



Le Motif de l'escalier dans le développement de l'espace moderne pictural

Anna Little

► To cite this version:

Anna Little. Le Motif de l'escalier dans le développement de l'espace moderne pictural: Sienne, première moitié du XIVe siècle. Ligeia, dossiers sur l'art, 2007, pp.19-32. halshs-00992696

HAL Id: halshs-00992696

<https://shs.hal.science/halshs-00992696>

Submitted on 3 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

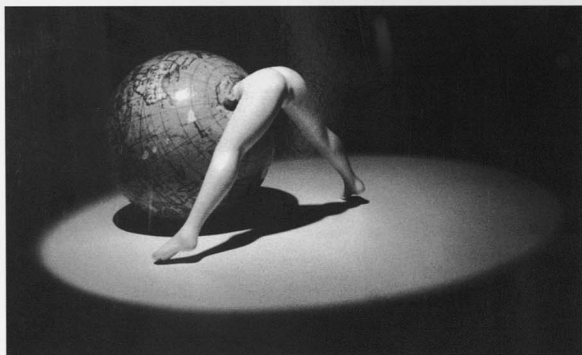
LIGEIA

DOSSIERS SUR L'ART

ART ET ESPACE

**PERCEPTION ET REPRÉSENTATION
LE LIEU, LE VISIBLE ET L'ESPACE-TEMPS
LE GESTE, LE CORPS ET LE REGARD**

LISSITZKY, VAN DOESBOURG, DUCHAMP, ROTHKO,
YVES KLEIN, VARINI, DOWNSBROUGH, PIGNON-ERNEST,
LORENZETTI, GROPIUS, SCARPA, KIESLER



JACQUES BOSSER

LIGEIA

DOSSIERS SUR L'ART

Ligeia ! Ligeia ! My beautiful one !

Edgar Allan Poe

XX^e ANNÉE, N° 73-74-75-76

JANVIER-JUIN 2007

Giovanni Lista

L'art et la figure humaine

ACTUALITÉS ET DÉBATS

Jacques Bosser, *Entre peinture et photographie* p. 7

DOSSIER : ART ET ESPACE

sous la direction de Milovan Stanic

Milovan Stanic, *Art et espace* p. 15

Anna Little, *Les premières marches dans la mise en place de l'espace pictural moderne : le début du XIV^e siècle à Sienne* p. 18

Denis Ribouillault, *"Espace, lieu, paysage" : la représentation du paysage dans les décors italiens de la Renaissance* p. 33

Laurent Grison, *"L'espace a l'étendue de mon imagination"* p. 46

Christoph Asendorf, *Vers de nouveaux repères. La manipulation de l'espace au XIX^e siècle* p. 52

Hervé Brunon et Monique Mosser, *L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins* p. 58

Élie Konigson, *Espaces dramatisés* p. 76

Michelle Debat, *"Réaliser l'espace" : geste chorégraphique, geste photographique* p. 85

Monika Pessler, *Le modèle de "l'espace artistique" – les révisions spatiales de Frederick Kiesler* p. 98

Ulrich Müller, Albert Einstein et l'avant-garde artistique p. 111

Eckhard Siepmann, *Werkbund et espace-temps* p. 123

Nadia Podzemskaja, *"La vision est aussi un art" : le débat sur l'espace dans la Russie soviétique au début des années 1920 et l'enseignement aux Vhutemas* p. 132

Lorenzo Vinciguerra, *La matière bleue et la matière grise de l'art : le problème du mouvement chez Yves Klein et Marcel Duchamp* p. 150

Riccardo Venturi, *Plasticité et espace dans l'œuvre de Mark Rothko* p. 160

Line Herbert-Arnaud, *Peter Downsbrough, le lieu et l'espace d'une œuvre* p. 189

Stéphane Ricout, Carlo Scarpa : l'intelligence de la lumière, espace et éclairage à l'exemple du musée Correr à Venise p. 202

Claude Frontisi, Ernest Pignon-Ernest : un artiste dans la cité p. 210

Felice Varini, *"Propulsions et dislocations"* p. 221

Fabrice Flahutez, *L'espace d'exposition comme matrice signifiante : l'exemple de l'exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght à Paris en 1947* p. 230

Simon Texier, *L'espace du musée : l'éternel palais ?* p. 243



LE MOTIF DE L'ESCALIER DANS LE DÉVELOPPEMENT DE L'ESPACE PICTURAL MODERNE (SIENNE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV^e)¹

Anna Little

Autant que l'on puisse en juger par les œuvres connues, le motif de l'escalier fait sa première apparition dans la peinture siennoise avec le grand polyptyque de la *Maestà* que Duccio di Buoninsegna réalise entre 1308 et 1311. Au cours des quarante ans qui suivent cette œuvre - période généralement reconnue comme marquant l'apogée de l'école siennoise - l'escalier figure de manière répétée dans le travail de tous les peintres siennois majeurs. Presque toujours représenté comme détail discret, et rarement comme élément obligé du décor des récits dans lesquels il figure, on passe facilement à côté de sa signification². Cependant, lorsqu'elle est mise en relation avec les modifications du traitement spatial de l'environnement pictural³ dans son ensemble, sa présence semble loin d'être accessoire. Cet article soutient la thèse que le motif de l'escalier joue un rôle important dans une forme d'exploration visuelle des propriétés de ce que l'on conçoit alors comme *lieu* - exploration qui peut être considérée comme le fondement du développement de l'espace pictural moderne.

Les images siennoises de la première moitié du XIV^e siècle sont en effet conçues plutôt en termes de lieu que d'espace. Au cours de cette période, toutefois, l'image picturale du lieu subit de telles altérations que l'on est en droit de penser que la situation tend à s'inverser. L'environnement pictural cesse alors d'être organisé en fonction de masses architecturales et de fonds bidimensionnels et commence à être conçu en termes d'une structure rectiligne immatérielle. Or, bien que cet environnement ne soit en aucun cas une représentation du monde naturel, nous verrons que l'apparition de ces altérations coïncide avec des changements politico-terri-

toriaux. Une fois engagée cependant, cette réflexion picturale sur le lieu devient progressivement autonome.

Au sein de cette réflexion picturale, le motif de l'escalier est d'abord employé comme détail de commentaire, c'est-à-dire comme un résumé et une explicitation des changements de l'environnement pictural dans son ensemble. Dans un deuxième temps, la nature de ces changements amène ce motif à prendre un rôle central dans la transformation du fondement conceptuel de cet environnement. Nous examinerons la croissance de l'importance de l'escalier à travers trois étapes de la transformation de ce fondement de lieu en espace : 1. La disparition du lieu isolé ; 2. La libération du lieu d'une échelle unique ; 3. L'émergence d'une structure d'ordre spatial formée par l'ensemble des éléments délimitant les lieux picturaux.

NOTES

1. La version originale de cet article "*Steps in the Emergence of Modern Pictorial Space (Early Fourteenth Century Siena)*" est disponible sur demande : anna.k.little@gmail.com.

2. À la connaissance de l'auteur, l'image de l'escalier dans la peinture siennoise du XIV^e siècle (ou dans la peinture de n'importe quelle école italienne contemporaine ou plus tardive) n'a pas encore fait l'objet d'une quelconque étude - en dépit de son occurrence croissante à partir du XIV^e siècle dans la peinture d'Italie centrale.

3. Le terme "environnement" est ici compris dans le sens de ce qui *environne*. Dans le contexte pictural, il désigne tout ce qui n'est pas personnage.

Lieu, espace et volume : l'escalier comme "enseigne"

Dans le panneau de la *Maestà* qui dépeint la *Guérison de l'Aveugle* (fig. 1)⁴, une discrète volée de marches surplombe une rue étroite. Cet emplacement n'est pas innocent, car, si le motif de l'escalier est nouveau, celui de la rue l'est aussi. Ces innovations semblent liées l'une à l'autre : la rue et l'escalier véhiculent tous deux l'image d'un volume "vide".

Dans l'environnement pictural du *Duecento* avec laquelle cette image fait rupture, les parties pleines et vides sont dimensionnellement différenciées : les éléments "pleins" – typiquement des bâtiments – sont traités comme des solides en trois dimensions ; les intervalles entre ces derniers comme des plans bidimensionnels. Dans la *Guérison de l'Aveugle*, en revanche, les intervalles entre les bâtiments comme les bâtiments eux-mêmes sont traités comme des volumes. Qui plus est, les masses architecturales et les intervalles semblent être délibérément présentés comme des volumes équivalents. Ceci est particulièrement visible dans la section horizontale de l'image qui correspond au rez-de-chaussée des bâtiments : celle-ci prend la forme d'une alternance soigneusement équilibrée de volumes vides et pleins – la loggia à gauche et la rue à droite sont approximativement égales en largeur aux parties solides des bâtiments qui les jouxtent et toutes deux sont fermées sur le dessus et l'arrière de manière à accentuer leur aspect cubique.

L'escalier contribue à l'effet de similitude entre ces volumes. L'aspect rayé et la tonalité sombre des marches surplombant la rue font écho à la forme et à la tonalité des solives du plafond de la loggia, créant ainsi un appariement entre rue et loggia, tout en attirant l'attention sur leur similitude en tant qu'espaces cubiques clos. En même temps, le fait que l'escalier introduise un plan oblique dans cette série de cubes attire l'attention plus spécifiquement sur lui-même en tant que détail ponctuel. Et à l'échelle de ce détail, la similitude entre les volumes pleins et les volumes vides est à nouveau développée : vu du dessous, on voit comme creux ce que l'on sait être une forme pleine vue du dessus ; inversement, on sait que ce que l'on voit comme plein est en fait creux. Pleins et vides apparaissent donc comme interchangeables, et l'on peut en déduire qu'un volume est un volume indépen-

damment du fait qu'il soit plein ou vide. Cette discrète affirmation constitue le premier de nombreux exemples qui utilisent cette spécificité de l'escalier qui est de se présenter comme une forme symétrique, ou "doublée", c'est-à-dire composée d'une partie solide et d'une partie vide. Cette spécificité résulte du fait que la séquence des plans horizontaux et verticaux composant une volée d'escalier apparaisse former tout à la fois la face externe d'une succession de formes cubiques solides et la face interne d'une succession similaire de vides. Le volume solide, ou, comme c'est le cas ici, le volume apparemment solide d'une volée d'escalier semble donc imposer sa forme négative ou en miroir sur l'espace adjacent. Ainsi, en tant que figure condensée et explicite de volumes équivalents, l'escalier dans la *Guérison de l'Aveugle* de Duccio souligne ce qui se joue dans l'ensemble de l'environnement pictural.

Cette utilisation du motif de l'escalier constitue un premier pas vers la conception de l'image en termes d'espace. Le voir en tant que tel exige, cependant, de resituer l'intérêt dans le rapport entre les formes pleines et vides dans son contexte historique. Bien que le traitement innovant de l'environnement pictural par Duccio concerne essentiellement les intervalles "vides", et bien que le traitement de ces intervalles en tant que volumes mène à une conception spécifiquement spatiale de cet environnement, ce développement n'est pas à l'origine une question d'espace, mais, comme nous l'avons suggéré, plutôt une question de lieu. L'escalier dans la *Guérison de l'Aveugle* ne souligne pas la relation entre pleins et vides *in abstracto* : il le fait dans le cadre spécifique de la conception du lieu.

NOTES

4. Nous empruntons le terme d'enseigne à Hubert Damisch, qui le définit dans le contexte pictural comme "un élément iconique qui, sans jouer aucun rôle syntaxique, ni remplir de fonction constructive, en affiche, en la mimant, l'opération : à la façon dont l'enseigne indique le commerce, ou la profession, du propriétaire" (*L'Origine de la perspective*, Flammarion, Paris, 1987, p. 331).

5. Duccio di Buoninsegna, *La Guérison de l'Aveugle* (panneau de la *Maestà*), 1308-1311, tempera sur bois, National Gallery, Londres.

Que signifie donc le lieu pour Duccio et ses contemporains ? Au début du XIV^e siècle, la forme et la fonction du lieu pictural siennois sont définies par le croisement de plusieurs cadres de référence⁶. Le principal d'entre eux est fourni par les méthodes de mémorisation pratiquées à l'époque⁷. Ces méthodes – adoptées de la tradition oratoire antique par les prédicateurs italiens du XIII^e siècle et adaptées par ceux-ci aussi bien aux images religieuses qu'aux sermons⁸ – sont basées sur l'association d'une série de figures (*imagines*) à une série parallèle de lieux (*loci*). Les lieux mnémoniques servent à amplifier l'impact visuel des figures à mémoriser et à imposer l'ordre dans lequel elles doivent être remises en mémoire. Parmi les nombreuses méthodes mnémoniques en cours, les images siennoises sont principalement fondées sur celle que Mary Caruthers a désigné l'"*architectural mnemonic*" (la technique mnémonique architecturale)⁹. Comme le nom le suggère, cette méthode s'appuie sur l'utilisation de *loci* architecturaux, privilégiés en raison de leur capacité à former des cadres clairement découpés autour des figures. Les lieux picturaux du XIII^e et du début du XIV^e siècles sont en effet presque toujours de type architectural, et bien qu'ils aient tendance à prendre la forme de bâtiments vus de l'extérieur plutôt que de lieux types recommandés par les traités mnémoniques (entrecolonnes, arches, etc.)¹⁰, ils sont effectivement disposés derrière les personnages de manière à former autour d'eux des cadres clairs et nets. Ils sont aussi habituellement séparés les uns des autres, ainsi que du bord de l'image, par des zones planes et uniformes, ce qui concorde avec la recommandation des traités selon laquelle, pour être efficaces, les *loci* doivent être séparés par des intervalles et visibles dans leur intégralité.

La raison pour laquelle les lieux picturaux sont d'ordinaire dépeints comme des bâtiments vus de l'extérieur, vient vraisemblablement d'un autre conseil donné pour les rendre efficaces : les *loci* doivent prendre pour modèles des lieux familiers¹¹. Il est clair que même avant le XIV^e siècle – période où les images de repères locaux spécifiques commencent à proliférer – le lieu pictural siennois s'inspire de l'environnement local. Néanmoins, tout au long du XIII^e siècle et jusqu'à la première décennie du XIV^e siècle, l'image du lieu inspirée par le territoire siennois est moins une représentation de tel ou tel lieu réel qu'un lieu type. Ce type est déterminé par une perception du pays qui est fortement



Fig 1. Duccio di Buoninsegna, *La Guérison de l'Aveugle* (panneau de la Maestà), 1308-1311, tempera sur bois, National Gallery, Londres.

NOTES

6. Certains aspects de l'image siennoise du lieu et de son arrière-plan conceptuel sont directement hérités de l'art byzantin, comme c'est le cas de la peinture italienne en général. En conséquence, l'image du lieu dans la peinture siennoise au XIII^e siècle partage des similarités avec l'art byzantin antérieur et contemporain, de même qu'avec la peinture contemporaine d'autres régions d'Italie. Cependant, au cours du XIII^e siècle, à cet héritage byzantin viennent s'ajouter d'autres conceptions du lieu tirées de divers domaines, dont l'influence, variant selon les régions, contribue à une différenciation régionale de l'image du lieu. Dans le cas de Sienne, les cadres de référence les plus déterminants pour le lieu pictural au XIII^e siècle sont l'art de la mémoire, la philosophie naturelle et la politique territoriale de la Commune.

7. Sur les arts de la mémoire, voir : M. Carruthers, *The Book of Memory : A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge Univ. Press, Cambridge-New York-Melbourne, 1990 ; J.-P. Antoine, "Ars Memoriae : image, espace, figure en Italie (1250-1450)", thèse de doctorat, Univ. de Lille, 1989 ; F. Yates, *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1966.

8. Se souvenir est une des trois fonctions officielles des images, les autres étant d'instruire et d'évoquer.

9. M. Carruthers, *op. cit.*, p. 72. La principale source de l'architecture mnémonique est le traité *Rhetorica ad Herennium* écrit au premier siècle de notre ère par un auteur anonyme. Peu cité pendant le haut Moyen Âge, il est remis à la mode au XIII^e siècle par Albertus Magnus qui le commenta dans son *De Bono*.

10. Les exemples donnés dans *Rhetorica ad Herennium* et cités dans le *De Bono* d'Albertus Magnus sont : "une maison, un entrecolonnement, un coin, une arche, ou similaire" (F. Yates, *op. cit.*, p. 6 ; M. Carruthers, *op. cit.*, Annexe B : Albertus Magnus, *De Bono, Tractatus IV, Quaestio II "De Partibus Prudentia"*, article 2, p. 271).

11. Les prédicateurs conseillent fréquemment à leurs auditeurs de se représenter mentalement les événements bibliques dans des lieux qu'ils fréquentent quotidiennement, afin que ces lieux réveillent régulièrement la mémoire de ces épisodes. Voir M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de l'anglais par Yves Desautel, Gallimard, Paris, 1985, p. 73.

conditionnée par l'organisation de la société qui occupe ce territoire. Territoire et hiérarchie sociale sont étroitement liés. Le rang social se mesure en termes de propriété privée, et notamment de propriété foncière : au sommet de l'échelle se trouvent les grands propriétaires nobles et religieux, et en bas les travailleurs itinérants¹². Plutôt que la terre elle-même, toutefois, c'est le cœur architectural des grands domaines qui parle à l'imagination de la population et symbolise le pouvoir de leurs propriétaires. Ces masses architecturales, souvent fortifiées et présentant un extérieur solide et imposant, caractérisent donc la notion de lieu. Les espaces ouverts, en revanche, et plus particulièrement les espaces publics, présentant des caractéristiques formelles quasi-opposées aux masses architecturales – et étant, en outre, autant dépréciés, vu leurs liens avec la pauvreté et le danger, que les bâtiments privés sont valorisés par leurs liens avec la richesse et le pouvoir – sont à tous égards perçus comme des “non-lieux”. Il s'ensuit que l'espace ouvert est essentiellement considéré comme incompatible avec la notion de lieu.

On peut noter que cette perception du territoire siennois se combine commodément avec la définition mnémonique du lieu. Outre le fait que la conception “privative” du lieu fournie par le territoire recoupe l'alliance par appariement des *loci* et des *imagines* de la tradition mnémonique, la forme du lieu, telle que l'on la perçoit dans le territoire (une masse architecturale se découpant clairement contre l'espace environnant), s'accorde avec l'image des *loci* en tant qu'entités isolées et visibles dans leur intégralité. Ainsi, les deux cadres de références se recouvrent pour imposer l'organisation de l'environnement pictural en termes de lieux bâtis et de “non-lieux” vides.

L'incompatibilité entre les notions de lieu et d'espace est également appuyée par un troisième cadre de référence : la philosophie naturelle. Bien que la conception du lieu courante dans ce domaine – essentiellement celle d'Aristote – est, selon les apparences, tout à fait distincte de celle de la tradition mnémonique¹³, ces deux conceptions ont été étroitement liées depuis l'Antiquité¹⁴. De nombreux auteurs scolastiques qui écrivent sur l'art de la mémoire aux XIII^e et XIV^e siècles sont également des commentateurs des œuvres d'Aristote et plusieurs d'entre eux s'intéressent spécifiquement à sa définition du lieu¹⁵. Ce qui principalement lie la conception mnémonique à celle d'Aristote est le



Fig. 2. Pietro Lorenzetti, *Le Moine malade* (panneau du *Retable de la Bienheureuse Humilité*), 1314-1341, huile sur bois, Galleria degli Uffizi, Florence.

NOTES

12. Sur la valeur de la propriété privée, voir G. Pinto, “Honor and Profit: Landed Property and Trade in Medieval Siena”, in *City and Countryside in Late Medieval and Renaissance Italy: Essays presented to Philip Jones*, éd. T. Dean & C. Wickham, Sorbonne, Paris, 1990, p. 81-92 ; P. Jones, *The Italian City-State : From Commune to Signoria*, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 280 ; D. Waley, *Siena and the Sienese in the Thirteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 38.

13. Aristote définit le lieu comme une enveloppe immatérielle propre à tout corps ; la présence d'un lieu constitue une condition nécessaire pour l'existence d'un corps, de même que la présence d'un corps constitue une condition nécessaire pour l'existence d'un lieu. Aristote donne sa principale définition du lieu dans *La Physique*, Livre IV, I, 208a-208b. Sur la définition aristotélicienne du lieu au bas moyen âge, voir E. Grant, *Much Ado about Nothing : Theories of Space and Vacuum du Moyen Âge à la Révolution scientifique*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981 ; et du même auteur, “La Doctrine médiévale du lieu : quelques problèmes et solutions fondamentaux”, in *Studi sul XIV secolo in memoria di Anneliese Maier*, éd. A. Maierü, A. Paravicini Bagliani, Edizioni di Storia e Letteratura, Rome, 1981, p. 57-79.

14. Jean-Paul Antoine observe que “la théorie aristotélicienne [était] sous-jacente à la réflexion de Cicéron dans le *De Inventione* et, implicitement, à celle de l'auteur de *Ad Herennium*” (op. cit., p. 682-683). Bien que ceci soit rarement mis en exergue, aussi bien la conception de lieu dans ces textes que la terminologie employée pour l'exprimer appuie fortement cette thèse.

15. En particulier, Albertus Magnus (1193-1280), Thomas d'Aquin (1224-1274) et Thomas Bradwardine (c. 1290-1349).



Fig. 3. Pietro Lorenzetti, *L'Entrée à Jerusalem*, 1317, fresque, église inférieure de Saint François, Assise.

caractère "individuel" du lieu. Le fait que pour Aristote et ses commentateurs scolastiques, tout corps soit contenu dans son lieu propre trouve un écho évident dans la tradition mnémonique où chaque *locus* reçoit un seul *imago*. De plus, pour Aristote le lieu correspond parfaitement à la forme du corps qu'il contient, ce qui concorde avec la recommandation mnémonique que les *loci* doivent former un écran ajusté autour des *imagines* qui les occupent. On peut également remarquer que dans la peinture les lieux et les figures sont très souvent proportionnés les uns aux autres de sorte à obtenir un effet d'adéquation. En revanche, plusieurs aspects de la conception aristotélicienne s'opposent radicalement à celle du lieu mnémonique et de son dérivé pictural. D'abord, Aristote conçoit le lieu

comme une sorte de substrat, un contenant purement immatériel ; ensuite, il le conçoit comme une surface, par définition strictement dépourvue d'extension tridimensionnelle ; enfin, pour le philosophe, l'univers étant une plénitude, l'intervalle entre les lieux n'existe pas. Plusieurs observations doivent toutefois être apportées à propos de ces écarts entre ces deux conceptions. Premièrement, pour expliquer sa conception du lieu, Aristote a recours à un ensemble d'exemples (tous, d'ailleurs, adoptés par ses commentateurs scolastiques), comme les vases, les bateaux et les tours. Or, bien qu'Aristote ait explicitement précisé que le lieu doit être identifié seulement avec cette partie du contenant qui se trouve en contact direct avec le corps qu'il contient (dans le cas d'un volume d'eau conte-

nu dans un vase, par exemple, le lieu de l'eau n'est pas le vase entier, mais uniquement la surface intérieure de ses parois), ces exemples ont eu immanquablement tendance à faire perdre de vue la distinction entre le lieu et le contenant matériel. Deuxièmement, si Aristote est parfaitement clair quant au fait que le lieu n'a aucune extension en lui-même puisqu'il n'est que la surface enveloppante d'un volume, le fait que la présence d'un corps matériel soit le prérequis de tout lieu a pour conséquence inévitable l'association entre la notion de lieu et celle de volume tridimensionnel. Enfin, bien qu'Aristote précise clairement que le vide n'existe pas dans l'univers, l'idée que là où il n'y a pas de lieu (ni donc corps), il n'y a pas de volume, n'est pas, *théoriquement*, contradictoire avec sa conception. En somme, même ces aspects des lieux picturo-mnémoniques qui peuvent sembler tout à fait étrangers à la conception aristotélicienne/scolastique du lieu apparaissent en fait comme directement liés à celle-ci.

Voilà quel est le fond conceptuel derrière la fragmentation de l'environnement pictural entre lieux architecturaux tridimensionnels et « absences de lieux » bidimensionnelles dans les images antérieures à la *Maestà*. Et tel est donc le contexte à l'intérieur duquel Duccio commence à traiter, avec insistance, les intervalles entre les bâtiments comme des volumes. On pourrait supposer que ce changement est dû à une transformation de la conception philosophique du lieu. Il apparaît plutôt que ce changement trouve sa source dans l'environnement local.

Comme nous l'avons déjà signalé, la perception du lieu dans le territoire siennois est fortement conditionnée par la structure sociale. Tout au long du XIII^e siècle, l'autorité officielle du pays est un gouvernement communal. En pratique, toutefois, la Commune peine toujours à imposer son autorité et la société continue à présenter un caractère essentiellement féodal. Néanmoins, à la fin du siècle cette situation commence à évoluer. Et derrière cette évolution se trouve la prise de conscience de la part de la Commune du rôle joué par la perception du lieu dans la lutte pour le pouvoir. Aussi longtemps que le bâtiment privé fortifié demeure le symbole dominant du pouvoir et le référent d'identification pour les habitants locaux, le gouvernement communal est perçu comme une structure théorique et éphémère. Un gouvernement véritablement centralisé dépend d'une perception unifiée du territoire et ceci

dépend, à son tour, d'une modification de la perception du lieu. À cet effet, une vaste campagne d'aménagements est entreprise sur tout le territoire. En élevant les espaces publics du territoire à un niveau comparable à celui des lieux privés, la Commune vise à réduire ces derniers à des parties d'un ensemble plus vaste et, du même coup, à dépourvoir leurs propriétaires de leur autonomie¹⁶.

L'introduction d'une série de lois se rapportant à la forme des rues urbaines est l'une des premières mesures prises. Les principaux axes de Sienne sont pavés et leur largeur régularisée, les propriétaires des bâtiments les bordant étant obligés d'avancer ou de reculer leurs façades. Ces façades elles-mêmes sont rendues homogènes par l'obligation d'utiliser des matériaux et types de fenêtres désignés par la Commune. Outre le fait qu'elles améliorent la praticabilité des axes, ces mesures cherchent clairement à faire des rues des espaces cohérents. L'élévation des espaces publics au statut des édifices privés repose en grande partie sur l'adoption des caractéristiques de ces derniers : les espaces urbains ne peuvent jamais apparaître comme des masses architecturales pleines, mais ils peuvent apparaître comme des volumes nettement et même architecturalement délimités. En bref, la politique territoriale cherche à obtenir une perception équivalente pour les espaces urbains et les masses bâties. Et c'est exactement ce que l'on voit à l'œuvre dans la *Guérison de l'Aveugle* de Duccio¹⁷. Le nouveau traitement des espaces entre les bâtiments s'inscrit directement dans la stratégie communale de "nivel-

NOTES

16. Sur la politique territoriale de la Commune de Sienne, voir : D. Waley, *op. cit.* ; O. Redon, *L'Espace d'une cité : Sienne et le pays siennois (XII^e-XIV^e siècles)*, École française de Rome, Paris, 1994 ; J. Heers, *Le Clan familial au Moyen Âge : études sur les structures politiques et sociales des milieux urbains*, Presses Universitaires de France, 1974 ; H. Maginnis, *The World of the Early Sienese painter*, Pennsylvania State Univ. Press, Pennsylvania, 2001.

17. De nombreuses peintures de cette période offrent ce que l'on pourrait appeler un moyen de propagande pour la politique territoriale. Le nombre important de commandes gouvernementales, le système de peintures "officiels" mis en place par la Commune, et la présence de certains peintres dans les commissions communales, tout cela suggère que la Commune était tout à fait consciente du pouvoir de propagande des images et que les peintres eux-mêmes étaient également conscients des intérêts territoriaux de la Commune.

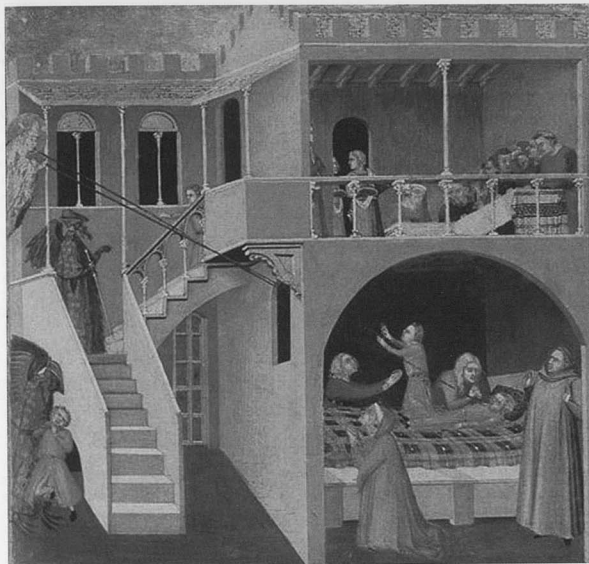


Fig. 4. Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas accomplit un miracle* (détail de la *Vie de Saint Nicolas*), 1332, tempera sur bois, Galleria degli Uffizi, Florence.

lement" de la perception hiérarchisée du territoire siennois. Le traitement dans cette image des espaces ouverts en tant que volumes équivalents à ceux des masses architecturales n'est pas une fin en soi : il est un moyen de présenter les espaces comme des lieux.

Les données d'échelle : l'escalier comme "lieu"

Outre le fait qu'il souligne le nouveau traitement dimensionnel de l'environnement pictural, en ce sens que les espaces entre les bâtiments sont présentés en tant que volumes *tridimensionnels* au lieu

de plans *bidimensionnels*, la manière dont l'escalier joue, dans la *Guérison de l'Aveugle*, comme maquette réduite des éléments locaux plus grands, atteste d'un intérêt croissant pour la *dimension* du lieu, dans l'autre sens du terme, à savoir son échelle.

La question de l'échelle, comme celle du volume, est directement liée à l'ambition de la Commune de modifier la perception du territoire. Cette ambition implique nécessairement de libérer l'idée de lieu de l'échelle de l'édifice privé afin que des entités plus importantes – la cité et finalement le territoire entier – puissent être perçues à leur tour

comme des lieux. La réalisation de cette ambition résulte directement de la promotion des espaces urbains en lieux. Ceux-ci, au lieu d'agir comme des marques de discontinuité entre les édifices privés, peuvent désormais être considérés au contraire comme des consolidations de la ville. Pour la première fois, on commence à percevoir la ville comme une continuité – la somme des édifices et des espaces urbains contenus à l'intérieur de ses murs – plutôt que comme un groupe fragmenté de lieux indépendants. La perception de la ville en tant que lieu implique un changement dans la perception du lieu en général. Celui-ci est désormais perceptible en tant qu'étendue géographique aussi bien que comme masse solide. Ce développement ouvre, à son tour, la possibilité de percevoir le paysage comme un lieu.

Le changement radical que marque l'image picturale de la ville à cette époque apparaît comme directement lié à cette politique d'élargissement du lieu par rapport à l'échelle réduite de la masse architecturale isolée. Dans les peintures antérieures à la *Maestà*, l'image de la ville est en fait extrêmement rare. Parmi les quelques exemples existants, les villes se présentent comme des corps architecturaux compacts de petites dimensions, de sorte que souvent seul le contexte narratif permet de les distinguer des châteaux ou autres lieux picturaux – tous tendant en effet à se ramener au même type¹⁸. À partir de la *Maestà*, toutefois, l'image de la ville adopte un aspect nettement plus aéré et prend la forme d'un ensemble composé non seulement de multiples bâtiments, mais également des espaces entre eux. Des villes de ce type se trouvent dans l'*Entrée à Jérusalem* de Duccio (1309-1311), la *Montée au Calvaire* de Pietro Lorenzetti (1317) et les *Effets du Bon Gouvernement* (1337-1339) d'Ambrogio Lorenzetti, pour ne citer que quelques exemples¹⁹. Toutes ces images, présentent la ville et la campagne dans un rapport "comparatif", similaire à celui existant entre les édifices et les espaces urbains dans la *Guérison de l'Aveugle*²⁰. Aussi, ces images apparaissent comme des versions à grande échelle de la relation existant entre les édifices et les espaces urbains, de la même façon que l'escalier apparaît comme une version réduite de celle-ci. Ce ne sont en aucun cas des exemples isolés : le développement d'une gamme diversifiée de lieux picturaux, qui vient au XIV^e siècle remplacer le type unique du siècle précédent, va effectivement de pair avec la multiplication de "compositions compara-

tives" de ce type. La manière dont l'escalier fonctionne en relation avec les autres éléments de l'environnement pictural dans la *Guérison de l'Aveugle* peut donc être considérée comme intégrée dans un système de comparaisons et de similitudes plus vaste.

À côté de ces "compositions comparatives", une autre série d'images résulte directement de l'élargissement du lieu par rapport à une échelle unique. Celle-ci explore la relation entre des lieux de taille différente, à savoir comment les plus petits lieux s'insèrent dans les plus grands, ou, inversement, comment les plus grands se divisent en plus petits. Pour ne citer que l'exemple le plus éloquent, dans les *Effets du Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, l'image du territoire siennois se divise en parties urbaines et extra-urbaines ; de son tour, la ville se subdivise en édifices et espaces ouverts, et les édifices eux-mêmes en pièces ; inversement les pièces peuvent être vues comme se multipliant en maisons, etc. D'autres images poursuivent encore plus loin ce processus de subdivision, en suggérant que les pièces peuvent à leur tour être divisées en lieux plus petits. Pour en revenir à l'escalier, les marches sont souvent utilisées pour suggérer ces derniers²¹.

L'image du *Moine malade* (fig. 2)²² qui figure parmi les panneaux du *Retable de la Bienheureuse Humilité* peint par Pietro Lorenzetti illustre l'insertion de l'escalier au sein de ces deux approches du lieu – la mise en comparaison des lieux et le processus de division/multiplication. Cette image se

NOTES

18. Par exemple, la cité de Jérusalem dans l'*Entrée à Jérusalem* de Guido da Siena (fin XIII^e siècle, Pinacoteca Nazionale, Sienne).

19. Duccio di Buoninsegna, *L'Entrée à Jérusalem* (panneau de la *Maestà*), 1308-1311, tempera sur bois, Museo dell'Opera del Duomo, Sienne ; Pietro Lorenzetti, *La Montée au Calvaire*, 1317, fresque, église inférieure de Saint François, Assise ; Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du Bon Gouvernement*, 1337-1339, fresque, Palazzo Pubblico, Sienne. À l'exception de l'*Entrée à Jérusalem* de Guido da Siena (voir note 18), les quelques œuvres mentionnées dans ce texte qui ne figurent pas dans les illustrations qui l'accompagnent, peuvent toutes être facilement trouvées sur Internet.

20. Cette manière de présenter la ville et le paysage comme équivalents soutient clairement la politique territoriale de la Commune qui veut ériger l'ensemble du territoire au statut du lieu – un exemple parmi d'autres qui suggère que la peinture assume un rôle de propagande dans la campagne de la Commune.

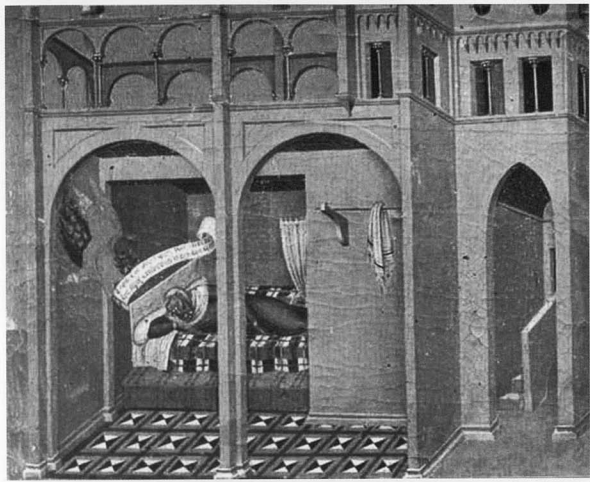


Fig. 5. Pietro Lorenzetti, *Le Rêve de Sobach* (détail de la prédelle du *Retable des Carnes*), 1329, tempera sur bois, Pinacoteca Nazionale, Sienne.

compose en deux registres : la partie inférieure est occupée par un intérieur, ouvert sur le spectateur ; dans la partie supérieure se situent le toit de cette pièce, derrière lequel l'on aperçoit les toits de deux autres bâtiments, orientés parallèlement au premier. À l'intérieur de la pièce, la presque totalité de l'espace est occupée par un lit, qui est vu de côté. Ce lit est composé d'un matelas et d'un marchepied. Moins large que ce dernier, le matelas se présente comme en retrait par rapport au marchepied, de sorte que ce lit prend une forme semblable à celle d'un escalier. Les trois toits, espacés plastiquement par de petits pans de murs des deux bâtiments, assument également une forme de marches décalées. Le lit et les hauts de bâtiments ont donc une forme similaire, et même une taille similaire : chacun occupe presque toute la largeur et approximative-

NOTES

21. On peut remarquer que les processus de division et de multiplication constituent le fondement des techniques d'arpentage du XIV^e siècle et que l'arpentage est en plein élan sur le territoire siennois de cette première moitié du siècle. Des équipes entières d'arpenteurs sont en effet nommées par la Commune pour assurer des tâches telles que l'établissement de la largeur des rues et des routes, le dessin de nouvelles villes, la division en lotissements de certaines zones rurales ; en bref la mensuration des espaces. En parallèle, la mensuration de l'espace devient alors un enjeu pictural. Or, l'on sait que l'arpentage était lié aux pratiques picturales à partir du XV^e siècle (voir : K.H.Veltman, *Military Surveying and Topography : The Practical Dimension of Renaissance Linear perspective*, in *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, vol XXVII, 1979, p. 263-279 ; J.R. Kuhn, *Measured Appearances : Documentation and Design in Early Perspective Drawing*, in *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, p. 114-132). Aussi, il est intéressant de se poser la question de l'influence possible des techniques d'arpentage sur la peinture à partir de cette date précoce.
22. Pietro Lorenzetti, *Le Moine malade* (panneau du *Retable de la Bienheureuse Humilité*), 1314-1341, huile sur bois, Galleria degli Uffizi, Florence.

ment un tiers de la hauteur de l'image. Cependant, en même temps que le lit et les bâtiments sont présentés comme des formes équivalentes, il est également clair qu'ils sont composés selon des échelles différentes. La pièce constitue très clairement une partie de l'édifice en avant plan. Il est donc évident que les marches du lit sont en fait beaucoup plus petites que les marches des bâtiments dont elles paraissent pourtant équivalentes. Aussi, dans cette image les marches du lit sont présentées comme des éléments comparables aux bâtiments – soit comme des "lieux" au même titre que ces derniers – et, en même temps, comme des unités de petites dimensions qui s'inscrivent à l'intérieur d'un processus continu de division des lieux : la ville se subdivisant en édifices, les édifices en intérieurs, et les intérieurs en ces volumes encore plus petits qui sont les marches²³.

La réduction du lieu à l'échelle des marches de l'escalier ne s'arrête pas là : à leur tour, les marches sont très souvent subdivisées en plus petites unités encore. L'exemple le plus récurrent est à nouveau l'image du lit "en forme d'escalier". Outre le *Moine malade*, les lits de ce type figurent dans plusieurs œuvres de Pietro et Ambrogio Lorenzetti (voir fig. 4 et 5), de Simone Martini et d'autres. À chaque fois, ces lits sont composés de deux niveaux décalés. Tantôt le matelas et le marchepied sont drapés dans une étoffe à damier, tantôt seul le matelas est ainsi couvert, mais le marchepied, étant formé d'une série de compartiments de rangement, donne un effet de carreaux similaire. Dans les deux cas, les divisions linéaires des carreaux s'accordent aux lignes structurelles du lit avec pour résultat une impression de composition des deux niveaux en cubes. Parfois, les carreaux sont à leur tour divisés en carrés plus petits, et ceux-ci se traduisent de la même manière visuellement en cubes. Or, dans la mesure où ces petites unités cubiques dérivent directement du processus de division du lieu, ils représentent, tout autant que les pièces, les bâtiments, les villes, etc., une forme de lieu. Évidemment, leur identification en tant que tels conduit la peinture vers une définition du lieu qui dépasse de loin celle visée par la campagne territoriale de la Commune. C'est pourtant précisément ce fait de poursuivre, au-delà de la stricte gamme des lieux territoriaux, la logique de redéfinition du lieu inspirée par la politique communale qui engendre l'image de l'espace pictural moderne.

Les limites du lieu : l'escalier comme structure linéaire

Avant de gagner son autonomie, la réflexion picturale sur le lieu s'alimente d'un dernier aspect de la politique territoriale de la Commune : la mise en avant des "limites communes", qui passe par une autonomisation des éléments servant à délimiter le lieu. C'est l'assimilation de ce principe qui donnera l'impulsion décisive au passage de la conception de l'environnement pictural en termes de lieux à celle d'un espace unifié et structuré. Que ce soit dans le contexte pictural ou territorial, l'autonomisation des éléments de délimitation du lieu est une conséquence naturelle du fait de percevoir les espaces ouverts comme des "lieux". Du fait de la nouvelle contiguïté des lieux qui en résulte, le mur vient remplacer l'intervalle vide en tant qu'élément de séparation entre les lieux. En conséquence, le mur cesse de constituer une partie indissociable du lieu indépendant pour assumer le rôle d'une limite médiane entre deux lieux contigus. Pour citer à nouveau l'exemple des façades des bâtiments bordant les rues urbaines, on peut remarquer que, grâce à leur homogénéisation et leur alignement, elles finissent par délimiter autant les rues qu'elles bordent que les bâtiments dont elles font partie. Aussi, ces façades cessent d'être perçues comme appartenant exclusivement à ces édifices et commencent à être perçues plutôt comme des limites qui partagent le bâtiment privé de l'espace public de la rue.

L'avantage politique semble avoir été rapidement perçu : tous les types de murs deviennent l'objet de l'attention communale. La stratégie n'est pas "diviser et régner". Bien au contraire, elle a pour objectif l'unification du territoire. Néanmoins, cette finalité passe par une division du territoire, et la Commune soutient d'ailleurs la construction de toutes sortes de murs, cloisons et bornes. Outre le fait que la mise en valeur de la limite architecturale favorise, à la différence de la masse architecturale, la perception des édifices privés comme des parties d'un plus grand ensemble, les divisions inter-territoriales offrent un moyen précieux pour évaluer

NOTES

23. On peut remarquer qu'à une époque friande de calembours, l'utilisation de l'escalier pour poser la question de l'échelle du lieu aurait vraisemblablement plu. Rappelons que les désignations italienne (*scala*) et latine (*scalae*) se rapportent directement à l'idée d'échelle, et que l'utilité pratique de l'escalier est justement de monter et de descendre.



Fig. 6. Ambrogio Lorenzetti, *La Consécration de saint Nicolas* (détail de la *Vie de Saint Nicolas*), 1332, tempera sur bois, Galleria degli Uffizi, Florence.

l'étendue de cet ensemble. Le fait de constituer une entité visuellement saisissable est, comme nous l'avons vu, une idée associée à la définition du lieu. C'est, en effet, une des notions qui fait obstacle à l'ambition de la Commune d'ériger l'ensemble du territoire en lieu. La conception du lieu comme une entité visible dans son intégralité est de toute évidence incompatible avec les nombreuses et vastes étendues de campagne que comprend le territoire siennois. Dans les traités mnémoniques, d'ailleurs, les champs sont spécifiquement désignés comme inappropriés pour servir de *loci* et cela, justement, à cause de leur étendue trop vaste et de leur forme indéterminée. Or, les divisions inter-territoriales

sont envisagées comme une réponse à ce problème : en imposant une scansion spatiale, les éléments limitrophes rendraient visuellement quantifiables ce qui apparaît comme indéterminé. Certaines régions de la campagne – dont la forme apparaît particulièrement indéterminée – sont ainsi laborieusement mesurées et divisées en lotissements.

Dans ce contexte, la peinture paraît à nouveau apporter un moyen de propagande²⁴. Dans les cas où la vision d'une limite commune s'impose avec dif-

NOTES

24. Voir notes 17 et 20.

ficulté dans la réalité, la peinture apporte une vision "corrective". Par exemple, alors que le mur d'enceinte de Sienne tend à être perçu comme une clôture intégrale de la ville, la peinture tend à insister sur sa fonction de limite médiane entre les espaces intra- et extra-urbains. Assez naturellement, l'exemple pictural le plus éloquent est la fresque consacrée aux *Effets du Bon Gouvernement* peinte pour la Commune par Ambrogio Lorenzetti. Ici, le mur d'enceinte coupe l'image en deux parties égales, l'une occupée par la ville, l'autre par la campagne. Se dressant indépendamment des bâtiments urbains, ce mur est ostensiblement présenté, non pas comme une partie solidaire de la ville, mais comme une limite commune entre les deux principales composantes du territoire. Dans le cas de l'*Entrée à Jérusalem* peinte par Pietro Lorenzetti en 1317 (fig. 3)²⁵ – où cette vision est moins explicite, mais apparemment toujours à l'œuvre – on retrouve à nouveau le motif de l'escalier, employé, de la même manière que dans la *Guérison de l'Aveugle* de Duccio, pour souligner la relation entre les éléments de localisation à plus grande échelle. Ici, toutefois, au lieu d'inciter les espaces urbains à être perçus comme des lieux, le motif de l'escalier incite à percevoir du mur d'enceinte comme une limite commune entre deux "lieux spatiaux". Comme c'est le cas dans la *Guérison de l'Aveugle*, un lien est établi entre l'escalier et les éléments locaux plus grands au moyen d'échos formels et chromatiques : l'escalier et l'enceinte sont tous les deux peints dans des tonalités de bruns similaires, les espacements entre les balustres de l'escalier sont repris dans les niches très étirées en hauteur qui ornent l'enceinte, et la forme en zigzag du mur fait écho à celle des marches de l'escalier. Ici aussi, l'escalier est suspendu et le dessous des marches est creux. Alors que l'escalier de la *Guérison de l'Aveugle* est vu de face, celui-ci est, en revanche, vu de profil. Plutôt que sous une forme apparemment pleine, l'escalier de l'*Entrée à Jérusalem* apparaît donc sous celle d'un plan en zigzag qui découpe deux espaces. Perçue en appariement avec l'escalier, l'enceinte peut ainsi être vue comme limite indépendante entre deux espaces.

L'*Entrée à Jérusalem* de Pietro Lorenzetti est intéressante en ce qu'elle témoigne du lien entre l'image de la limite commune et le motif de l'escalier dans un contexte territorial. Comme on l'a suggéré, toutefois, c'est à l'échelle réduite du lieu pictural, qui ne correspond plus à la gamme des lieux du territoire, que l'escalier en vient à assumer un rôle plus central dans la reconceptualisation de l'en-

vironnement pictural. Quelle que soit l'échelle, il est clair qu'au cours de la première moitié du XIV^e siècle l'élément de structuration fondamental de cet environnement commence à passer du lieu lui-même à la limite entre les lieux. Mais c'est particulièrement à cette petite échelle où les "lieux" sont réduits à des cubes réguliers et alignés, que l'image collective de leurs limites commence à s'imposer. Or, puisque au-delà de la gamme des lieux architecturaux ou territoriaux, la pratique de diviser le lieu se poursuit principalement à l'intérieur de la forme de l'escalier, c'est dans ce motif que l'espace pictural moderne s'ébauche en tant que structure unie rectiligne. Combinée avec la capacité de l'escalier à imposer à l'espace adjacent sa propre forme en miroir, l'image de l'escalier en tant que structure linéaire en vient à suggérer que les volumes, qu'ils soient pleins ou vides, sont identiquement traversés par une structure rectiligne sous-jacente.

L'image de l'escalier communiquant sa structure linéaire à l'espace adjacent est facilitée par un phénomène parallèle de dématérialisation des limites entre les lieux. Résultant peut-être d'une synthèse de l'intérêt pour la limite plane d'une part, et de la perception des volumes pleins et vides comme équivalents d'autre part, de nombreuses peintures siennoises semblent postuler que les plans transparents sont équivalents aux plans opaques. Dans *Saint Nicolas accomplit un miracle*, peint par Ambrogio Lorenzetti en 1332 (fig. 4)²⁶, par exemple, le mur situé devant la chambre à l'étage est remplacé par de très fines colonnes qui indiquent un plan sans véritablement en former un. Ce plan est en outre divisé en deux niveaux dont le nombre d'entrecolonnes est différent (trois dans la partie inférieure, contre un seul dans la partie supérieure). Par conséquent, une impression de transition progressive est créée entre le mur plein et la partie la plus ouverte de ce plan.

Sur la gauche de cette même image, ce genre de plan progressivement dématérialisé est directement associé à un escalier, formé de deux volées de marches placées perpendiculairement l'une à l'autre. Ici, l'équivalence des plans vides et pleins est suggérée par le fait que les petits murs pleins

NOTES

25. Pietro Lorenzetti, *L'Entrée à Jérusalem*, 1317, fresque, église inférieure de Saint François, Assise.

26. Ambrogio Lorenzetti, *Saint Nicolas accomplit un miracle* (détail de la *Vie de Saint Nicolas*, 92x49 cm), 1332, tempera sur bois, Galleria degli Uffizi, Florence.

bordant la volée de marches inférieure sont remplacés dans la volée supérieure par une simple rampe tenue par des balustres placées à l'angle de chaque marche. L'idée de dématérialisation progressive est ensuite évoquée par le fait que la balustrade de la volée supérieure forme la section inférieure d'un plan composé de manière semblable à celui de la pièce adjacente, c'est-à-dire de deux niveaux d'éléments verticaux espacés différemment : la balustrade comporte cinq balustres, soit une succession de quatre espaces entre elles ; la section supérieure consiste en un seul entrecolonnement s'étirant entre deux colonnes placées en haut et en bas de la rampe. Mis en relation avec le plan plein bordant la volée de marches inférieure, on passe donc progressivement d'un plan complètement plein à un autre complètement transparent. De plus, le plan formé par la balustrade et les colonnes placées en haut et en bas de la rampe est prolongé vers la gauche par la présence d'une troisième colonne, placée en haut de la rampe de la volée de marches inférieure. Ce plan coupe donc le haut de la volée inférieure, et de ce fait incorpore le plan vertical de la plus haute marche. Le plan vertical plein de cette marche est donc disposé de manière à le poser comme point de départ matériel d'un plan qui se dématérialise progressivement. Ceci suscite l'impression que les divers éléments linéaires qui prolongent les lignes structurelles de l'escalier marquent les intersections de plans sous-jacents qui prolongent par ailleurs les plans de l'escalier.

L'image de l'escalier comme partie matérialisée d'une structure rectiligne sous-jacente et continue est également suggérée par sa mise en relation avec les sols pavés ou carrelés. Dans le *Rêve de Sobach* (fig. 5)²⁷ de Pietro Lorenzetti, comme dans la *Consécration de saint Nicolas* (fig. 6)²⁸ de son frère Ambrogio, l'escalier joue un rôle d'intermédiaire ou d'articulation entre les motifs bidimensionnels des carrelages du sol et l'espace vide au-dessus de ces derniers. Dans le premier cas, les sept "cubes" formant le marche-pied du lit en forme de gradins de Sobach sont parfaitement alignés avec les sept carreaux de sol au-dessous. Les composantes cubiques de chaque marche sont ainsi perçues comme des translations tridimensionnelles des carreaux de sol auxquels elles correspondent. L'arrangement en étages décalés de ces cubes, qui à la fois s'élèvent en hauteur et reculent en profondeur, sert à indiquer comment l'espace doit être lu en tant qu'assemblage de cubes tout en fournissant l'image visuelle d'un passage vertical progressif de cubes pleins à des cubes transparents.

Dans le cas de la *Consécration de saint Nicolas*, la correspondance entre les carreaux du sol et les marches n'est pas aussi évidente que dans le *Rêve de Sobach*, mais elle est obtenue par le fait que le sol est rendu en raccourci. La largeur de chacune des marches composant l'escalier sur la gauche de l'image correspond clairement à un seul carreau ; toutefois, la profondeur de chaque marche, à en juger par le carrelage du premier plan, correspond approximativement à un tiers de carreau. Vue en raccourci, cependant, la profondeur des carreaux le long de l'escalier paraît diminuée. Ainsi, carreaux et marches apparaissent pareillement comme des rectangles étirés horizontalement. La ressemblance est encore accentuée par l'utilisation de tonalités identiques dans la couleur des carreaux et dans la production d'effets de lumière et d'ombre sur les escaliers. L'effet général est que les marches semblent se surélever du sol comme poussées par en dessous : le motif bidimensionnel est propulsé en trois dimensions. Comme dans le *Rêve de Sobach*, cependant, l'échelonnement des marches n'impose la vision de la tridimensionnalité que pour en transférer les propriétés, marche après marche, à l'espace vide. Comme dans *Saint Nicolas accomplit un miracle*, ces propriétés sont explicitement suggérées en termes de structure rectiligne. L'escalier est à nouveau accompagné d'une rampe, dont les espaces entre les balustres sont pleins. Celles-ci restent toutefois visibles et elles sont prolongées vers le haut par des colonnes qui se tiennent librement dans l'espace. Ainsi, de la même façon que les plans associés à l'escalier dans *Saint Nicolas accomplit un miracle*, cette rampe suggère que les plans pleins des marches sont prolongés par des plans transparents. De plus, le fait que chaque balustre démarre à l'intersection du motif du sol renforce la translation d'une ligne unidimensionnelle en plan bidimensionnel. Les plans sous-jacents qui prolongent les plans des marches sont donc mis en relation directe avec les lignes du motif au sol, dont ils apparaissent comme l'élévation. Enfin, la visibilité des formes linéaires de ce plan formé par la balustrade et les colonnes au-dessus d'elle, même dans la partie où les entrecolonnements sont pleins, mène cette élé-

NOTES

27. Pietro Lorenzetti, *Le Rêve de Sobach* (détail de la prédelle du *Retable des Carmes*), 1329, tempera sur bois, Pinacoteca Nazionale, Sienne.

28. Ambrogio Lorenzetti, *La Consécration de saint Nicolas* (détail de la *Vie de saint Nicolas*, 92x49 cm), 1332, tempera sur bois, Galleria degli Uffizi, Florence.

vation suggérée à se réduire à ses lignes structurales.

La conception de l'environnement pictural est clairement différente de ce qu'elle était auparavant : ses fondements ont évolué d'une notion du lieu comme contenant individuel (sous la forme d'une masse architecturale isolée), à celle d'un cadre rectiligne formé des limites entre les lieux. À aucun moment de ce processus, le lieu n'a été directement remis en question, mais il est progressivement remplacé par une autre manière d'envisager l'organisation spatiale de l'environnement pictural. Et cette fois, "spatial" est véritablement le mot qui convient : puisqu'il renvoie à la fois, en amont, aux espaces publics du territoire siennois, dont l'influence fut si déterminante pour l'émergence de la structure linéaire comme base conceptuelle de l'environnement pictural, et, en aval, à la conception cartésienne d'espace en tant que système de coordonnées à trois dimensions que cette structure anticipe si clairement.

Un pas en avant

Une bonne appréciation de la contribution de Sienne au développement de l'espace pictural moderne par l'utilisation du motif de l'escalier requiert une étude formulée dans un contexte géographique et chronologique plus large. Ceci excède toutefois le propos du présent article et l'on se bornera à remarquer que l'utilisation siennoise de l'escalier au début du XIV^e siècle²⁹ s'étend à toute l'Italie centrale au cours du XV^e siècle. Cette utilisation, qui incite à percevoir l'environnement pictural comme une structure rectiligne immatérielle, continue à se développer : on voit souvent à cet époque ce motif jouer un rôle déterminant dans la structuration de l'image et remettre en question la relation entre formes naturelles et structure spatiale³⁰.

C'est un lieu commun de dire que la conception de l'environnement pictural en termes de structure linéaire est une des principales caractéristiques de la peinture de l'Italie centrale au XV^e siècle. Toutefois, cette notion est trop souvent accompagnée par l'idée qu'une telle conception de l'environnement pictural débute avec la "découverte" florentine de la perspective linéaire dans les années 1420. La perspective, précisons-le, ne consiste pas à voir l'espace pictural comme une ossature à trois dimensions, mais à présenter ce cadre d'un point de vue déterminé. Les objets solides isolés ont été présentés en perspective bien avant que ce ne le soit l'environnement pictural dans son ensemble. Or,

pour que ce dernier développement ait lieu, il fallait que les éléments pleins et vides soient perçus de la même manière, c'est-à-dire comme des volumes délimités. C'est, comme nous l'avons vu, de cette mutation que naquit la perception d'un environnement pictural comme une structure linéaire. Il est intéressant de remarquer que, si le motif de l'escalier n'est pas mentionné dans le *De Pictura* d'Alberti³¹ – le premier traité moderne de peinture, contenant notamment la première méthode de la perspective linéaire –, la première des trois parties de cet ouvrage est entièrement consacrée à ce qu'Alberti appelle les rudiments de la peinture, rudiments qui se révèlent être les relations entre points et lignes, lignes et plans, plans et volumes. Pour Alberti, qui peut être considéré comme le porte-parole de l'espace pictural moderne, c'est précisément la compréhension de ces relations qui procure au peintre les outils nécessaires pour atteindre le but ultime de la peinture : la composition de volumes. Par un processus analytique inversé, n'est-ce pas précisément cela que les peintres siennois ont progressivement découvert au XIV^e siècle à l'aide du motif de l'escalier ?

Anna Little

Nous tenons à exprimer notre gratitude au Professeur Maurice Brock pour ses précieuses remarques concernant la version originale de cet article.

Texte traduit de l'anglais
par Laurence Debecque-Michel

NOTES

29. Le florentin Taddeo Gaddi semble être le seul peintre hors de Sienne à s'être intéressé à la forme des marches dans la première moitié du XIV^e siècle.

30. C'est notamment le cas dans les œuvres de Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi et Domenico Ghirlandaio, pour n'en mentionner que quelques-uns.

31. Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435. Les escaliers figurent cependant comme modèles dans de nombreux traités de perspective plus tardifs : notamment ceux de Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, C.1470-1480) et de Léonard de Vinci (*Manuscrit A*, 1492), mais aussi bien d'autres du XVI^e et du XVII^e siècle. À propos de ces derniers, Kim Veltman a remarqué que les escaliers sont souvent classifiés parmi un ensemble d'objets irréguliers qui ont pour but d'illustrer l'interaction entre thèmes architecturaux et géométriques (K.H. Veltman, *The Sources and Literature of Perspective*, Vol.1, Chapt. 3 : *Treatises*, www.sumsocorp.com). À partir du XV^e siècle, l'escalier est également pris comme exemple dans les traités et les manuels de cours d'arithmétique et de géométrie.