptions arabes et le textile oriental qui habille le dossier du trône.

La réalisation d'une œuvre monumentale comme la *Maestà* pose la question de l'atelier de Cimabue. Comme pour le reste, nous ne savons rien mais Cimabue est réputé avoir été le maître de Giotto et les historiens de l'art supposent que le grand peintre siennois Duccio di Buoninsegna dut être marqué par les créations du grand peintre florentin. Il est un fait que la manière de Cimabue a imprégné de nombreux artistes et l'exposition permet de confronter réellement des œuvres de plusieurs d'entre eux, qui toutes cherchent à susciter l'implication émotionnelle des fidèles. La proximité stylistique de la *Madone de Crevole* de Duccio (Sienne, Museo dell'Opera del Duomo) et de la *Maestà* de Cimabue est éloquente, dans le modelé délicat des visages de la Vierge ou dans les jeux de transparence.

Avec Cimabue s'impose la conviction que chaque artiste doit affirmer sa manière propre, que les thèmes traditionnels doivent être renouvelés en permanence. La nouveauté devient un élément central de l'appréciation artistique. Il en résulte un climat d'invention et d'émulation extraordinaire entre les peintres. Le parcours se poursuit avec la section construite autour du diptyque de Cimabue, dont le Louvre réunit pour la première fois les trois seuls panneaux connus à ce jour. La verve narrative et la liberté déployées par Cimabue dans cette œuvre aux coloris chatoyants, et en particulier dans *La Dérision du Christ*, en font un précédent important et insoupçonné jusqu'alors à la *Maestà* de Duccio, chef-d'œuvre de la peinture siennoise du Trecento. Cimabue se relève dans ce petit panneau d'une inventivité prodigieuse, en ancrant la composition dans le quotidien de son temps, en osant habiller les personnages de vêtements de son époque. Il fait ainsi écho aux préoccupations des Franciscains, promoteurs d'une spiritualité plus intériorisée et immédiate.

L'exposition se conclut par la présentation du grand *Saint François d'Assise recevant les stigmates* de Giotto, destiné au même emplacement que la *Maestà* du Louvre, le *tramezzo* (la cloison qui sépare la nef du chœur) de San Francesco de Pise, et peint quelques années après par le jeune et talentueux disciple de Cimabue. A l'aube du XIV^e siècle, Duccio et Giotto, tous deux profondément marqués par l'art du grand Cimabue qui s'éteint en 1302, incarnent désormais les voies du renouveau de la peinture.

COMMISSARIAT

Thomas Bohl, conservateur au département des Peintures, musée du Louvre

On ignore presque tout de la vie et de l'œuvre de Cenni di Pepo, jusqu'à la signification même de son surnom Cimabue (prononcez « tchi », « ma », « boué »), considéré comme l'un des plus grands peintres de l'art occidental. Grâce aux recherches et aux restaurations, son parcours est reconstitué pas à pas et le caractère novateur de sa peinture se dévoile. Une dizaine de peintures lui sont aujourd'hui attribuées, ainsi qu'un cycle de fresques à Assise et des mosaïques à Florence et à Pise.

Le musée du Louvre conserve deux de ses chefs-d'œuvre, une grande Vierge en majesté, dite la *Maestà*, et *La Dérision du Christ*, récemment acquise. L'exposition s'organise autour de ces deux peintures, dont la restauration vient de s'achever. Elle propose de se plonger dans l'Italie du XIII^e siècle, marquée par de grands changements philosophiques, spirituels, scientifiques et artistiques.

Cimabue est l'un des premiers peintres à chercher à représenter le monde tel qu'il pouvait l'observer. Avec lui, la peinture, faite de rimes colorées, devient une œuvre d'art conçue pour émouvoir et pour émerveiller.

Ce n'est sans doute pas un hasard si le premier à citer le nom de Cimabue est le grand poète Dante Alighieri au début du XIVe siècle.

Prologue : du mythe littéraire à la redécouverte des œuvres

Actif à la fin du XIIIe siècle, Cimabue est longtemps resté un artiste mystérieux. Il fascine poètes, artistes, collectionneurs et historiens de l'art depuis sept siècles. Chaque époque a développé une vision fantasmée du peintre : certains ont composé des biographies teintées d'anecdotes pittoresques, d'autres ont tenté de retrouver les œuvres de celui qui fut très tôt considéré comme le père de la peinture occidentale, sans disposer toutefois d'outils et de méthodes appropriés. Le premier tableau attribué à Cimabue entré au musée du Louvre en 1802 est ainsi en réalité une œuvre peinte près de 200 ans après sa mort. Il a fallu attendre la fin du XIXe siècle, et surtout la deuxième moitié du XXe siècle, pour que notre connaissance de Cimabue se précise.



Giunta di Capicino, dit Giunta Pisano
(actif à Pise de 1229 à 1265 [?])

Croix peinte, dite de San Ranierino

Pise, vers 1240-1250. Tempera et or et huile sur bois

Signée GIUNTA PISANUS ME FECIT (*Giunta Pisano m'a fait*), cette croix est l'œuvre du plus important peintre italien de la génération précédant celle de Cimabue, qui s'est peut-être formé auprès de lui. Originaire de Pise, Giunta Pisano est sollicité par les plus grands commanditaires de son temps. Sa peinture est influencée par l'expressivité de l'art provenant des royaumes latins installés par les croisés en Terre sainte.

Pise, Museo nazionale di San Matteo, inv. 2325





Maître de San Francesco

(actif en Ombrie dans au milieu du 13^e siècle)

Croix peinte

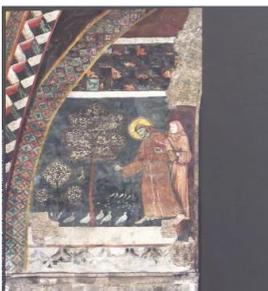
Ombrie, vers 1260

Tempéra et or et huile (?) sur panneau de peuplier

Quand Cimabue entame sa formation, le Maître de San Francesco est l'un des peintres les plus importants d'Italie. Il conçoit, une trentaine d'années avant que Cimabue lui succède, le premier décor de la basilique Saint-François à Assise dans les années 1260.

Il se spécialise également dans la production de croix peintes comme celle-ci. Il propose ici une représentation du Sacrifice du Christ empreinte de compassion. Le corps de celui-ci est figure avec les mêmes conventions que celles adoptées par Giunta Pisano : son abdomen se divise en quatre parties, et sa poitrine est soulignée par des lignes courbes. L'artiste emploie ici une gamme chromatique variée et raffinée, à l'image des subtiles ombres violacées appliquées sur le Perizonium (pagne) du Christ.

Musée du Louvre, Département des Peintures, RF. 1981-48



Détail d'une fresque de la basilique Saint-François d'Assise par le Maître de San Francesco figurant la prédication de saint François aux oiseaux
Detail of a fresco in the basilica of Saint Francis of Assisi by the Master of Saint Francis, showing Saint Francis preaching to the birds





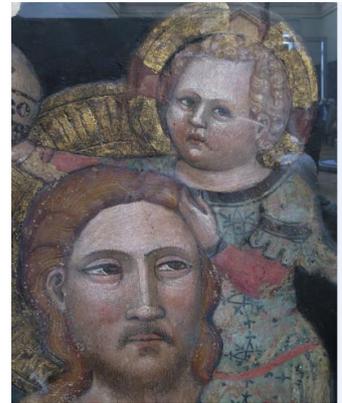
Tommaso del Mazza
(documenté de 1377 à 1392)

Saint Christophe et l'Enfant Jésus

Florence, fin du 14^e siècle. Fresque

Le mythe Cimabue a perduré longtemps. Provenant d'une maison de Florence qui passait pour celle du maître, cette fresque supposée de sa main est détachée au 19^e siècle à la demande du marquis Campana, grand collectionneur italien. Considérée comme l'une des plus importantes peintures de sa collection, elle entre au Louvre en 1863. Elle est reconnue comme une œuvre plus tardive l'année suivante.

Collection Giampietro Campana, 1853 ; acquis en 1862 par Napoléon III, entré au Louvre en 1863. Musée du Louvre, Département des Peintures, dépôt au Musée du Petit Palais, Avignon, MI 359



Peintre anonyme, dit Maître du Bigallo
(actif à Florence au milieu du 13^e siècle)
Vers 1240-1250

La Vierge et l'Enfant entourés de deux anges

Tempera et or sur bois

Cette petite *Maestà*, ou Vierge en Majesté, a été peinte par un artiste actif à Florence au milieu du 13^e siècle, au moment où Cimabue commence sa formation. Elle témoigne du souhait des artistes à cette période de rivaliser avec les icônes dont ils reprennent l'iconographie, c'est-à-dire les sujets, et adoptent certains modes de représentations, comme la géométrisation des visages.

Nantes, musée d'Arts de Nantes. Inv. 105



Une fascination pour l'art oriental : la peinture en Italie au milieu du XIIIe siècle

Au milieu du XIIIe siècle, l'art des icônes et des manuscrits provenant de Byzance et des royaumes latins installés par les croisés en Terre sainte jouit d'un immense prestige en Italie. Les icônes sont alors perçues comme dérivant des premières représentations des personnages saints, comme le portrait de la Vierge peint par saint Luc selon la tradition chrétienne. Les peintres italiens en reproduisent les compositions et en réinterprètent les formes, souvent volontairement stylisées, afin de souligner l'appartenance des personnages au monde divin. À l'inverse, les manuscrits byzantins présentent une esthétique plus libre, une attention au rendu de détails pittoresques, des jeux d'ombres et de lumière cherchent à faire revivre l'illusion de réel qui caractérisait la peinture de l'Antiquité. Tandis que ses prédécesseurs cherchaient à rivaliser avec l'art des icônes, Cimabue privilégie de nouvelles formes d'expression et se montre sans doute plus sensible aux manuscrits grecs qui circulent alors en Italie, dont le naturalisme donne l'impression que les éléments peints appartiennent au monde réel.



Peintre oriental ?

La Vierge et l'Enfant en Majesté, dite Madone Mellon

Vers 1272-1282.

Tempera et or sur bois

Cette icône, comme celle présentée à proximité, est peut-être une commande de l'empereur byzantin Michel VIII Paléologue pour un dignitaire occidental. Le traitement complexe du trône, le rendu des volumes des personnages et l'usage abondant de la chrysographie (les lignes d'or sur les vêtements) s'apparentent à la peinture toscane de la même époque, signe du dynamisme et de la réciprocité des échanges entre Orient et Occident.

National Gallery of Art, Washington, D.C. 1937.1.1





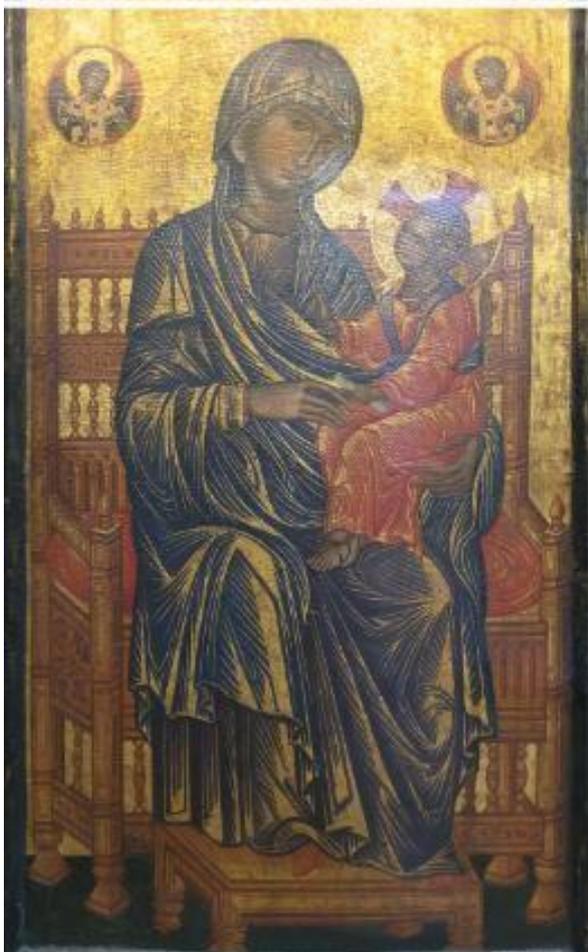
Peintre anonyme

Évangile bilingue : Saint Marc écrivant

Constantinople (?), vers 1260-1280. Parchemin peint

Ce manuscrit bilingue grec et latin fut conçu à Byzance pour un dignitaire occidental, peut-être à la demande de l'empereur Michel VIII Paléologue. L'Évangéliste est figuré dans une posture animée et un grand soin est accordé au rendu des accessoires et du mobilier. Ce type de création marqua sans doute Cimabue, qui use du même sens de l'animation des personnages ou de la subtilité des jeux de regards dans les médaillons du cadre de la *Maestà*. Les motifs de double hélice de l'encadrement, très répandus en Occident, attestent de la réciprocité des échanges artistiques.

Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits. Grec 54, F.111



Peintre anonyme oriental ou italien

La Vierge et l'Enfant, dite Madone Kahn

Vers 1272-1282. Tempera et or sur bois

L'origine de cette icône interroge depuis plus d'un siècle. A-t-elle été réalisée à Constantinople ou en Toscane par un peintre grec, ou encore par un peintre italien imitant la manière grecque ? L'œuvre a très vraisemblablement été peinte en Orient pour être exportée en Occident, peut-être à la demande de l'empereur byzantin Michel VIII Paléologue (1262-1282), désireux de réunir les Églises d'Orient et d'Occident.

National Gallery of Art, Washington, D.C. 1949.71





Peintre anonyme, dit Maître de Calci
(actif à Pise entre 1225 et 1260 environ)

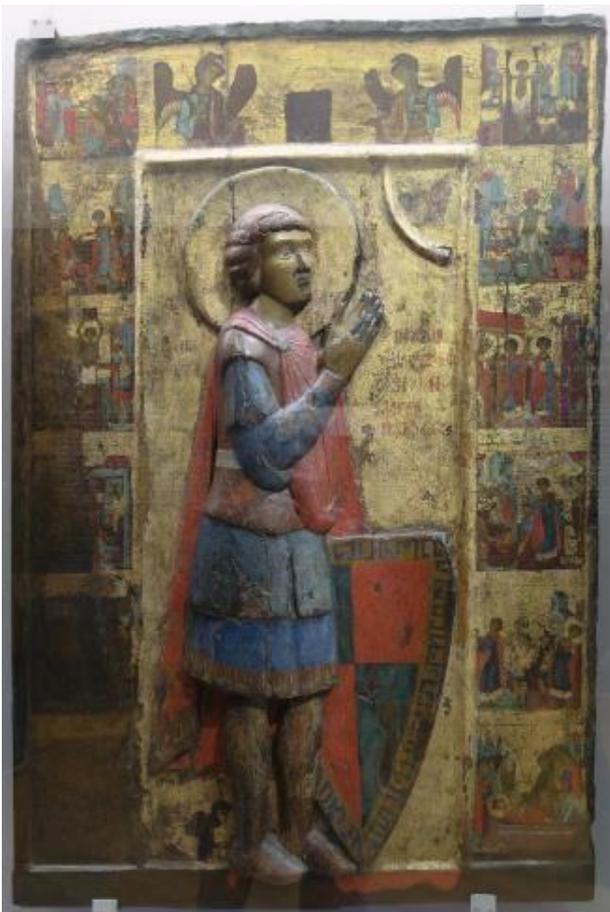
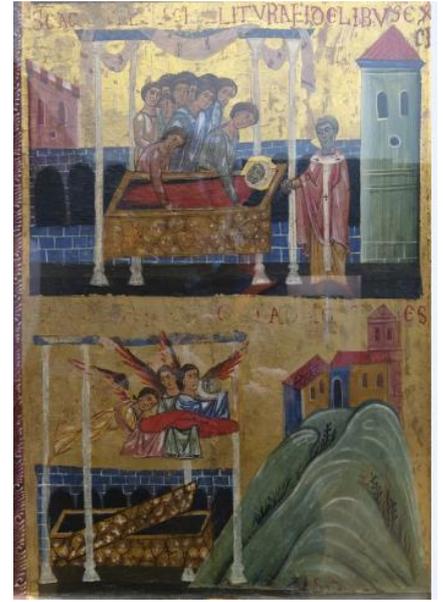
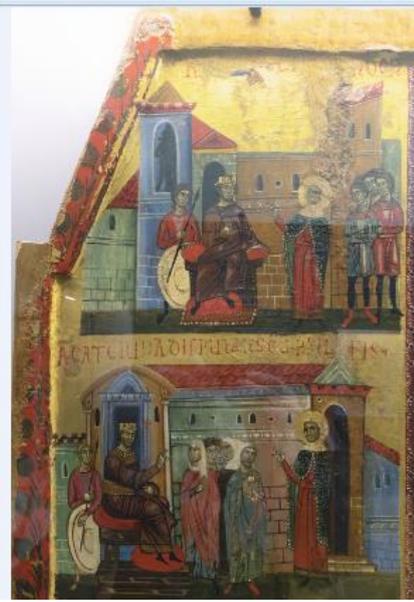
**Dossale (tableau d'autel) : sainte Catherine
d'Alexandrie`**

Pise, vers 1240-1250.

Tempera et or sur bois, incrustation de pâte de verre

La sainte est entourée de scènes racontant sa vie et ses miracles. Ce type de représentation est proche des icônes hagiographiques (représentant des saints et des épisodes de leur vie) produites en Orient à la même époque, bien qu'on ne sache pas si la formule a été inventée en Italie, à Chypre ou à Byzance. Sainte Catherine est figurée selon des conventions héritées de l'art byzantin : son visage sévère comme les plis de son vêtement dessinent des formes géométriques.

Musée national San Matteo, Pise. 1583



Peintre byzantin

Saint Georges

2^e moitié du 13^e siècle.

Tempera et or sur bois en relief

Ce type d'icône dite « hagiographique » associant la représentation d'un saint en pied et des épisodes de sa vie se diffuse au milieu du 13^e siècle à Byzance et en Italie. Le saint est figuré ici avec un costume typique de celui des guerriers occidentaux, témoignant des forts échanges entre Byzance et l'Occident.

Athènes, Musée byzantin et chrétien, inv. 89





Peintre anonyme

École de Lucques, milieu du 12^e siècle

La Vierge et l'Enfant

Tempera et or sur bois et *pastiglia* sur le cadre

Cette œuvre est l'une des plus anciennes représentations de la Vierge et l'Enfant à mi-corps peinte en Occident sur le modèle des icônes orientales, s'inspirant possiblement d'une icône provenant du Levant (Proche-Orient). Sur son cadre, un décor en relief *a pastiglia* imite les riches parures d'orfèvrerie des icônes. Celui-ci figure des motifs d'animaux et de fausses inscriptions arabes décoratives, dites pseudo-inscriptions, appréciés à cette époque.

Pise, Museo nazionale di San Matteo, NCTN n° 00528912



Lippo di Benivieni

(Florence, documenté entre 1296 et 1327)

***La Lamentation sur le corps du Christ (face)
Les Adieux du Christ à la Vierge et
à saint Jean (revers)***

Florence, vers 1310. Tempera et or sur bois

Ce petit panneau double face est le premier tableau supposé de Cimabue acquis par un collectionneur, Pierre de Médicis (1472-1503), à la fin du 15^e siècle, signe de l'intérêt que commence à susciter l'artiste. À cette époque, son nom est surtout connu à travers le texte de Dante. On cherche alors à lui associer une peinture ancienne, en réalité peinte par un autre artiste.

Harvard Art Museums, Cambridge, Fogg 1917.195



Dessin : anonyme

Encadrement attribué à Giovanni Antonio Dosio

Le Martyre de saint Potitus

Vers 1370. Plume et encre brune sur papier

Ce dessin témoigne de l'importance des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari pour la redécouverte de Cimabue. Suite à leur publication, des amateurs recherchent des œuvres de ce peintre mal connu, mais qui passe pour être le père de la peinture italienne. Ce dessin, en réalité postérieur de près d'un siècle à la mort de Cimabue, lui est ainsi attribué et intégré comme tel dans ce montage par Niccolò Gaddi (1537-1591).

École nationale supérieure des beaux-arts, Paris. EBA 381



Dante Alighieri
(Florence, 1265 – Ravenne, 1321)

La Divine Comédie

Copié en Toscane, 2^{de} moitié du 14^e siècle
Manuscrit sur parchemin

Le poète Dante Alighieri est le premier à citer Cimabue dans un passage de *La Divine Comédie* traitant du caractère éphémère de la renommée, reproduit sur cette vitrine. En établissant un lien direct entre Cimabue et Giotto, il fait peut-être subtilement référence à leur relation de maître à élève et au climat d'émulation qui caractérise la création artistique pendant les vingt dernières années du 13^e siècle.

Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits. Italien 69, 29r



Giorgio Vasari
(Arezzo, 1511 – Florence, 1574)

Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes

Florence, Giunti, 1568

Composée plus de deux siècles après sa mort, la *Vie* de Cimabue, publiée par Vasari dans cet ouvrage, constitue la première biographie du peintre. Il y est décrit comme l'artiste qui a rompu le premier avec la « manière grecque ». Vasari lui attribue plusieurs tableaux, dont certains se sont avérés par la suite avoir été peints par d'autres artistes. Pour la première fois, *La Maestà* de Pise y est décrite comme un chef-d'œuvre de Cimabue.

Paris, Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 8 RES 148 (1)



Le premier Cimabue du Louvre

Atelier ou école de Alessandro Filipepi, dit Botticelli
(Florence, vers 1445 – Florence, 1510)

La Vierge et l'Enfant

Vers 1500. Tempéra sur bois

Voici la première œuvre entrée au Louvre sous le nom de Cimabue en 1802. Cette attribution aujourd'hui surprenante illustre la méconnaissance que l'on avait des œuvres de Cimabue, et plus largement de la peinture italienne antérieure à 1500. L'œuvre, peinte deux siècles après la mort de Cimabue, resta attribuée au maître jusqu'aux années 1840 et fut un temps présentée à côté de *La Maestà*.

Palais des Beaux-Arts de Lille. P 789





Peintre byzantin

Sainte Marina et sainte Irene

2^e moitié du 13^e siècle.

Tempera et or sur bois

Sur la face de l'icône, la probable commanditaire de l'œuvre, une femme de haut rang au vu de la préciosité de cette œuvre, est figurée agenouillée aux pieds de saint George, signe d'une recherche d'un rapport plus direct au divin. Si l'on ne connaît pour l'heure pas son identité, on peut supposer qu'elle avait une dévotion particulière pour les deux saintes qui sont figurées ici, sur le revers de cette icône.

Athènes, Musée byzantin et chrétien, inv. 89



Atelier de Nicola Pisano

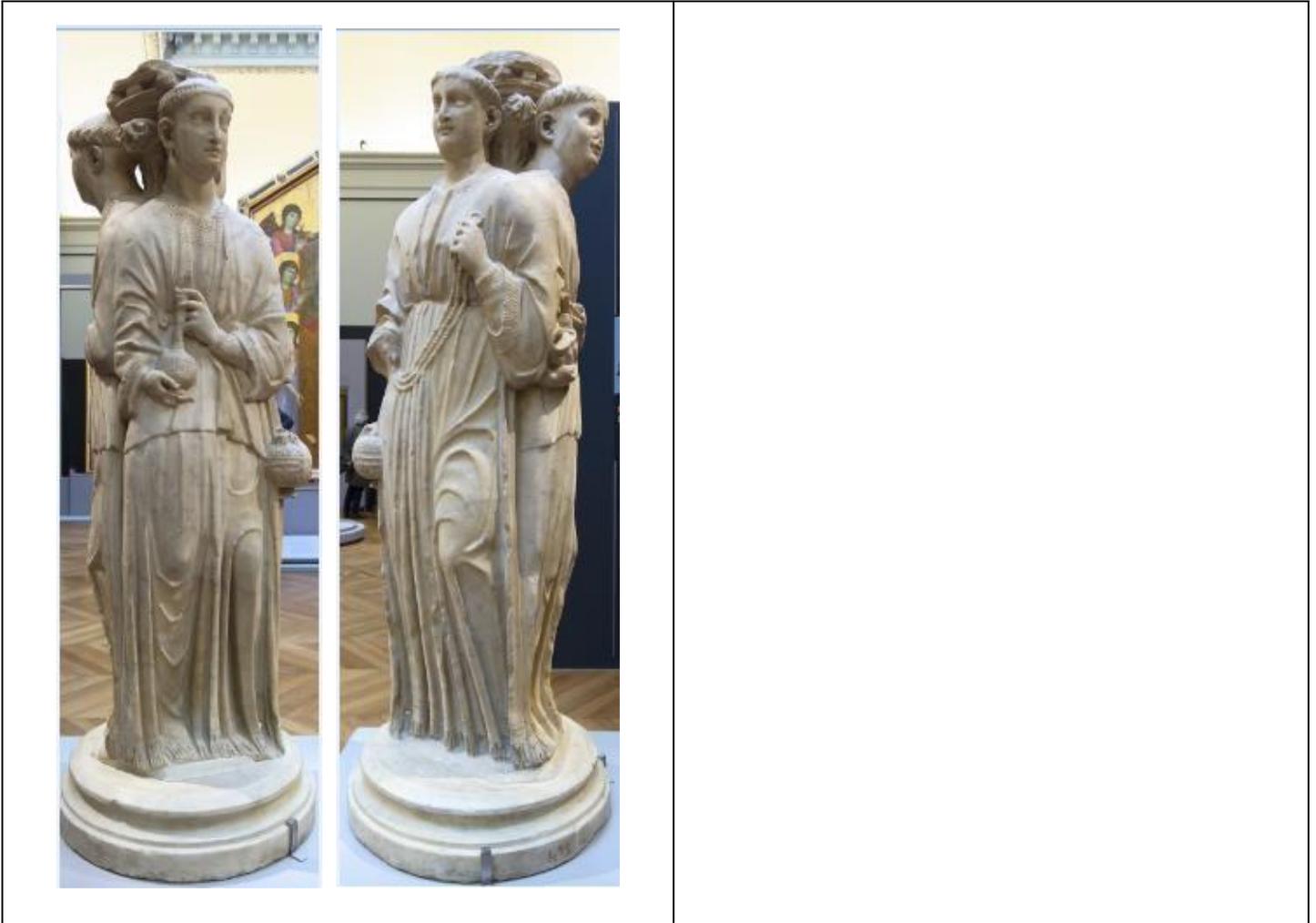
(Apulie ?, vers 1220 – Pise ?, avant 1284)

Ange : support du tombeau de saint Dominique, église San Domenico, Bologne (?)

Pise, vers 1264-1267. Marbre

Cette œuvre provient vraisemblablement, comme la sculpture présentée à proximité, du tombeau de saint Dominique à Bologne. Elle figure un archange paré d'un riche costume. L'attention portée au rendu des cheveux, au modelé du visage et des mains du personnage témoignent de la même recherche de naturalisme que celle déployée par Cimabue, lui aussi fasciné par le rendu des riches costumes de ses anges, dans la *Maestà*.

Musée du Louvre, Département des Sculptures. RF 1493



Les années 1280 : une période d'effervescence artistique

Avec sa grande *Maestà*, Cimabue ouvre la voie à de nouveaux modes de représentation. Les années 1280 constituent une décennie d'effervescence et d'émulation dans le domaine de la peinture. Le jeune peintre siennois Duccio di Buoninsegna est frappé par les nouveautés de l'art de Cimabue, avec qui il collabore peut-être sur certains chantiers à Florence. Chez les deux artistes, les personnages s'animent de plus en plus, que ce soit dans la *Madone Gualino* de Cimabue, avec l'Enfant tendant les bras vers sa mère, ou dans la *Madone de Crevole* de Duccio, avec ses anges librement accoudés à des nuages. Même lorsque deux peintures adoptent des compositions proches, elles se distinguent désormais par la vivacité d'un geste ou le traitement virtuose d'un costume ou d'un accessoire. Les peintres ne cherchent plus à reproduire un modèle ancien, mais rivalisent d'invention pour donner l'illusion de la vie dans la peinture, tout en cherchant à se distinguer de leurs contemporains.

L'Italie et la Méditerranée au XIIIe siècle

Le monde d'un Italien du XIIIe siècle est tourné vers la Méditerranée. Les villes de Toscane, Pise en premier lieu, font fortune grâce au commerce maritime et sont des points d'entrée de nombreux objets venus de Byzance ou du monde islamique.

Dans sa *Maestà*, Cimabue pare le trône d'un textile oriental décoré d'aigles et d'inscriptions imitant l'écriture arabe, motifs qui décorent également le cadre du tableau. Il s'inspire certainement d'objets réels qui circulent alors en Italie et comptent parmi les biens les plus précieux de cette époque.

À ces contacts commerciaux répondent des échanges scientifiques et intellectuels : au XIII^e siècle, le zéro qui était en usage dans le monde arabe est adopté dans les mathématiques en Occident et la traduction des traités arabes d'optique révolutionne les théories de la vision dont l'impact a sans doute été important sur les arts visuels



De aspectibus, copie du traité Kitāb al-Manāzīr de Ibn al-Haytham, dit Alhazen

Angleterre, dernier quart du 13^e siècle. Manuscrit sur parchemin

Ce manuscrit contient une traduction du traité d'optique rédigé par le scientifique arabe Ibn al Haytan, dit Alhazen. Sa traduction et sa diffusion en Occident au 13^e siècle révolutionnent le savoir scientifique. On pensait jusqu'alors que les rayons lumineux étaient émis par l'œil et non captés par celui-ci. L'auteur s'intéresse à la perception de la lumière, des couleurs, et aux déformations optiques. Il n'est pas impossible que ses réflexions aient joué un rôle dans le renouveau de la peinture à la fin du 13^e siècle.

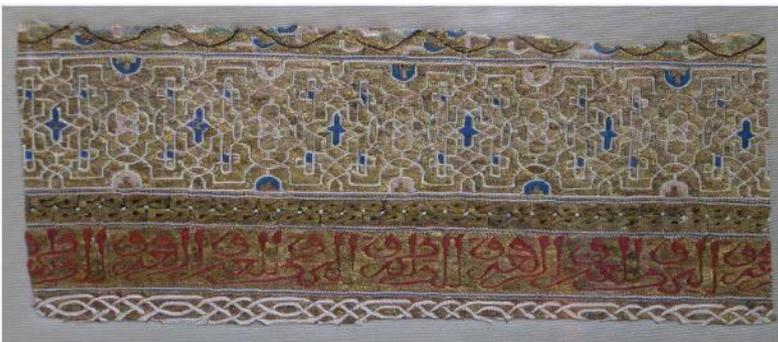
Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 7219



Lapis-lazuli

Le lapis-lazuli est le pigment le plus cher au 13^e siècle. Importé d'Afghanistan, il est broyé en poudre, puis mélangé à un liant à base d'œuf pour obtenir un bleu étincelant. Cimabue emploie exclusivement ce riche pigment, plutôt que d'autres bleus moins coûteux, dans la *Maestà*. Il l'applique presque pur pour obtenir les bleus soutenus, ou en mélange dans les tons violacés ou les gris bleutés dans les tuniques des anges.

Musée de Minéralogie, École des Mines Paris - PSL



Fragment de la dalmatique (vêtement liturgique) lié au culte de saint Valère

Andalousie, 2^e ou 3^e quart du 13^e siècle
Tapisserie de soie et fils d'or

Au 13^e siècle, de nombreux textiles précieux produits en Italie ou en Espagne sont ornés de motifs géométriques et d'inscriptions arabes. Tissé d'or et de soie, ce fragment est l'un des plus précieux aujourd'hui conservés. Cimabue a sans doute observé des tissus de ce type, qui comptaient parmi les biens les plus coûteux commercialisés à cette époque.

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 46.156.10



Artiste anonyme

Gobelet aux joueurs de polo

Syrie, deuxième moitié du 13^e siècle.
Verre soufflé, décor émaillé et doré

Le polo est une activité appréciée des souverains de la dynastie des Mamelouks qui règnent à cette époque en Syrie où ce gobelet a été produit. Leur devise est inscrite sur un bandeau rouge encadrant la composition. Cimabue put être marqué par de telles créations. La proximité entre sa bordure décorée d'inscriptions et celle peinte sur fond rouge par Cimabue dans le cadre de la *Maestà* est frappante.

Musée du Louvre, Département des Arts de l'Islam. OA 6131



Détail des inscriptions du gobelet (en haut)
et du cadre de la *Maestà* (en bas)



Dalmatique de Saint-Étienne de Muret

Espagne, 3^e quart du 13^e siècle
Soie (trame), lin (chaîne) : samit façonné

Offerte à la fin du Moyen Âge à l'abbaye de Grandmont dans le Limousin, cette dalmatique, précieux vêtement liturgique, a certainement été produite dans le nord de l'Espagne. Son décor d'aigles sur fond pourpre et d'inscriptions arabes en partie basse imite les riches étoffes byzantines et islamiques. Le dessin des aigles, proche de ceux peints par Cimabue dans la *Maestà*, témoigne de la large diffusion de ce type de textile en Occident.

Église Saint-Antoine, Ambazac (Haute-Vienne)



Comparaison du motif d'aigle de la dalmatique
et de la *Maestà*



Céramiques islamiques (« bacini » pisani)

Provenant de la basilique San Piero a Grado à Pise.
Tunisie, début du 11^e siècle

Les céramiques islamiques, à décor d'inscriptions ou d'animaux comme des lions ou des aigles, occupent une place importante à Pise où elles sont arrivées en grand nombre à la fin du Moyen Âge. Elles étaient souvent intégrées dans les façades des églises de la ville afin de les embellir. Cimabue a certainement pu observer des œuvres de ce type lorsqu'il séjournait à Pise pour peindre la *Maestà*.

Muzeo nazionale di San Matteo, inv. 29



Façade d'une église de Pise intégrant des céramiques islamiques



Peintre anonyme, dit Maître de la Madeleine
(dates activité artiste)

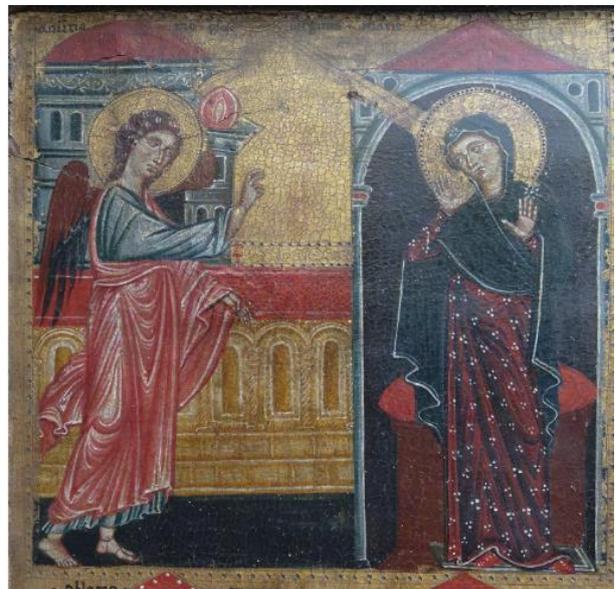
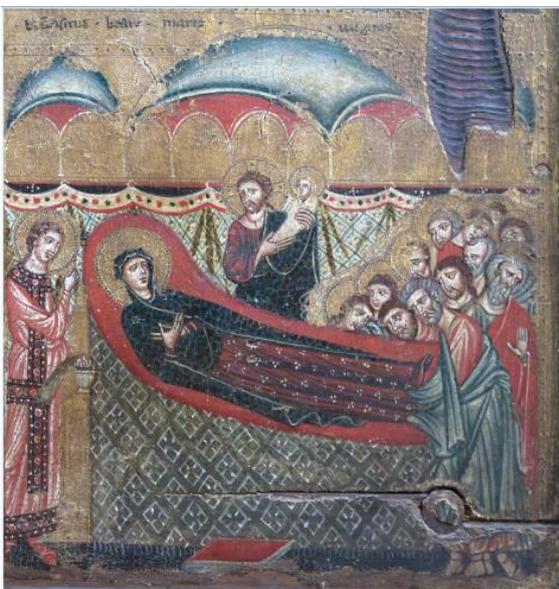
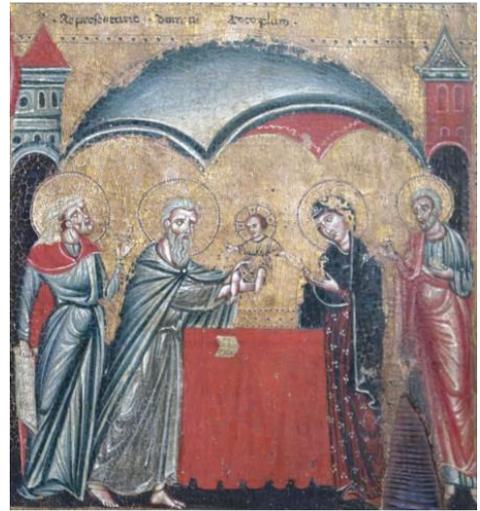
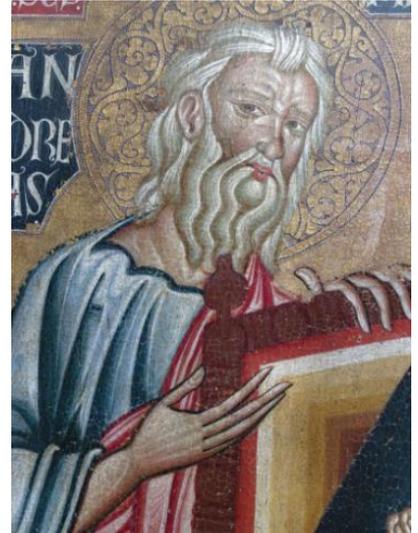
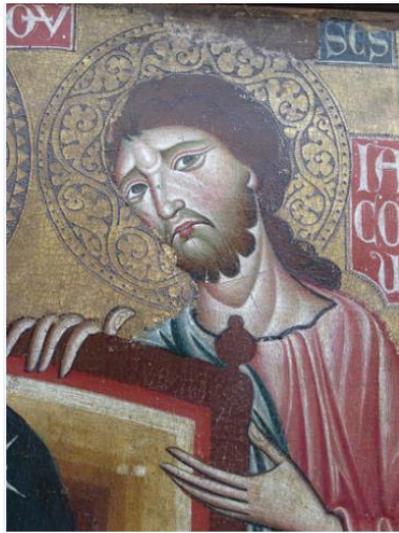
Dossale (devant d'autel) : la Vierge et l'Enfant entre saint André et saint Jacques

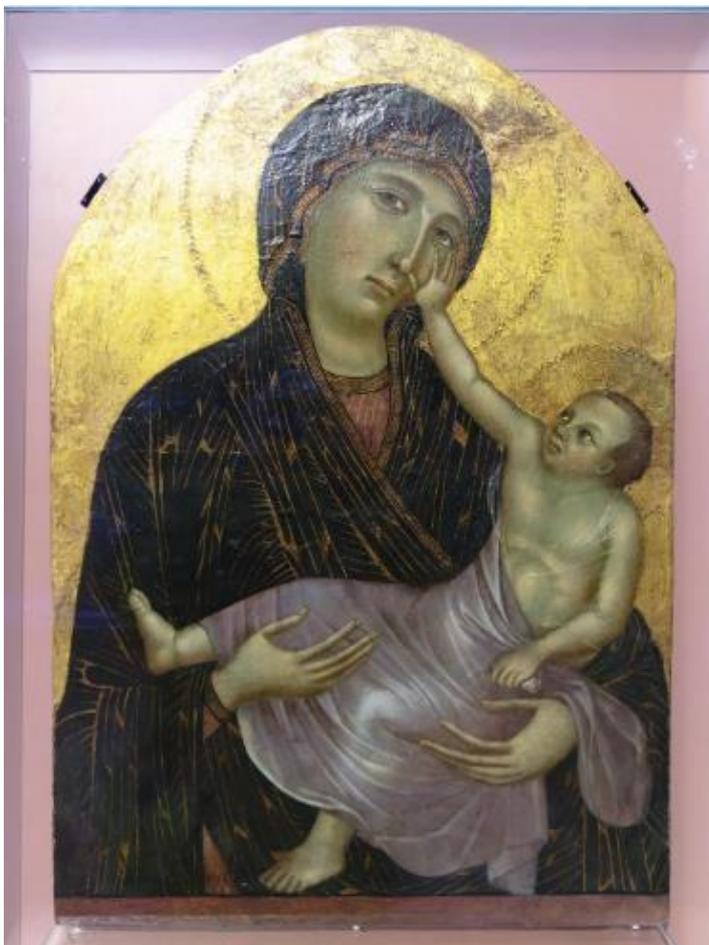
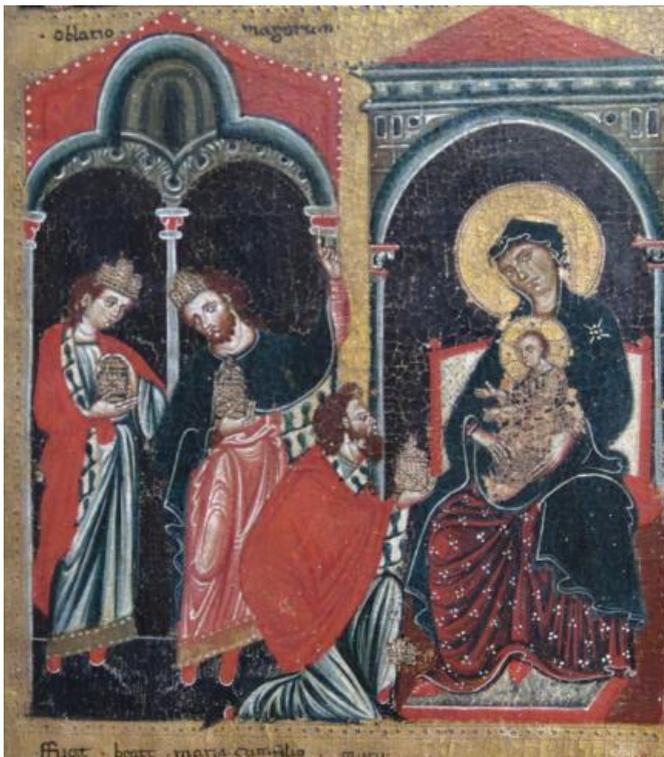
Florence, vers 1280-1285
Tempera et or sur bois

Ce devant d'autel figurant une *Maestà* au centre a été peint dans les mêmes années que la grande *Maestà* du Louvre de Cimabue par un artiste prolifique, le Maître de la Madeleine. Celui-ci privilégie ici une composition encore fidèle aux schémas orientaux et un traitement moins naturaliste que celui déployé par Cimabue dans son chef-d'œuvre.

Musée des Arts décoratifs, Inv. PE 76

Détails





Atelier de Duccio di Buoninsegna, dit Duccio
(Sienne, vers 1260 – vers 1318/1319)

La Vierge et l'Enfant, dite Madone de Castelfiorentino

Sienne (?), vers 1285. Tempera et or sur bois

L'œuvre est très proche par sa composition de la *Madone de Crevole* de Duccio présentée à proximité. L'Enfant y est toutefois plus animé. Il porte une chemise transparente révélant son corps soigneusement modelé, signe de l'impact fort des nouveautés de Cimabue sur ses contemporains. L'œuvre a longtemps été attribuée à Cimabue, mais a sans doute été peinte par un disciple de Duccio.

Castelfiorentino, Museo di Santa Verdiana





Duccio di Buoninsegna, dit Duccio
(Sienne, vers 1260 – vers 1318/1319)

La Vierge et l'Enfant, dite Madone de Crevole

Vers 1280-1285. Tempera et or sur bois

Ce chef-d'œuvre de jeunesse de Duccio réinterprète les Vierges présentant l'Enfant de type oriental. Le peintre adoucit les visages et met l'accent sur le geste tendre de l'Enfant qui approche sa main du visage de sa mère, comme pour la consoler. Deux anges assistent à la scène, accoudés à leur nuage, selon une formule inédite qui témoigne de l'incessante recherche de nouveauté des peintres à la fin du 13^e siècle.

Sienne, Museo dell'Opera del Duomo, Inv. OA/4539



Cenni di Pepo, dit CIMABUE

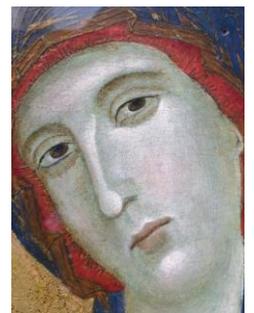
Connu à Rome, Pise, Assise et Florence de 1272 à 1302

La Vierge et l'Enfant, dite Madone Gualino

Vers 1285. Tempera et or sur bois

Cette peinture, longtemps attribuée à Duccio, est désormais considérée de la main de Cimabue à l'aune de récentes études. Peinte peu après la *Maestà* du Louvre, elle témoigne de l'évolution rapide de sa manière, sans doute stimulée par ses contacts avec le jeune Duccio. L'Enfant est animé et s'élançait vers les bras de sa mère. Derrière eux, un textile décoré d'aigles et de pseudo-inscriptions s'apparente à celui de la *Maestà* du Louvre.

Turin, Galleria Sabauda, collection Gualino, inv. 643





Duccio di Buoninsegna, dit Duccio
(Sienne, vers 1260 – vers 1318/1319)

Revers de *La Vierge et l'Enfant Jésus, dite Madone Gualino*

Vers 1285-1288. Tempera et or sur bois

On perçoit sur ce revers les vestiges d'un décor peint figurant des motifs de fleurs étoilées, desquelles émergent des formes végétales stylisées pour former une Croix. Cimabue a employé des motifs comparables pour orner les nimbes dorés de plusieurs de ses Madones. La présence de ce décor pourrait indiquer que le revers de l'œuvre était visible et que celle-ci prenait place à l'origine, comme *la Maestà* du Louvre, sur un jubé, clôture séparant la nef du chœur.

Sienne, Pinacoteca Nazionale. Inv. 20



Manfredino d'Alberto, dit Manfredino da Pistoia

La Vierge et l'Enfant, dite Maestà di Mosciano

Florence, vers 1290-1295. Tempera sur bois

Manfredino d'Alberto, sans doute formé par Cimabue, réinterprète ici la *Madone Gualino* exposée à proximité, avec son trône en bois, son repose-pieds bleuté et son Enfant animé placé à droite de la Vierge, une position inhabituelle. Le peintre reprend des éléments typiques de la manière de Cimabue, tels les nimbes décorés de petites fleurs étoilées gravées dans l'or, identiques à celles de la *Maestà* du Louvre.

Mosciano (Scandicci), église Sant'Andrea





Duccio di Buoninsegna, dit Duccio
(Sienne, vers 1260 – vers 1318/19)

***La Vierge Marie et l'Enfant Jésus, dite
La Madone des Franciscains***

Vers 1285-1288. Tempera sur bois

Ce petit panneau est l'une des œuvres les plus inventives de la fin du 13^e siècle et témoigne de l'extraordinaire climat d'émulation de cette période. Dans cette représentation miniature, Duccio réinterprète la formule du trône en bois vu de biais de *La Maestà* de Cimabue, mais donne un caractère plus animé aux personnages : l'Enfant recule sa jambe et bénit les trois Franciscains agenouillés aux pieds de la Vierge.

Sienna, Pinacoteca Nazionale. Inv. 20



Duccio di Buoninsegna, dit Duccio
(Sienne, vers 1260 – vers 1318/19)

Revers de La Madone des Franciscains

Vers 1285-1288

Le revers de cette œuvre a été préparé avec le même soin que la face. Le panneau de bois a été couvert d'une toile pour en atténuer les aspérités, avant que ne soient appliquées plusieurs couches de gesso, une poudre de calcaire blanche mélangée à de la colle. Le décor bleu et vert appliqué ensuite imitait peut-être à l'origine un décor de marbre ou de pierre précieusement veinée.

Sienna, Pinacoteca Nazionale. Inv. 20



Peintre anonyme de l'entourage de Duccio

***La Vierge et l'Enfant ; à droite à demi effacée,
La Stigmatisation de saint François***

Vers 1285-1290. Tempera et or sur bois

Cette œuvre, de plus petit format que les deux autres avec lesquelles elle partage la même composition est en réalité un fragment d'un ensemble plus conséquent. Elle a été coupée dans la partie supérieure où on aperçoit encore les pieds de plusieurs personnages.

Elle était également complétée par des volets latéraux. La présence d'un petit saint François d'Assise recevant les stigmates indique qu'elle fut sans doute commandée par un membre ou un proche de l'ordre des Franciscains.

Musée du Louvre, Département des Peintures. RF 1947 17



Peintre anonyme de l'entourage de Duccio

Vierge et l'Enfant

Vers 1285. Tempera et or sur bois

La composition de cette œuvre est identique à celle des deux autres exposées à proximité. Son auteur est sans doute un peintre qui a travaillé aux côtés du Siennois Duccio. Il emploie les mêmes motifs et les mêmes techniques pour décorer le fond doré et les nimbes des personnages, avec un sens de la préciosité affirmé. Dans le creux des poinçons, il a appliqué une laque rouge transparente, qui rendait l'œuvre étincelante.

Galerie Sarti



Peintre anonyme de l'entourage de Duccio

La Vierge et l'Enfant, dite Madone d'Oberlin

Vers 1290-1300. Tempera et or sur bois

Comme les deux autres tableaux avec lesquels elle partage la même composition, cette œuvre présente d'importantes usures de sa couche picturale. Les visages presque effacés ont peut-être été altérés par l'usage dévotionnel du panneau et par les nombreux baisers des fidèles. L'œuvre figure un petit saint François d'Assise comme celle du Louvre présentée à côté, et a comme elle sans doute été commandée par des franciscains.

Allen Memorial Art Museum, Oberlin. 1945.9



Lippo di Benivieni

(documenté à Florence entre 1296 et 1316)

La Dérision du Christ

Florence, vers 1300. Tempera sur bois

Lippo di Benivieni peint cette œuvre quelques années après la *Dérision du Christ* de Cimabue. Marqué par les œuvres du jeune Giotto, il réduit ici le nombre de personnages et les dispose dans un intérieur savamment construit. Les lignes de fuite convergent vers un axe central, créant l'illusion de la profondeur. Ces nouveautés témoignent du climat d'intenses recherches artistiques des dernières années du 13^e siècle.

Musée des Beaux-Arts, Strasbourg. 169



Peintre anonyme

***Meditationes Vitae Christi*
(Méditations sur la vie du Christ)**

Pise, vers 1330. Tempéra et encre sur papier

Composé pour la dévotion d'un membre de la communauté franciscaine féminine des Clarisses, ce manuscrit est la plus ancienne version d'un texte très répandu composé vers 1300 et qui met en scène l'histoire sainte de manière vivante et empathique. Les franciscains et les Clarisses s'appuyaient sur ces images pleines de vie et d'émotion, issues de manuscrits ou d'œuvres peintes comme le diptyque de Cimabue présenté dans la vitrine de gauche.

Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits italien 115

La Maestà de Cimabue : l'invention d'une peinture moderne

Témoin du caractère novateur de la peinture de Cimabue, la Maestà peinte pour l'église San Francesco de Pise est l'un de ses chefs-d'œuvre. S'il reprend certains modes de représentation répandus dans les icônes, tel le type de la Vierge portant l'Enfant bénissant, ou la manière de dessiner les extrémités des diadèmes des anges s'envolant en formant un angle droit de part et d'autre de leur visage, il renouvelle totalement la représentation des personnages. Les corps ne présentent plus les déformations conventionnelles volontaires des icônes. Le peintre cherche à souligner au contraire leur humanité : les anges comme la Vierge ont de fins sourcils, leurs mains sont articulées et l'Enfant sert puissamment un rouleau d'écritures qui se déforme sous la pression de sa main.

Cimabue parvient même à rendre avec virtuosité la transparence des textiles, comme la tunique blanche couvrant tout en la révélant la jambe de l'Enfant. L'œuvre majestueuse, incontestablement le tableau le plus important peint à cette période, a marqué de nombreux artistes.

La récente restauration de la Maestà du Louvre

La dernière restauration importante de la Maestà remontait au milieu du XIXe siècle. C'est un véritable millefeuille de strates de vernis et repeints ajoutés depuis cette date qui séparait la matière originale de l'œil du spectateur, modifiant substantiellement l'appréciation de l'œuvre, notamment de ses couleurs. Après une campagne d'imagerie scientifique menée avec le Centre de recherche et de restauration des musées de France et une étude préalable confiée à l'atelier Seraphin (2020), la restauration de la Maestà a été menée pendant près de trois ans (2022-2024) par une équipe de restaurateurs : Emanuela Bonaccini, Audrey Bourriot, Rosaria Motta, et Claudia Sindaco pour la couche picturale et Jonathan Graindorge Lamour et Thierry Palanque pour le support de bois.

Les études scientifiques

La radiographie de l'œuvre a montré que deux éléments métalliques recourbés sont encore en place derrière le visage de la Vierge. Il s'agit de l'extrémité d'un anneau en fer forgé auquel étaient attachées les longues chaînes servant à maintenir l'œuvre inclinée vers la nef sur le jubé de l'église. De nombreuses autres investigations scientifiques ont également permis d'identifier la grande richesse et la variété des pigments employés.

Des couleurs retrouvées

Le retrait des repeints et des nombreuses couches de vernis a permis de découvrir des éléments jusqu'alors inconnus, comme la bordure de pseudo-inscriptions arabes du cadre, autrefois complètement

masquée. La perception des coloris était quant à elle altérée par les nombreuses couches de vernis oxydés qui les recouvraient. Ceux-ci ayant jauni, le bleu étincelant du manteau de la Vierge paraissait verdâtre. La redécouverte de ces coloris clairs et lumineux insoupçonnés chez Cimabue permet de porter un nouveau regard sur l'histoire de la peinture de cette période, que Cimabue contribua à renouveler de manière décisive.



Cenni di Pepo, dit CIMABUE

Connu à Rome, Pise,
Assise et Florence de 1272 à 1302

**La Vierge Marie et l'Enfant
Jésus en majesté entourés
de six anges, dite la *Maestà***

Pise, vers 1280
Peinture sur bois (peuplier)

La *Maestà* est peinte par Cimabue vers 1280 pour prendre place sur le jubé, clôture séparant la nef du chœur, de la plus grande église de Toscane de cette époque, l'église des Franciscains de Pise, San Francesco. Elle est prélevée à Pise en 1812 par Dominique Vivant Denon, premier directeur du Louvre, afin d'enrichir les collections du musée. Après la chute de Napoléon I^{er} (empereur de 1804 à 1815), les commissaires italiens ne réclament pas son retour, en raison du peu d'intérêt qu'on avait alors pour les peintures de cette période et du coût qu'aurait représenté son transport retour.

Musée du Louvre, Département des Peintures. INV. 254



Détail du décor incisé du nimbe de la Vierge. On y observe des motifs végétaux incisés à main levée, une fleur étoilée, des décors géométriques, mais aussi un décor de pseudo-inscription arabe exécuté avec une finesse remarquable

Detail of incised decoration of the Virgin's halo, showing twisted vegetal motifs, an eight-pointed star, geometric designs and an Arabic pseudo-inscription executed with remarkable finesse.

Particolare della decorazione incisa dell'arcata della Madonna. Sono presenti motivi vegetali tracciati a mano libera, motivi geometrici e un finto arabo, eseguito con raffinatezza.

Tout dans l'exécution de ce panneau témoigne de la recherche de perfection de Cimabue : des planches du support, sélectionnées dans les parties les plus nobles du bois, au choix des pigments les plus riches comme le lapis-lazuli, le bleu le plus coûteux. La peinture a tempera, à base d'œuf, qui sèche vite et autorise peu de modifications, est ici appliquée dans des gestes amples et parfaitement maîtrisés. La dorure révèle également un travail exceptionnel qui mêle incisions à main levée et motifs variés réalisés en fins grènetis et petits poinçons circulaires. Cimabue anticipe même les déformations optiques dues à l'emplacement élevé de certains personnages : le nimbe des anges du registre supérieur est plus large de quelques centimètres que celui des nimbés des personnages du registre inférieur. Personne ne le remarque aujourd'hui, et c'était précisément l'effet recherché.



Si la composition de la *Maestà*, avec la Vierge présentant l'Enfant, reprend celles des icônes, Cimabue figure pour la première fois les personnages et leurs accessoires de manière naturaliste : la main de l'Enfant est peinte en volume et le peintre parvient à suggérer la pression exercée sur le rouleau qui se déforme, comme dans le monde réel. De la même manière, les parements appliqués sur la tunique des anges ne sont plus seulement un symbole de leur dignité, mais sont représentés comme s'ils étaient réellement cousus à la tunique par un élégant fil de couture noir. Les personnages et leurs costumes appartiennent ici à un monde moins éloigné, soumis aux mêmes règles que celui des hommes.



Hypothèse de reconstitution de la *Maestà* de Cimabue et du *Saint François recevant les stigmates* de Giotto sur le jubé de San Francesco de Pise

Hypothetical reconstruction of Cimabue's *Maestà* and Giotto's *Saint Francis Receiving the Stigmata* on the rood screen of the church of San Francesco, Pisa

Ipotesi di ricostruzione della *Maestà* di Cimabue e di *Saint François recevant les stigmates* di Giotto sul tramezzo di San Francesco a Pisa

La *Maestà* prenait très certainement place à l'origine sur le jubé, clôture séparant la nef du chœur, de l'église San Francesco de Pise. Sa décoration est complétée moins d'une vingtaine d'années plus tard par le *Saint François recevant les stigmates* de Giotto présenté à proximité dans l'exposition. Les deux œuvres étaient légèrement inclinées vers les fidèles venus assister aux prêches des Franciscains dans la large nef de l'église. Ces derniers pouvaient quant à eux observer le revers des œuvres depuis le chœur et s'approcher de leur face en accédant à la plateforme du jubé.



Cenni di Pepo, dit CIMABUE

Connu à Rome, Pise,
Assise et Florence de 1272 à 1302

**Revers de *La Vierge et l'Enfant Jésus en majesté*
entourés de six anges, dite la *Maestà***

Pise, vers 1280. Peinture sur bois (peuplier)

Après son arrivée au Louvre au début du 19^e siècle, la *Maestà* est restaurée dans les années 1840. Les traverses originales de son revers sont alors retirées et l'épaisseur de celui-ci réduite, sans doute afin d'éliminer des parties du bois attaquées par des insectes xylophages. Pour renforcer son revers, un parquetage, un système de montants et de traverses mobiles épousant les déformations du support, lui est appliqué. La récente radiographie de l'œuvre a permis de reconstituer l'aspect d'origine du revers, renforcé par des traverses entrecroisées.

Musée du Louvre, Département des Peintures. INV. 254



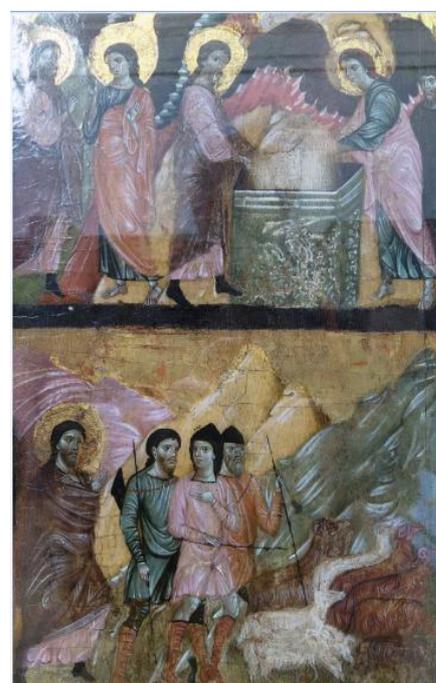
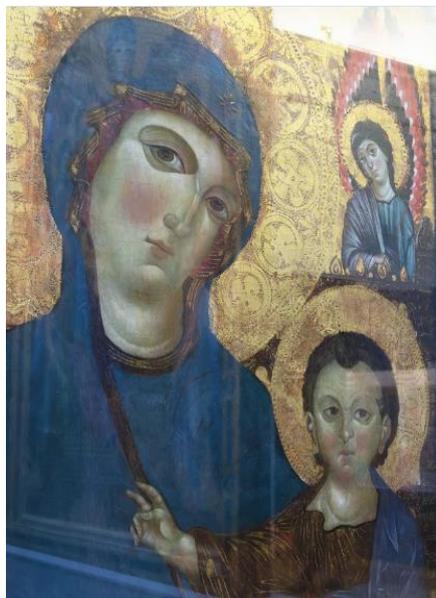
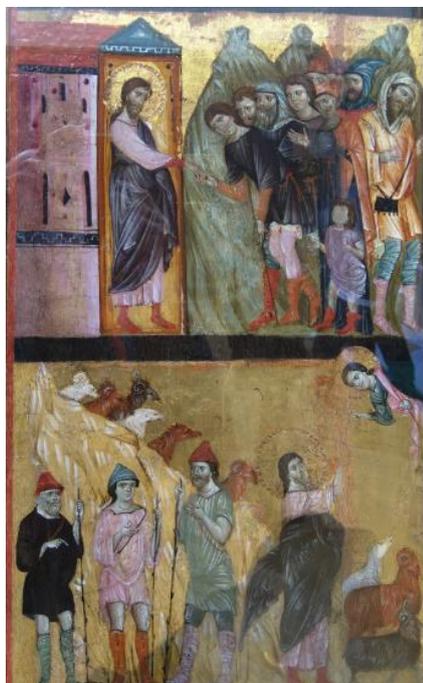
Maître de San Martino, Ugolino di Tedice ?
(actif à Pise dans la deuxième moitié du 13^e siècle)

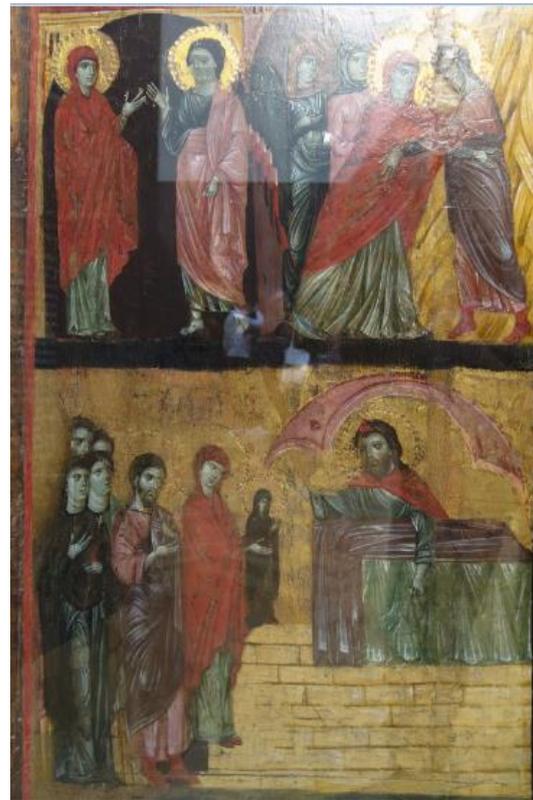
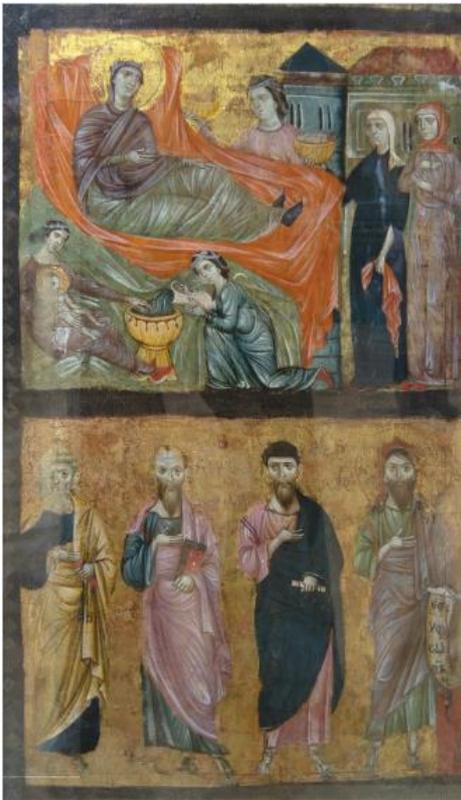
La Vierge Marie et l'Enfant Jésus, avec des scènes de la Vie d'Anne et Joachim et un épisode de la légende de Saint-Martin

Vers 1280-1290. Tempéra et or sur bois

Ce grand panneau présente de grandes analogies avec la *Maestà* de Cimabue. On a parfois proposé d'y voir une œuvre prise pour modèle par Cimabue. Aujourd'hui, il semble plutôt que ce soit le Maître de San Martino qui ait réinterprété la partie centrale de La *Maestà* du Louvre. Il cherche notamment à reproduire la transparence du voile blanc de l'Enfant, mais omet de peindre le manteau bleu de la Vierge sous celui-ci.

Pise, Musée national San Matteo. inv. 1584





Duccio di Buoninsegna, dit Duccio
(Sienne, vers 1260 – vers 1318/19)

***La Flagellation et Le Couronnement d'épines
La Dérision du Christ et Le Christ devant Caïphe***

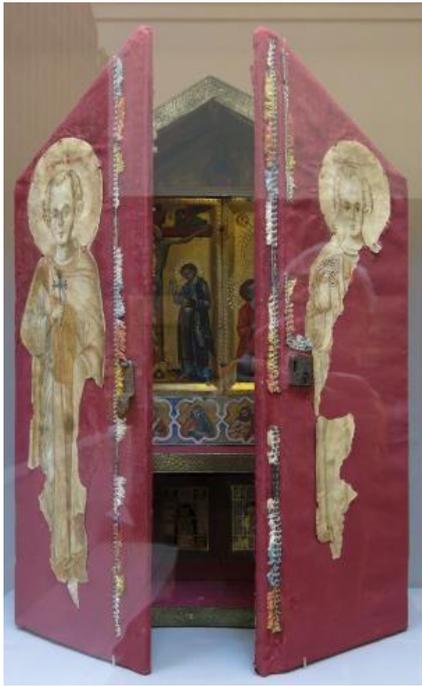
Panneaux provenant du revers de la *Maestà* de Duccio,
peinte entre 1308 et 1311

Tempera sur bois

Certainement marqué par la peinture libre, colorée et narrative de Cimabue, Duccio propose ici une mise en scène vive et pleine d'émotion des épisodes de la Passion du Christ. Dans le *Couronnement d'épines*, il n'hésite pas à distordre l'architecture, en repoussant la base des colonnes à l'arrière-plan, pour mettre en scène au premier plan le point culminant du récit.

Provenance : Cathédrale de Santa Maria Assunta, Sienne
Sienne, Museo dell'Opera del Duomo. OA/4506 et OA/4509





Cenni di Pepo, dit CIMABUE
 Connu à Rome, Pise, Assise et Florence de 1272 à 1302

**Tabernacle (destiné à contenir des hosties) :
 Saints Abbondio et Crisanto**

Vers 1290-1300. Âme en bois, tempera sur parchemin

Ces deux petites peintures sur parchemin ont été appliquées à une date ancienne sur les volets extérieurs d'un petit triptyque composite, dont la partie centrale réunit peinture, fragments de miniatures, et verres églomisés (décorés de dorures). On ignore la fonction d'origine de ces deux représentations de saints juvéniles, aux oreilles décollées et aux costumes délicats et richement décorés, typiques de Cimabue.

Museo Civico Palazzo dei Consoli, Gubbio



Vue du tabernacle ouvert

Cimabue et l'invention d'une peinture libre, vivante et colorée

La découverte de *La Dérision du Christ* revêt une importance majeure pour l'histoire de l'art. Cimabue y déploie pour la première fois une peinture pleine de vie, à gurant des personnages aux visages tous différents, aux muscles en tension, aux costumes rafanés et colorés, comme saisis sur le vif, rompant avec la stylisation des formes promue par ses prédécesseurs. Ces modes de représentation font écho aux changements que l'on observe dans les pratiques dévotionnelles de l'époque et à l'essor d'une spiritualité plus intériorisée, favorisant la visualisation intérieure, l'imagination et l'implication émotionnelle des àdèles. À la suite de Cimabue, Giotto et Duccio approfondissent la leçon du maître, accentuant davantage encore la mise en scène de l'histoire sainte dans des environnements de plus en plus ancrés dans le monde quotidien, en àgurant de manière virtuose architectures, textiles et éléments de mobilier de leur époque, comme si la scène se déroulait devant les yeux des spectateurs.

Un trésor national acquis par le Louvre

À la suite de sa découverte et de sa mise en vente en 2019 à Senlis, *La Dérision du Christ* de Cimabue a été classée trésor national. Grâce à cette procédure, le musée du Louvre l'a acquise en 2023 et la révèle ici au public pour la première fois, après sa restauration. Le tableau, l'un des plus inventifs de Cimabue, met en scène le moment où le Christ, les yeux bandés, est frappé par ses assaillants qui l'interpellent : « Fais le prophète ! Qui est-ce qui t'a frappé ? »

Cimabue souligne l'humanité des personnages vêtus à la mode du XIIIe siècle. Leurs muscles en tension sont peints avec précision, accentuant l'impression de violence et de mouvement qui se dégage de la scène, conçue pour émouvoir. L'œuvre appartenait à un diptyque dont deux autres panneaux sont aujourd'hui conservés, la *Petite Maestà* (Londres, National Gallery) et *La Flagellation du Christ* (New York, Frick Collection). Les études scientifiques menées au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) ont confirmé leur appartenance au même ensemble et ont montré que la *Maestà* et *La Dérision du Christ* ont été peintes à l'origine sur la même planche.

Cenni di Pepo, dit Cimabue
 Connu à Rome, Pise, Assise et Florence de 1272 à 1302

Trois panneaux provenant d'un diptyque

Vers 1285-1290
 Peint sur bois (peuplier)

Three panels from an eight-panel diptych

About 1285-1290
 Painting on panel (poplar)

1 La Maestà

Dans cette petite *Maestà*, Cimabue réinterprète la composition qu'il avait peinte quelques années auparavant pour les franciscains de Pise. On y retrouve le même intérêt pour la suggestion d'un espace tridimensionnel. Le trône est vu de biais et l'ange de droite passe subtilement sa tête devant l'angle supérieur du dossier, comme s'il se trouvait réellement en avant de celui-ci.

Londres, The National Gallery, NG 6583

2 La Dérision du Christ

Cimabue met l'accent ici sur la violence de la scène en peignant une multitude d'assaillants aux visages tous différents. L'un d'eux à droite, barbu et grimaçant, le seul à être figuré strictement de profil et la tête inclinée vers l'arrière, prend les traits du traître Judas. La foule dessine une silhouette courbe dans la partie supérieure, qui répondait subtilement à la forme courbe du trône de la *Maestà*.

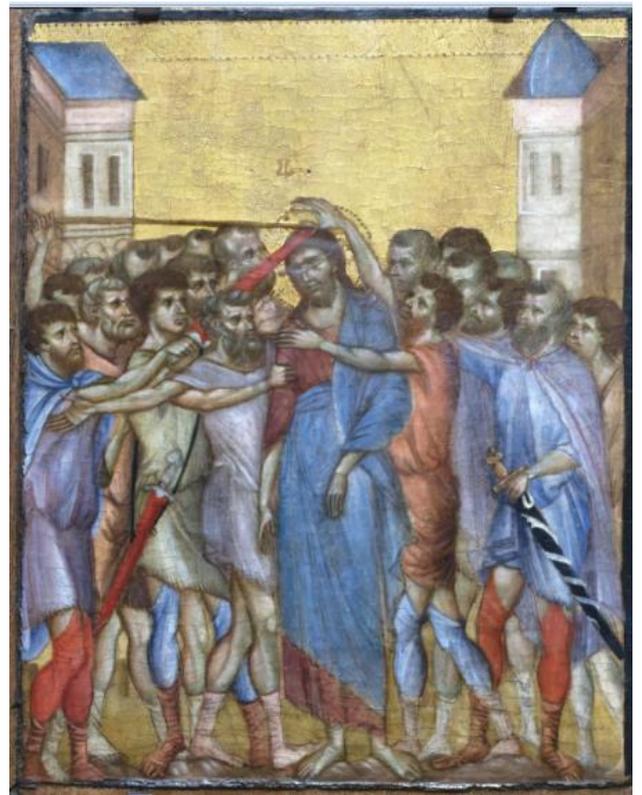
Musée du Louvre, Département des Peintures. RFML.PE.2023.33.1

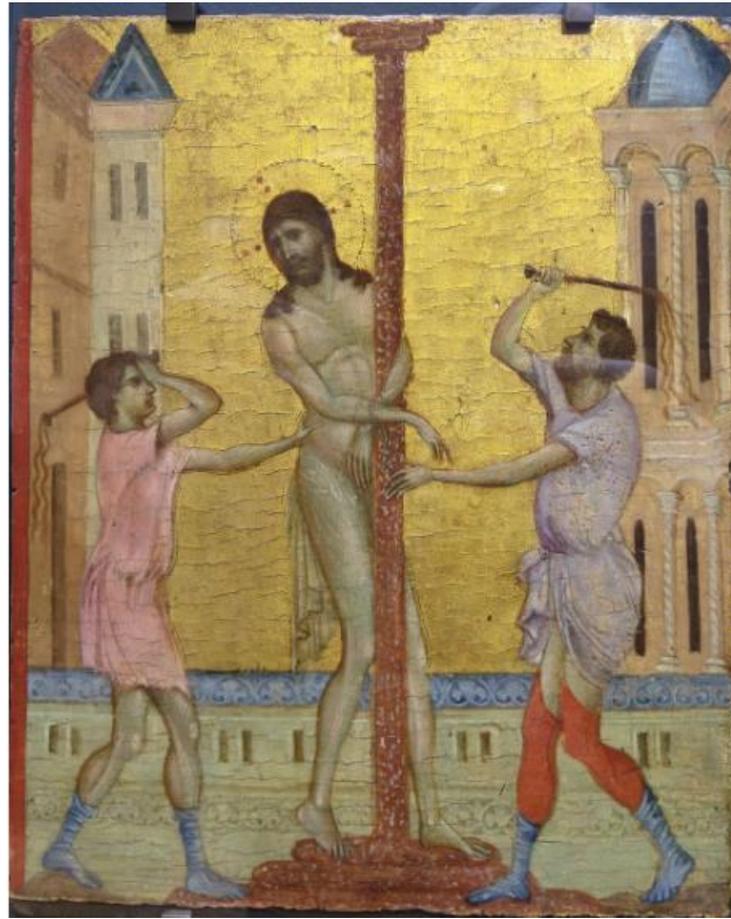
3 La Flagellation

Cimabue insiste ici sur la souffrance du Christ pour susciter l'empathie. Son corps est soigneusement modelé afin de souligner son humanité. Son voile blanc révèle sa nudité, symbole de pauvreté et d'humanité, deux éléments importants de la dévotion des Clarisses, branche féminine des franciscains et commanditaires du diptyque. Presque identiques à ceux de *La Dérision du Christ*, les bâtiments à l'arrière-plan mettent en scène l'enchaînement du récit.

New York, The Frick Collection, inv. 1950.1.159







Giotto DI BONDONE

Colle di Vespignano (Toscane), vers 1267 – Florence, 1337

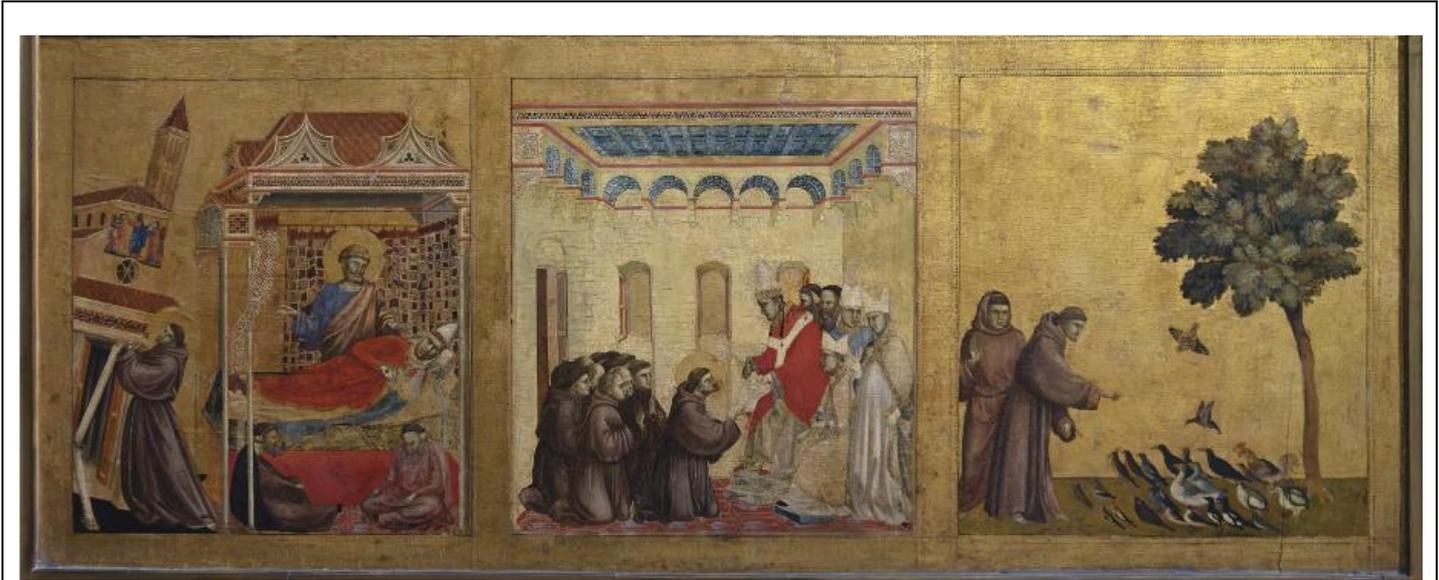
Saint François d'Assise recevant les stigmates

Dans la partie inférieure : *Le Songe du pape Innocent III ;
Innocent III approuvant les statuts de l'ordre ;
La Prédication de saint François aux oiseaux*

Peint sur bois (peuplier), vers 1298

Ce grand panneau figurant des épisodes de la Vie de saint François a été commandé par la famille pisane des Cinquini pour prendre place aux côtés de la *Maestà* de Cimabue, sur le jubé de San Francesco de Pise. Giotto se confronte ici au chef-d'œuvre de son maître, Cimabue. S'il reprend la forme de la *Maestà* et les pseudo-inscriptions orientales pour le décor du cadre, il renouvelle la représentation des corps, plus en volume, mis en scène dans un espace illusionniste. Peint moins d'une vingtaine d'années après la *Maestà*, l'œuvre témoigne de la rapidité avec laquelle les artistes inventent et font évoluer de nouveaux modes de représentation à la toute fin du 13^e siècle. Sans doute conscient de l'importance de sa création, Giotto la signe au centre de la bordure de pseudo-inscriptions.

Musée du Louvre, Département des Peintures. INV. 309



Giotto DI BONDONE

Colle di Vespignano (Toscane), vers 1267 – Florence, 1337

Revers du *Saint François d'Assise recevant les stigmates*

Dans la partie inférieure : *Le Songe du pape Innocent III ;
Innocent III approuvant les statuts de l'ordre ;
La Prédication de saint François aux oiseaux*

Peint sur bois (peuplier), vers 1298

Le revers du *Saint François* de Giotto était renforcé par des traverses formant une grande croix, selon une disposition proche de celle de *La Maestà* de Cimabue. Des fragments de la peinture rouge qui le recouvrait, pour le protéger et l'embellir, sont encore visibles. Les deux revers étaient visibles des frères depuis le chœur de l'église San Francesco.