



HAL
open science

L'image de la voirie dans la peinture siennoise de la première moitié du XIV^e siècle: Enjeux politiques et picturaux

Anna Little

► **To cite this version:**

Anna Little. L'image de la voirie dans la peinture siennoise de la première moitié du XIV^e siècle: Enjeux politiques et picturaux. *HVMANISTICA: An international journal of early Renaissance studies*, 2009, IV (2), pp.81a-91b. hal-00990902

HAL Id: hal-00990902

<https://hal.science/hal-00990902>

Submitted on 14 May 2014

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.

HUMANISTICA

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF EARLY RENAISSANCE STUDIES

IV · 2 · 2009



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE

MMX

Rivista semestrale · *A Semi-annual Journal*

*

Redazione scientifica · *Scientific Committee*

MARCELLO CICCUTO, c/o Dip. di Italianistica (Pal. Ricci),
Facoltà di Lettere e Filosofia, via del Collegio Ricci 10, I 56126 Pisa,
fax +39 050 500896, m.ciccuto@ital.unipi.it

FRANCESCO FURLAN, c/o Société Internationale Leon Battista Alberti,
Maison des Sciences de l'Homme, bur. 108, 54 boulevard Raspail, F 75270 Paris Cedex 06,
fax +33 1 49543133, lbasoc@msh-paris.fr

*

Amministrazione e abbonamenti · *Administration and Subscriptions*

FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard, Carta Si*)

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10 del 24.05.2006

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso
e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore®*, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2010 by *Fabrizio Serra editore®*, Pisa · Roma.

*

www.libraweb.net

*

ISSN 1828-2334

ISSN ELETTRONICO 1970-2205

*

Volume pubblicato col concorso scientifico ed editoriale di

Société Internationale Leon Battista Alberti · Paris

Dipartimento di Italianistica · Università degli Studi, Pisa

Magdalen College · Oxford University, Oxford

Dipartimento di Scienze del testo · Università degli Studi «Carlo Bo», Urbino

D.Ar.Fi.Cl.eT. · Università degli Studi, Genova

SOMMARIO · CONTENTS

DOSSIER

COMICITÀ E STILE NEL BOCCACCIO

M. Ciccuto et F. Furlan curantibus

<i>Premessa</i>	11
SUSANNA BARSELLA, <i>Il riso dei padri: Il caso di madonna Filippa</i> (Dec., VI 7)	13
ROBERTA CAPELLI, <i>Metamorfosi del comico e paradigmi culturali</i> (Dec., V 10)	23
SIMONE MARCHESI, <i>Intenzionalità tragica e intendimento comico in Decameron</i> , V 8	31
SAMANTA MARTELLI, <i>La censura della “comicità irriverente” del Decameron</i>	43
ILARIA TUFANO, <i>Il registro comico nelle Rime del Boccaccio</i>	55
MARCO VEGLIA, <i>Il Petrarca, la genesi del Decameron e la “teologia poetica” del Boccaccio</i>	61

STVDIA MISCELLANEA

ANNA LITTLE, <i>L'image de la voirie à Sienne dans la première moitié du XIV^e siècle: enjeux politiques et picturaux</i>	81
GIORGIO MASI, <i>La poesia difficile di Michelangelo: Ancora sulle cruces interpretationis delle Rime</i>	93
MARINA GASPARINI LAGRANGE, <i>El desollamiento de Marsias: A propósito del último Ticiano</i>	109

RASSEGNA

JEAN-LOUIS CHARLET, <i>État présent des études sur Niccolò Perotti (1993-2008)</i>	119
SONIA MAFFEI, <i>Un Giano bifronte: Raffaello e Apelle in Giovan Pietro Bellori: Osservazioni intorno all'operetta Dell'ingegno eccellenza e grazia di Rafaele comparato ad Apelle</i>	131
GERARDA STIMATO, <i>Scritture d'artista nel Cinquecento: Acquisizioni e limiti dell'odierna letteratura</i>	147

RIASSUNTI · SUMMARIES	155
-----------------------	-----

INDEX NOMINVM, Mauro Scarabelli et Oscar Schiavone curantibus	161
---	-----

L'IMAGE DE LA VOIRIE À SIENNE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE: ENJEUX POLITIQUES ET PICTURAUX

ANNA LITTLE

VERS le début du XIV^e siècle, l'image de la voirie fait une brusque apparition dans la peinture siennoise. Pendant le demi-siècle qui suit, elle figure dans l'œuvre de tous les grands peintres siennois – Duccio, Simone Martini, les frères Ambrogio et Pietro Lorenzetti, pour ne citer que les plus célèbres d'entre eux. La situation est singulière: dans les autres écoles italiennes, la rue ne constitue pas un objet d'intérêt particulier jusqu'au début du XV^e siècle. L'intérêt siennois à son égard est par ailleurs d'autant plus notable qu'il ne se cantonne pas à la seule peinture: la voirie est également une préoccupation majeure dans la sphère politique. Les statuts gouvernementaux et les relevés financiers en témoignent amplement: la voirie occupe une place capitale dans le vaste programme de réorganisation et d'aménagements territoriaux que la Commune de Sienne entreprend dès la fin du XIII^e siècle.¹

L'enjeu de cet intérêt politique dans la voirie est le contrôle effectif du territoire siennois: bien que la Commune constitue l'autorité légale depuis plus d'un siècle, elle n'arrive pas à vraiment s'imposer contre le régime féodal. La stratégie repose sur l'étroite association qui existe à l'époque entre territoire et pouvoir. Depuis le XII^e siècle, cette association a joué en faveur des grandes familles, le territoire étant essentiellement perçu en termes de suite de lieux privés et le pouvoir comme appartenant à leurs propriétaires. Vers la fin du XIII^e siècle, la Commune s'efforce à détourner la reconnaissance d'autorité vers elle-même en subsistant à la

perception fragmentée du territoire une vision unie du pays: à la place des petits lieux gouvernés de manière autonome, s'imposerait enfin l'État communal. La voirie, en raison de certaines de ses propriétés, à la fois formelles et fonctionnelles, s'avère particulièrement appropriée à la réalisation de cet objectif. Aussi, incarne-t-elle l'image de l'espace public que la Commune souhaite promouvoir: le lieu collectif de la population siennoise.

Entre l'image de la voirie promue par la Commune et l'image picturale de la voirie qui émerge dès le début du XIV^e siècle il existe des parallèles frappants. Dans les deux cas, l'accent est explicitement mis, d'une part, sur la spatialité de la voirie – sur le fait qu'elle constitue un volume, plutôt qu'une simple surface – et, d'autre part, sur son rôle de lieu de circulation. Un tel parallélisme suggère que l'image picturale de la voirie est directement stimulée par la politique territoriale. La vraisemblance de cette causalité est d'ailleurs soutenue par le lien particulièrement étroit qui existe entre la Commune et les peintres de Sienne au cours de la première moitié du XIV^e siècle.² Et elle est également étayée par le fait que, déjà au XIII^e siècle, le territoire apparaît comme un des cadres de référence de la conception picturale. En effet, l'étude des images siennoises réalisées au XIII^e et au XIV^e siècle en relation avec l'organisation territoriale de ces deux périodes permet de constater une continuité dans la manière dont les peintres se référent au territoire. Au sein de cette continuité, pourtant, on observe qu'un net changement s'effectue dans la peinture parallèlement au passage du régime féodal au régime communal.

Ce changement concerne la conception de l'environnement pictural.³ Au XIII^e siècle, l'environnement pictural se conçoit en termes de lieux et de «non-lieux»: les lieux prennent la forme de corps isolés et solidement architecturaux; les non-lieux prennent la forme de zones planes. À cette opposition formelle s'ajoute une opposition fonction-

¹ L'importance de la voirie au sein de la politique communale a été relevée par de nombreuses études basées sur l'abondante documentation administrative de la Commune. Voir notamment THOMAS SZABO, *La rete stradale del contado di Siena: Legislazione statutaria e amministrazione comunale del Duecento*, «Mélanges de l'École française de Rome: Moyen-Âge», LXXXVII, 1975, pp. 141-186; ID., *Il controllo dello spazio e la genesi della rete viarie comunale nel Medioevo*, dans *Spazio, società e potere nell'Italia dei Comuni*, a cura di Gabriella Rossetti, Napoli, Liguori, 1986, pp. 27-36; DAVID FRIEDMAN, *Palaces and the street in late Medieval and Renaissance Italy*, dans *Urban landscapes, international perspectives*, edited by Jeremy William Richard Whitehand - Peter J. Larkham, London-New York, Routledge, 1992, pp. 69-113. Il est notable que, bien que la campagne territoriale de la Commune de Sienne s'inscrive dans un mouvement général, tant en Italie centrale que septentrionale, aucune des autres Communes n'accorde à la voirie autant d'importance que celle de Sienne.

² Cf. HAYDEN MAGINNIS, *The world of the early sienese painter*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2001.

³ Le terme «environnement» est ici employé au sens de 'ce qui environne'. Dans le contexte pictural, il désigne tout ce qui n'est pas personnage ou autre être vivant.

nelle: les lieux sont conçus pour être occupés plus ou moins individuellement (chaque lieu correspond soit à un seul personnage, soit à un petit groupe solidaire) et pour être occupés de manière statique. Il en résulte que, d'une part, les personnages de moindre importance et, d'autre part, les personnages mobiles tendent à être réfoqués vers les non-lieux. L'environnement pictural du XIII^e siècle se caractérise donc par sa fragmentation – à la fois en termes de dimension (les lieux sont tridimensionnels, les non-lieux bidimensionnels), en termes de qualité (les lieux sont associés aux personnages importants, les non-lieux aux comparses) et en termes de "parcourabilité" (on se déplace *entre* les lieux, et non pas *dans* les lieux).⁴

Or, par rapport à la forme traditionnelle du lieu, l'image de la voirie, telle qu'elle apparaît dans la peinture siennoise, revêt une forme hybride: elle n'est ni lieu – car elle se présente comme un espace plutôt qu'un corps solide –, ni non-lieu – car elle constitue une entité tridimensionnelle plutôt que bidimensionnelle. De ce fait, elle inaugure un processus de rapprochement entre la forme du lieu et celle du non-lieu qui aboutit à la substitution de cette paire d'opposés par l'élément unique du volume spatial – le plus souvent présenté sous la forme d'un espace architecturalement délimité. Cette innovation formelle met également un terme à la fragmentation fonctionnelle de l'environnement pictural: l'effacement de la distinction entre lieux et non-lieux supprime la réservation de certaines parties de l'environnement pictural aux personnages privilégiés et à l'occupation statique, de même que la réservation d'autres parties aux comparses et au déplacement. En un mot, l'environnement pictural commence à être conçu, tant fonctionnellement que formellement, comme un milieu homogène: la conception médiévale de l'environnement pictural commence à céder la place à la conception moderne de cet environne-

ment en tant qu'espace tridimensionnel et isotrope.⁵ Il s'ensuit que la politique territoriale de la Commune de Sienne peut être identifiée comme une des causes initiales du développement de l'espace pictural moderne.

Cette thèse sera exposée à travers l'analyse croisée des conceptions politiques et picturales de la voirie, et plus précisément à travers les deux modalités principales de la voirie qui sont communes à ces deux conceptions, à savoir: sa forme et sa fonction.

LA FORME DE LA VOIRIE

Autant que l'on puisse en juger par les œuvres connues, la voirie fait sa première apparition dans la peinture siennoise dans la *Maestà* que Duccio di Buoninsegna réalise entre 1308 et 1311 pour le maître-autel de la cathédrale de Sienne. Le jour de son achèvement, un grand nombre d'officiels gouvernementaux et ecclésiastiques, ainsi que des citoyens de toutes sortes, accompagnent l'œuvre en grande pompe de l'atelier du peintre à sa destination.⁶ Cette procession à travers les rues de Sienne rejoint notre propos à deux égards. Premièrement, elle constitue un exemple de la sorte d'activité – collective, faste et processionnelle – promue par la Commune pour valoriser l'image de la voirie. Deuxièmement, elle témoigne de la participation de la peinture à cette politique. De surcroît, cette participation opère en deux sens: la valorisation de la rue passe aussi bien par la présence de l'image dans la rue que par la présence de la rue dans l'image. En effet, l'image particulière de la voirie que présente la *Maestà* correspond parfaitement au premier pas de la stratégie territoriale par laquelle la Commune vise à s'approprier le pouvoir.

Cette stratégie, nous l'avons dit, constitue une réponse directe à l'imbrication entre le contrôle du territoire siennois et la façon dont ce territoire est vu et vécu. En réalité, il n'est pas pertinent de parler

⁴ Sur la notion de «parcourabilité», voir MAURICE BROCK, *L'invention du paysage: Le voyage des Rois-Mages dans la peinture toscane de la Renaissance*, dans *Les paysages du cinéma*, sous la direction de Jean Motet, Seyssel, Champ Vallon, 1999, pp. 11-23 et ID., *L'errance des Rois-Mages dans la peinture toscane de la Renaissance*, dans *Le détour*, Poitiers, U.F.R. Langues Littératures Poitiers, 2000, pp. 71-96. Il importe de préciser qu'en tant que source d'inspiration pour la conception de l'environnement pictural au XIII^e siècle, l'environnement réel ne constitue qu'une référence parmi d'autres. La conception en termes de lieux est notamment sous-tendue par les techniques mnémotechniques et, à travers elles, par les définitions aristotéliennes du lieu et du mouvement (nous y reviendrons brièvement dans la conclusion). Il est aussi notable que cette conception est en grande partie héritée de l'art byzantin. Le fait de se référer à l'environnement réel est par ailleurs vraisemblablement motivé par les conseils des traités mnémotechniques d'utiliser des «lieux familiers» comme modèles pour les lieux mnémotechniques, plutôt que par une volonté directe d'imiter le monde naturel. Il semble également vraisemblable que la perception de l'environnement réel tendait, d'une part, à concrétiser les idées du lieu plus abstraites et, d'autre part, à actualiser la tradition picturale byzantine.

⁵ Nous tenons à préciser qu'il s'agit bien ici d'un commencement: la conception moderne de l'espace pictural s'épanouit au XV^e siècle et bénéficie entretemps d'apports divers, notamment des mathématiques et de l'optique. Soulignons, toutefois, que s'il importe de distinguer entre l'émergence, au XIV^e siècle, d'un espace tridimensionnel et continu et la mise en place, au XV^e siècle, d'un système perspectiviste fondé sur la proportionnalité, les fréquents sauts d'échelle dans les images du Trecento n'empêchent ni que l'espace de ces images soit continu, ni que la nature de cet espace soit homogène.

⁶ L'événement est décrit dans la *Chronique d'Agnolo Tura del Grasso* (dans *Cronache senesi*, a cura di Alessandro Lisini e Fabio Iacometti, dans *Rerum italicarum scriptores*, Nuova edizione riveduta ampliata e corretta, vol. XV, t. 6, Bologna, Zanichelli, 1931, p. 313). Le biographe de Duccio, James Stubblebine, signale également plusieurs documents relatifs à la commande et au paiement de la *Maestà* et l'historien JACQUES HEERS (*La ville au Moyen Âge en Occident: Paysages, pouvoirs et conflits*, Paris, Fayard, 1990, p. 442) note que «[la Commune] avait elle-même fixé le thème, le choix des personnages allégoriques, leurs attitudes et attributs pour la *Maestà* de Duccio, et en célébrait l'achèvement en ordonnant et payant des deniers publics de grandes réjouissances populaires».

du «territoire siennois» au XIII^e siècle: plutôt que de former une entité unie, ce pays se définit alors en fonction des nombreux lieux privés qui le parsèment. Avant tout, ce sont les imposantes masses architecturales formées par des «îlots urbains»⁷ à l'intérieur de la ville, par des monastères à sa périphérie et par des «castelli» en milieu rural, qui incarnent l'idée de «quelque part», l'idée de lieu.⁸ Ce sont ces masses bâties qui font référence, prêtant leurs noms aux terres qu'elles dominent et aux gens qui y résident. En effet, la notion de lieu est étroitement liée à l'organisation sociale et le statut social se mesure en fonction de la propriété privée: depuis les grands propriétaires fonciers en haut de l'échelle jusqu'aux ouvriers itinérants en bas.⁹ Le pouvoir d'un individu, d'une famille ou d'un clan, va de pair avec l'importance de son «lieu». Évidemment, une telle conception est néfaste pour l'autorité communale. L'espace public se définit en négatif par rapport aux masses architecturales des lieux privés: sa forme floue, son étendue indéterminée, sa matière incertaine s'opposaient toutes à l'image solide et nettement définie des corps architecturaux. De ce fait, il assume comme un statut de non-lieu: l'autorité de la Commune ne s'exerce, pour ainsi dire, nulle part.

Aussi foncièrement enracinée que soit la féodalité grâce à cette imbrication entre la structure socio-politique et l'organisation territoriale, c'est finalement par le biais de cette imbrication que la Commune parvient à s'imposer. Puisque le pouvoir féodal s'appuie sur l'organisation du territoire, celle-ci peut être utilisée pour déstabiliser ce pouvoir et, mieux encore, pour soutenir une autorité alternative. Il s'agit donc de promouvoir l'idée du territoire comme une sorte de «sur-lieu» qui engloberait les lieux privés et, en faisant de ceux-ci les simples parties d'un ensemble, compromettrait le pouvoir de leurs propriétaires. La Commune assumerait alors l'autorité suprême.

⁷ À la fin du XIII^e siècle, l'îlot bâti constituait la forme de résidence urbaine caractéristique des grandes familles siennoises et de leur cercle de clients. Comprenant à la fois résidences nobles, tours, entrepôts et toute la gamme plus ou moins humble de résidences des clients de la famille, ces îlots présentaient un aspect de masse compacte comparable aux «castelli» ruraux. Sur les «îlots urbains» et l'organisation de la société en clans, voir JACQUES HEERS, *Le clan familial au Moyen Âge: Études sur les structures politiques et sociales des milieux urbains*, Paris, P.U.F., 1974.

⁸ Il est à noter que l'étroite association entre le bâtiment isolé et l'idée du «lieu» compromet fortement la perception de la ville comme une entité locale unie, que la naissance d'une telle perception au cours du XIV^e siècle est directement liée à la politique communale relative à la voirie, et qu'elle est explicitement annoncée comme un des buts de celle-ci (cf. ID., *La ville...*, cit., p. 370) – changement auquel correspond d'ailleurs une radicale transformation de l'image picturale de la ville, jusqu'alors modelée sur la forme d'un lieu privé: une masse compacte, solide et de dimensions réduites.

⁹ Sur l'importance de la propriété privée dans le pays siennois, voir DANIEL WALEY, *Siena and the Siennese in the thirteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Appliquer le concept de «lieu», réservé jusque-là au volume compact et solide d'un corps architectural, à la vaste étendue d'une aire géographique implique à la fois un changement d'ordre matériel et, comme nous le verrons par la suite, un élargissement d'échelle. Dans un premier temps, il s'agit surtout de neutraliser l'opposition entre les lieux privés et les espaces publics et d'encourager leur perception sur un pied d'égalité. Le moyen adopté pour y parvenir consiste à rapprocher leurs formes, ce qui, concrètement, se traduit par le fait de doter les espaces publics de certaines caractéristiques jusqu'alors propres aux lieux privés, notamment l'aspect d'un volume architecturalement délimité. Cette démarche trouve un terrain de prédilection dans la rue urbaine. Serrée entre les bâtiments de la ville, c'est elle, parmi les divers types d'espace public existants, qui se prête le plus facilement à être perçue en tant que volume architecturalement délimité. Cela étant, la facilité de l'entreprise est en réalité très relative: les efforts déployés par la Commune sont considérables. Les voies principales de Sienne sont pavées; des lois sont introduites interdisant toute forme de saillie architecturale dans l'espace de la rue, ainsi que les dépôts de déchets, le creusement des trous, toute sorte d'encombrement, etc.; des équipes d'arpenteurs sont créées pour établir les largeurs constantes des rues; les propriétaires des maisons bordant les rues sont légalement obligés de reculer ou d'avancer leurs façades pour créer des alignements; des matériaux et des fenêtres spécifiés par la Commune doivent être utilisés pour toute nouvelle construction ou rénovation.¹⁰ Les résultats ne manquent pas: les rues urbaines émergent comme des espaces nets et architecturés – des éléments urbains susceptibles d'être perçus comme un complément des bâtiments au lieu de leur négation. Cet idéal de placer rue et bâtiment sur un pied d'égalité se poursuit également en dehors de la capitale. Les nouvelles villes fondées par la Commune à cette époque s'incrinvent notamment dans cette logique, comme en témoigne le plan de l'une d'entre elles, Talamone.¹¹ Radicalement différent de la plupart des plans ou cartes contemporains, qui, conformément à la perception traditionnelle du territoire, présentaient les lieux-dits comme des bâtiments qui s'élevaient contre un fond vide, celui de Talamone s'organise selon une grille rectiligne, où les rues et les parcelles destinées

¹⁰ D. FRIEDMAN, *Palaces and the street...*, cit., p. 73. Cfr. JACQUES HEERS, *En Italie centrale: Les paysages construits, reflets d'une politique urbaine*, dans *D'une ville à une autre: Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes, XIII^e-XVI^e siècles*, Actes du colloque de Rome, déc. 1986, Édités par Jean-Claude Maire Vigueur, Paris, École Française de Rome, pp. 279-322: 284 s.; ID., *La ville...*, cit., pp. 302-305, 354 et 443; H. MAGINNIS, *The world...*, cit., pp. 24 s.; T. SZABO, *La rete stradale...*, cit., pp. 148 s., 151 s. et 163 s.

¹¹ Daté du 4 avril 1306, ce plan de Talamone est conservé à Sienne, Archivio di Stato, 209 *Capitoli* 3, ff. 25v-26r.



FIG. 1. DUCCIO DI BUONINSEGNA,
Guérison de l'aveugle. Détail de la *Maestà*, 1308-1311.
Détrempe sur panneau, 43 × 45 cm.
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



FIG. 2. SIMONE MARTINI,
Miracle du bienheureux Agostino.
Détail des *Scènes de la vie du bienheureux Agostino*, 1324.
Détrempe sur panneau, 82 × 67 cm.
Siena, Pinacoteca Nazionale.

à l'emplacement des bâtiments apparaissent toutes deux comme des espaces délimités, rigoureusement équilibrés, de manière à accentuer leur statut d'égalité comme composants de la ville.

La mise en place de cette politique correspond non seulement à un changement dans la cartographie, mais aussi à un tournant, également radical, dans la peinture. Comme nous l'avons signalé, l'environnement pictural du XIII^e siècle se caractérise par une répartition en lieux et non-lieux: les volumes solides et compacts des corps architecturaux constituant les lieux; les intervalles entre eux, traités en aplats, formant les non-lieux. Comme c'est le cas pour la cartographie, ce dispositif est lié à la perception de l'environnement réel. En dehors du fait fondamental d'identifier l'image du lieu avec un corps architectural, il est notable que chaque lieu pictural sert de cadre à un seul personnage ou à un petit groupe compact de personnages. Le lieu pictural, comme le lieu "territorial", était en effet conçu comme privatif plutôt que collectif. Enfin, le rapport hiérarchisé entre lieux et non-lieux picturaux – les premiers associés le plus souvent aux personnages importants ou puissants, les seconds aux pauvres et aux vulnérables – trouve un écho net dans le statut sociologique du lieu dans le territoire.

En étroite parallèle avec ce qui se passe dans la réalité, l'apparition de la voirie dans la peinture ruine cette conception de l'environnement pictural en termes de lieux et non-lieux, en introduisant un rapprochement entre les formes des bâtiments et les espaces entre eux. L'équivalence formelle entre la voirie et les masses architecturales est en effet une des caractéristiques les plus frappantes des premières images de la voirie, et notamment celles qui

figurent dans la *Maestà* de Duccio. Dans le panneau de ce polyptyque qui montre la *Guérison de l'aveugle* [FIG. 1], par exemple, non seulement les intervalles entre les bâtiments sont devenus des volumes, mais leur similarité avec les volumes solides des bâtiments est explicitement mise en valeur. La bande médiane, horizontale de l'image (correspondant au rez-de-chaussée des bâtiments) est présentée comme une série équilibrée de volumes alternativement solides et vides – masse bâtie, loggia, masse bâtie, rue, masse bâtie –, tous ces volumes ayant approximativement les mêmes dimensions. Dans la *Miracle du bienheureux Agostino* [FIG. 2], Simone Martini adopte un traitement similaire. L'alignement de ce tableau sur la politique communale est en fait double: l'accident dont l'enfant est victime résulte d'un panneau mal fixé d'un *ballatoio* – type de construction en saillie très fréquent à l'époque, mais officiellement interdit par la Commune en raison du danger qu'il représentait, notamment pour les utilisateurs de l'espace public.¹² En montrant donc la précarité de ces constructions, cette image prend explicitement parti pour la politique communale. D'autre part, tout en inculquant le *ballatoio*, le peintre profite de sa présence pour accentuer l'aspect cubique et architectural de la rue. Le panneau de Simone Martini apparaît ainsi comme une image synthétique de ce pour et contre quoi la Commune milite dans sa politique de voirie.

Dans plusieurs des panneaux de la *Maestà* de Duccio, l'image de la voirie en tant que volume

¹² Sur la politique communale concernant les «ballatoi», voir D. FRIEDMAN, *Palaces and the street...*, cit., pp. 74-79.

architecturalement délimité se prolonge même en dehors de la ville. C'est le cas, par exemple, dans l'*Entrée à Jérusalem* [FIG. 3], la *Rencontre avec la Samaritaine*, les *Pèlerins d'Emmaüs* et la *Tentation sur la montagne*¹³ – panneaux qui présentent tous des routes extra-urbaines pavées et bordée de murs. Ces images de la route n'ont ni précédent pictural, ni modèle réel: les travaux communaux de cette nature ne s'effectuent qu'à l'intérieur de la ville. En revanche, elles correspondent parfaitement aux aspirations communales concernant la voirie. D'une part, elles promeuvent, au même titre que les images des rues urbaines, une image rapprochée des formes de l'espace public et du lieu privé; d'autre part, elles s'inscrivent dans le deuxième volet de la politique communale qui vise à progressivement élargir l'idée de lieu à l'échelle du territoire entier. Ce deuxième volet mise précisément sur la continuité entre la rue urbaine et la route extra-urbaine: d'abord, la promotion de la rue urbaine en lieu induirait le reste de la voirie à être également identifié comme un lieu; ensuite, le fait que la voirie comprend à la fois des parties fortement délimitées et des parties essentiellement ouvertes ferait accepter l'idée d'espaces non-délimités comme des lieux. Selon cette logique, la voirie assume un rôle d'articulation entre le corps architectural et les espaces de la campagne. À la lumière de cette stratégie territoriale, la délimitation des routes extra-urbaines dans la *Maestà* apparaît en effet comme motivée par la volonté de souligner la continuité de la voirie: les routes sont ainsi perçues d'un même œil que les rues et, par conséquent, comme comparables aux bâtiments. Prenons l'exemple de l'*Entrée à Jérusalem* [FIG. 3]: à travers la porte de la ville, la rue urbaine se perçoit comme un espace clos, un volume presque cubique et, de ce fait, comparable à un corps bâti. Elle est prolongée à l'extérieur de la ville par une route pavée et bordée de murs. Ainsi, sans former un espace aussi fermé que la rue urbaine, la route se présente sous la forme d'un volume net et architecturé parfaitement comparable à la rue urbaine. Ensuite, de part et d'autre de la route se situent des champs, dont le cadrage pictural ne laisse voir qu'une partie comparable en taille à celle de la route. L'effet de ce cadrage, lié au fait que les murs qui bordent la route servent également à délimiter les bords des champs qui jouxtent la route, fait que les champs apparaissent à leur tour comme des espaces architecturalement délimités. Le résultat global est que l'œil passe aisément de la forme isolée des corps bâtis à la rue, puis à la route, et ensuite aux espaces de la campagne. Dans ce rôle d'articu-

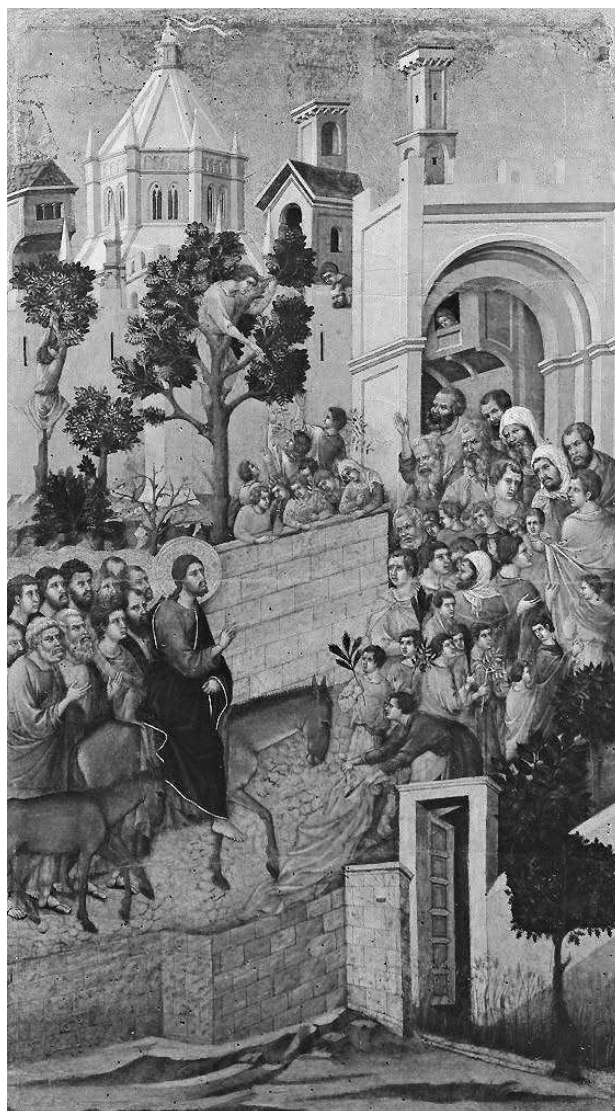


FIG. 3. DUCCIO DI BUONINSEGNA, *Entrée à Jérusalem*. Détail de la *Maestà*, 1308-1311. Détrempe sur panneau, 100 × 57 cm. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

lateur, formant comme la colonne vertébrale de l'image, la voirie n'est nullement la simple absence de bâtiment: elle s'impose comme la référence formelle du lieu – non plus un corps solide, mais un espace délimité. Il est d'ailleurs notable que désormais l'aspect spatial ou creux des bâtiments eux-mêmes commence à s'accroître de plus en plus dans la peinture siennoise.¹⁴ En effet, dorénavant, l'environnement pictural tend à se présenter comme une série contiguë d'espaces délimités.

L'impact de la voirie sur la conception de l'environnement pictural ne s'arrête toutefois pas à cette innovation, déjà radicale. Le parallèle entre la pein-

¹³ L'*Entrée à Jérusalem*, la *Rencontre avec la Samaritaine*, les *Pèlerins d'Emmaüs* et la *Tentation sur la montagne* sont tous panneaux de la *Maestà* (1308-1311, détrempe sur panneau) de DUCCIO DI BUONINSEGNA, conservée à Siena, au Museo dell'Opera del Duomo.

¹⁴ L'image du lieu comme une «boîte spatiale» ne se trouve pas seulement dans la peinture siennoise. En effet, le terme a été plus souvent employé à propos de l'école florentine de la même époque. Il est toutefois à noter que chez Giotto et ses disciples l'image de la boîte spatiale s'applique uniquement à l'intérieur des bâtiments: ce n'est que dans les images siennoises qu'elle s'étend aux espaces extérieurs.



FIG. 4. AMBROGIO LORENZETTI, *Effets du bon gouvernement*, 1337-1339. Fresque. Siena, Palazzo Pubblico.

ture et la politique se poursuit et, comme nous l'avons signalé, l'équivalence entre les différentes parties du territoire n'est pas, pour la politique, un but en soi mais une étape vers l'inversion du rapport hiérarchique traditionnel existant entre eux. L'objectif, rappelons-le, est de faire de l'espace public une sorte de «sur-lieu» dans lequel les lieux privés prennent place intégrante. Pour parvenir à cette fin, il importe non seulement d'insister sur la continuité de la voirie intra- et extra-urbaine, mais de faire ressortir son identité globale: sa forme de réseau. Ceci postule une nouvelle différence par rapport à l'idée traditionnelle du lieu. Après avoir fait passer le lieu d'un volume solide à un volume spatial, il s'agit de le faire passer d'une entité isolée, entièrement saisissable d'un seul regard, à une entité qui ne serait jamais vue que partiellement mais qui serait comprise comme continue.

Les images picturales qui évoquent cet aspect de la politique territoriale sont nombreuses. Dans la *Guérison de l'aveugle* par Duccio [FIG. 1], par exemple, on remarque qu'en même temps que la rue à droite s'insère dans l'alternance des volumes qui fait d'elle l'équivalente des lieux bâtis, elle forme un ensemble continu avec l'espace de l'avant-plan, de la loggia, et même de la terrasse à l'étage supérieur du bâtiment de gauche. Il s'ensuit que les espaces qui s'inscrivent entre les masses bâties apparaissent comme formant une sorte de filet autour de celles-ci. Qui plus est, la nature floue du passage entre le sol et le fond d'or à la droite de l'image crée une continuité entre l'espace public et le fond d'or, rattachant ainsi la qualité d'illimitation traditionnellement associée à ce dernier à l'espace public.¹⁵ Par

¹⁵ Cette signification du fond d'or trouve son origine dans à l'art byzantin, une des principales sources de la peinture italienne. Dans cet art, le fond d'or, spécifiquement conçu comme l'absence de lieu, permet d'exprimer l'illimitation et l'omniprésence de Dieu. Dans la peinture italienne, en revanche, le fait d'être délocalisé – perçu, comme nous l'avons vu, à travers le filtre des valeurs sociales – cesse presque entièrement d'exprimer une condition positive. Il semble probable, toutefois, que les peintres italiens soient restés familiarisés avec la signification originelle du fond uni, ce qui permettrait de soutenir l'hypothèse selon laquelle Duccio aurait délibérément exploité cette signification latente au profit de l'image de l'espace public.

ces moyens, l'espace public se présente, non plus comme une entité égale aux lieux privés, mais comme incontestablement supérieur à ceux-ci. Un cas similaire s'observe dans la fresque consacrée aux *Effets du bon gouvernement* qu'Ambrogio Lorenzetti réalise pour la Commune entre 1337 et 1339 [FIG. 4]. À première vue, c'est l'image de la voie comme artère, liant ville et campagne, à l'instar de celle dans l'*Entrée à Jérusalem* de Duccio [FIG. 3], qui s'impose. Mais on s'aperçoit rapidement que cette voie centrale se ramifie, de sorte que, s'enroulant autour des bâtiments à gauche et autour des collines¹⁶ à droite, elle crée à nouveau une forme de filet autour de ces volumes solides. En réalité, du côté de la campagne, la route se fond vite dans l'espace général et l'impression de ramification est transmise par la présence de la rivière et des simples creux entre les collines qui forment le pendant des rues urbaines. Le fait demeure, pourtant, que l'image de la voirie mène à voir l'espace public comme un réseau qui entoure tout lieu isolé: la conséquence, presque inévitable, étant que cet espace finit par apparaître, non pas comme s'interposant *entre* ces lieux, mais plutôt comme un substrat continu qui les sous-tend.

LA FONCTION DE LA VOIRIE

L'image de la voie comme réseau nous amène au deuxième volet de la politique communale: la promotion de la voirie comme lieu de circulation. La mobilité de la population est en effet essentielle à l'objectif communal d'unir le territoire: elle constitue le moyen de briser l'autonomie des lieux privés, de les faire interpénétrer et, par là, de tisser le territoire en un ensemble.

¹⁶ Signalons que dans les rares images du XIII^e siècle où les lieux picturaux apparaissent sous une forme non-architecturale, c'est le plus souvent celle de la colline. Celle-ci paraît avoir été la seule partie de la campagne à être perçue comme «lieu» – fait qui vraisemblablement s'explique, d'une part, par le fait que la colline, comme le corps architectural, constitue une masse solide et visuellement distincte de ce qui l'entoure; d'autre part, par le fait que les «castelli» s'élevaient traditionnellement au sommet des collines et que, du fait de cette association, celles-ci bénéficiaient du statut de ceux-là.

Au XIII^e siècle, la circulation à l'échelle du pays est minimale et la voirie est en très mauvais état. Les deux faits s'incrincent dans un cercle vicieux: à force de vivre en petits blocs autonomes, la voirie devient progressivement obsolète; faute d'être entretenue, elle devient de plus en plus impraticable, sale et dangereuse; état qui à son tour contribue à décourager son utilisation et, par conséquent, à consolider les petits blocs autonomes. Le dédain pour la voirie ayant engendré un phénomène d'appropriation, la situation est arrivée au point que l'existence même de la voirie se trouve menacée. Au cours du XIII^e siècle, de nombreuses parties du réseau originel sont englobées dans les îlots: sections de rues et même ruelles entières disparaissent fréquemment sous des nouvelles constructions ou sont converties en passages semi-privés, interdits aux habitants des autres îlots.¹⁷ De plus, puisque les chariots d'approvisionnement venant de la campagne n'arrivent plus à accéder aux marchés publics, ceux-ci commencent à céder la place à un système d'approvisionnement privé: nombres d'îlots s'aménagent des portes "privées" dans l'enceinte de la ville de manière à assurer directement leur besoins à partir de la campagne.¹⁸ Par ailleurs, les fréquentes tensions qui éclatent entre les îlots font des rues qui les séparent des endroits violents, des zones hors la loi. De ce fait, elles attirent toutes sortes de criminels, dont la présence – lorsqu'ils ne sont pas en train de mettre à profit l'insécurité régnant également sur les routes extra-urbaines pour rançonner les voyageurs – rend la rue d'autant plus malfamée.¹⁹ Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que, malgré le fait que la prospérité d'un grand nombre de Siennois provienne à l'époque du commerce et donc, indirectement, du voyage, l'aspiration première des marchands et banquiers soit d'abandonner une telle vie le plus tôt possible pour s'installer à la mode des anciennes familles nobles et vivre en petites sphères autonomes.²⁰ Plus la voirie devient sale, dangereuse et impraticable, plus elle est volontiers abandonnée aux criminels et aux pauvres.

Pour inverser cette situation, la Commune se trouve donc devant la nécessité à la fois de valoriser l'image de la voirie et de fournir à la population des moyens et des motivations concrètes pour circuler dans une sphère élargie. En tête du premier objectif figure l'organisation des fêtes processionnelles dans lesquelles, d'une part, l'esprit civique est habilement assimilé au dévouement religieux, de sorte qu'un rapport quasi pieux est établi entre les sien-

nois et la Commune et, d'autre part, certains éléments des rites chevaleresques sont adaptés comme s'adressant à la Commune, qui profite ainsi de la dignité traditionnellement associée à la noblesse. Les plus emblématiques de ces fêtes sont l'*Assunta*, qui célèbre la Vierge comme patronne sainte de la ville, et le *Palio*, une course à cheval où chaque quartier de la ville est représenté.²¹ Mais en dehors de ces deux grandes fêtes, de nombreux autres événements et activités, ponctuels ou réguliers, sont assimilés à cette politique: à titre d'exemple, citons la procession organisée à travers la ville lors de l'achèvement de la *Maestà* de Duccio déjà mentionnée, ou les associations comme les *laudesi* dominicains qui, douze fois par an, parcourent les rues de la ville en chantant.²²

En complément de cette politique de valorisation de l'image de la voirie, un ensemble de mesures visent spécifiquement à encourager la circulation. En premier lieu figurent évidemment la réfection et l'extension du réseau. Signalons que pour faire face au rétrécissement de la voirie, la Commune s'arroge des droits spéciaux de réappropriation.²³ Elle en tire pleinement profit: outre la récupération des anciennes voies, bon nombre de nouvelles rues sont percées à travers la dense pâte urbaine, dans un élan véritablement haussmannien. En plus des mesures citées ci-dessus à propos des rues urbaines, les surfaces des routes de la campagne sont réparées et les arbres qui les bordent élagués. Ensuite, non seulement des équipes sont créées pour entretenir chaque secteur, mais un service spécial de police est créé pour débarrasser les rues urbaines des activités indignes et pour assurer la sécurité des utilisateurs. Dans le cas de la voirie extra-urbaine, des voyageurs sont fréquemment munis de sauf-conduits. Il faut dire qu'ici la politique d'"encouragement" prend parfois une tournure plutôt autoritaire. Toutes les régions du pays sont légalement contraintes, par exemple, d'assister à la fête de l'*Assunta* – et, en outre, de poursuivre leur trajet avec toute la pompe requise:²⁴ une mesure qui oblige les voyageurs à acquérir la connaissance du pays tout en offrant aux habitants des régions qu'ils traversent une image valorisante de l'usage des routes. D'autres mesures visent plutôt à inciter la circulation par le biais du commerce. Parmi elles, un système de marchés alternés est organisé entre plusieurs villes provinciales, tandis que les taxes entre les différentes parties du *contado* sont abolies.²⁵ D'autres dispositifs encore sont mis en place à l'échelle de la ville de Sienne. Aux emplace-

¹⁷ Cf. J. HEERS, *La ville...*, cit., pp. 362 s.

¹⁸ Cf. *ibidem*, pp. 332-336.

¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 363

²⁰ Ce phénomène est observé par de nombreux historiens. Cf. notamment: ODILE REDON, *L'espace d'une cité: Sienne et le pays siennois (XIII^e-XIV^e siècles)*, Paris, École française de Rome, 1994, pp. 118 s.

²¹ Cf. J. HEERS, *La ville...*, cit., pp. 367 s.; D. WALEY, *Siena and the...*, cit., p. 163.

²² Cf. *ibidem*, p. 150.

²³ Cf. J. HEERS, *La ville...*, cit., pp. 371 et 445; ID., *En Italie centrale...*, cit., p. 283; T. SZABO, *La rete stradale...*, cit., p. 164.

²⁴ Cf. O. REDON, *L'espace d'une cité...*, cit., pp. 164 s., n. 126.

²⁵ Cf. *ibidem*, pp. 169 s.



FIG. 5. PIETRO LORENZETTI,
Montée au Calvaire, 1317. Fresque.
Assisi, San Francesco, Église inférieure.

ments stratégiques de la voirie, par exemple, des fontaines publiques sont aménagées en vue de faire sortir et s'entremêler les habitants des îlots urbains – au sein desquels tous les points d'eau sont jusqu'alors noyés.²⁶ Le soutien communal aux ordres mendiants répond d'une manière similaire à la "privatisation" effective des églises paroissiales par les grandes familles de la ville: non seulement les églises des ordres mendiants représentent des pôles religieux indépendants des grandes familles (les ordres sont souvent même disposés à s'allier directement avec la Commune en échange d'aides financières pour compléter ou agrandir lesdites églises),²⁷ mais en outre, puisque les églises des ordres mendiants sont installées à la périphérie de la ville, la promotion des cultes liés à leurs reliques ou des sermons prêchés sur leurs parvis offrent encore un moyen de faire circuler et s'entremêler les habitants des îlots.

Pour en revenir à la peinture, les images réalisées au cours de la première moitié du XIV^e siècle s'alignent de manière remarquable sur cette politique de valorisation et d'encouragement de la circulation. L'image positive qu'elles donnent de cette activité est d'ailleurs particulièrement frappante lorsqu'on les compare aux images du XIII^e siècle où l'acte de se déplacer est négativement connoté. Dans les images du XIII^e siècle, le mouvement, la violence et la pauvreté sont pareillement exclus des lieux picturaux et refoulés dans les intervalles qui les séparent. Les personnages mobiles ne sont, certes, ni systématiquement pauvres, ni toujours victimes de violence. Mais par le fait de partager – tantôt dans une même image, tantôt par un effet de superposi-

tion mnémorique – les intervalles entre les lieux avec la pauvreté et la violence, la mobilité finit inévitablement par être associée à celles-ci. De même que, de leur côté, les personnages qui figurent dans les lieux occupent d'image en image un même rang d'importance, ceux qui se situent dans les non-lieux – les victimes dans les scènes de massacre ou de châ-timent, les mendiants recevant l'aumône, les pèlerins et les voyageurs²⁸ – assument un statut commun. Au mieux, le déplacement d'un personnage apparaît comme un acte d'humilité; le plus souvent, il indique sa faiblesse et/ou son infériorité.

Dans les images du XIV^e siècle, la rue, en prenant la place de l'intervalle, reste la scène de la pauvreté, de la violence et du mouvement. Toutefois, la manière de présenter ces derniers se modifie. Dans de nombreuses œuvres – la *Guérison de l'aveugle de Duccio* [FIG. 1], par exemple, ou le *Miracle du bienheureux Agostino* de Simone Martini [FIG. 2], ou encore *Saint Nicolas donne de l'or aux trois filles pauvres* d'Ambrogio Lorenzetti [FIG. 6] – la présence des pauvres ou des victimes de violence s'accompagne d'actes de secours ou de charité et l'accent est clairement mis sur l'action qui soulage plutôt que sur le malheur en soi. Dans d'autres images, la violence sert à mettre en avant l'image de piété collective. Tel est le cas, par exemple, des représentations de la *Montée au Calvaire* de Pietro Lorenzetti [FIG. 5], de Simone Martini et de Barna de Sienne ou bien des *Obsèques de la Vierge* de Duccio.²⁹

Le développement le plus radical par rapport au XIII^e siècle est pourtant la mise en avant de l'image de la procession triomphale. Plusieurs thèmes iconographiques se prêtant à cette image assument alors une importance nouvelle. Dans la *Maestà* de Duccio, par exemple, l'*Entrée à Jérusalem* [FIG. 3] occupe un panneau double par rapport à ceux des autres scènes et la même épisode s'impose également parmi les scènes de la vie du Christ que Pietro Lorenzetti réalise dans l'église de San Francesco à Assise.³⁰ Dans la *Fon-*

²⁸ Les images où le mouvement, la violence et/ou la pauvreté sont situés dans l'intervalle entre les lieux sont nombreuses. À titre d'exemple du mouvement combiné avec de la violence, citons ENLUMINEUR SIENNOIS, *L (Lucia Virgo): Martyre de sainte Lucie; Miracle des bœufs*, f. 214v, Antiphonaire, ms. 33 5 (provenant de la cathédrale), de 1290 ca., conservé au Museo dell'Opera del Duomo de Sienne. Pour le mouvement combiné avec la pauvreté, DIETISALVI DI SPEME-GUIDO DA SIENA, *Le bienheureux Andrea Gallerani accueillant des pèlerins*, Portes du reliquaire du bienheureux Andrea Gallerani, de la fin du XIII^e siècle, conservées à la Pinacoteca Nazionale de Sienne; et dans le même reliquaire *Le bienheureux Andrea Gallerani distribue l'aumône*. Pour la violence seule, GUIDO DA SIENA, *Massacre des innocents*, de la fin du XIII^e siècle, conservé à la Pinacoteca Nazionale de Sienne; ou GUIDO DA SIENA, *Flagellation du Christ*, également de la fin du XIII^e siècle, conservé au Staatliches Lindenau Museum de Altenburg.

²⁹ DUCCIO DI BUONINSEGNA, *Obsèques de la Vierge*. Détail de la *Maestà*, 1308-1311. Détrempe sur panneau, 43 × 45 cm. Sienne, Museo dell'Opera del Duomo.

³⁰ PIETRO LORENZETTI, *Entrée à Jérusalem*, 1317. Fresque. Assise, San Francesco.

²⁶ Cf. J. HEERS, *La ville...*, cit., pp. 314-320; T. SZABO, *La rete stradale...*, cit., p. 167.

²⁷ Cf. *ibidem*, pp. 390 s.

taine d'Élie,³¹ du même Lorenzetti, l'image de la procession triomphale réapparaît non seulement avec insistance, mais avec une franche allure de cérémonie civile. Signalons aussi l'*Adoration des Mages*, que Bartolo di Fredi réalise vers le milieu du siècle, où l'image positive du voyage est renforcée par le fait d'être présentée comme indissociable de l'acte d'adoration.³² Dans tous ces tableaux, la circulation collective, à l'opposé de l'image d'errance des gens sans lieux caractéristique des images du XIII^e siècle, apparaît à la fois comme une action de force et de célébration.

Outre l'évocation des cérémonies communales, il est également notable que les images du XIV^e siècle présentent de nombreux éléments ponctuels qui jouent un rôle dans la politique territoriale et qui sont absents des images du XIII^e siècle. Duccio et Pietro Lorenzetti incluent, par exemple, des fontaines dans plusieurs de leurs œuvres.³³ Dans le cas de Duccio, la vraisemblance que ce choix constitue une évocation consciente de la politique territoriale est étayée par le fait que Duccio est personnellement consulté sur l'emplacement des fontaines.³⁴ Si on ne peut pas en dire autant pour Pietro Lorenzetti, la participation de son frère Ambrogio à un concile d'État³⁵ suggère que Pietro a au moins une connaissance générale de la politique territoriale de la Commune. De manière générale, il est clair que les peintres de Sienne, dont plusieurs sont directement employés par la Commune en tant que "peintres officiels", sont plus étroitement liés à la politique que ce n'est le cas ailleurs en Italie à l'époque: la Commune de Sienne ayant visiblement pris conscience de ce que les images apportent à leur cause.

Pour en revenir aux images processionnelles – à la fois celles de la piété collective et celles de la procession triomphale –, dans beaucoup d'entre elles, la foule est présentée au moment où elle franchit la porte de la ville, passant ainsi de l'espace urbain à la campagne. C'est le cas, entre autres, de l'*Entrée à Jérusalem* de Duccio [FIG. 3], de la *Montée au Calvaire* de Pietro Lorenzetti [FIG. 5], et de l'*Adoration des Mages* de Bartolo di Fredi. La circulation entre la

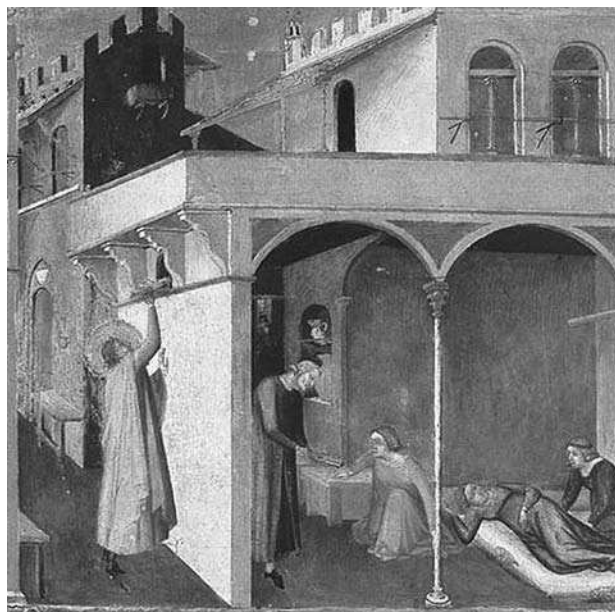


FIG. 6. AMBROGIO LORENZETTI,
Saint Nicolas donne de l'or aux trois filles pauvres.
Détail des *Scènes de la vie de saint Nicolas*, 1332.
Détrempe sur panneau, 46 × 49 cm.
Firenze, Museo degli Uffizi.

ville et la campagne constitue également l'action centrale de la fresque des *Effets de bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti [FIG. 4], qui, bien que ne présentant pas une foule processionnelle à strictement parler, offre un portrait de la population siennoise comme d'un peuple hautement mobile. Dans tous ces cas, le fait de situer l'action de déplacement au seuil entre deux lieux, ou autrement dit, d'utiliser l'action d'articuler ces deux lieux, évoque la volonté communale de tisser entre elles les diverses parties du territoire par le biais de la circulation de la population.

L'apparente assimilation par les peintres de la politique communale relative de la circulation, tout comme celle relative à la forme du lieu, implique une innovation fondamentale de l'environnement pictural. D'une part, le déplacement, débarrassé de ces associations négatives, et même élevé au statut d'une action digne et valorisante, devient compatible avec des personnages de premier rang, du fait que le rapport hiérarchique entre personnages cesse d'être traduit en termes de mouvement. D'autre part, cette démocratisation du mouvement, combinée avec le rapprochement des formes des anciens lieux et non-lieux – qui, comme nous l'avons vu, mène à structurer l'environnement pictural en une série ininterrompue de «boîtes spatiales» –, a pour résultat final le fait que l'ensemble de cet environnement devient potentiellement parcourable. En effet, si les images de l'époque ne se remplissent pas systématiquement d'un grand nombre de personnages se déplaçant dans tous les sens, la suggestion de parcourabilité potentielle les

³¹ ID., *Fontaine d'Élie*. Détail de la prédelle du *Retable des Carmes*, 1329. Détrempe sur panneau, 171 × 161 cm (predelle et panneau central). Sienne, Pinacoteca Nazionale.

³² BARTOLO DI FREDI, *Adoration des Mages*, milieu XIV^e siècle. Détrempe sur panneau, 195 × 163 cm. Sienne, Pinacoteca Nazionale.

³³ Notamment DUCCIO DI BUONINSEGNA, *Guérison de l'aveugle et Rencontre de la Samaritaine* [FIGG. 1 et 3] et PIETRO LORENZETTI, *Fontaine d'Élie* (cf. *supra*, n. 30) et *Miracle de la glace* (scène de la vie de la *Bienheureuse Umiltà*, 1314-1341. Huile sur panneau, 45 × 32 cm. Berlin, Staatliche Museum Gemäldegalerie).

³⁴ Cf. le document cit. par JAMES STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and his school*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1979, p. 3.

³⁵ Cf. le document cit. par DIANA NORMAN, *Painting in late medieval and Renaissance Siena (1260-1555)*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 33.

envahit au plus haut degré. Prenant à nouveau l'exemple de la *Guérison de l'aveugle* de Duccio, on remarque que le rapprochement entre les formes des bâtiments et des espaces intermédiaires a pour complément la présence de multiples portes qui suggèrent de manière ostensible la possibilité de passer de l'extérieur à l'intérieur des bâtiments et vice-versa. Autrement dit, la similarité des différentes parties de l'environnement pictural est suggérée autant par le fait qu'elles sont toutes parcourables que par leur ressemblance formelle. Ainsi, la politique d'utiliser la circulation pour tisser en un seul ensemble le territoire communal semble également avoir pour effet de tisser similairement entre elles les parties disparates de l'environnement pictural et de faire de ce dernier un milieu de mouvement homogène.

CONCLUSION

Pour résumer, l'objectif de cet article était d'exposer la cause et la conséquence de l'apparition de la voirie dans la peinture siennoise. Nous avons identifié la cause avec la politique territoriale que la Commune de Sienne entreprend dès la fin du XIII^e siècle en vue d'affirmer son autorité vis-à-vis d'une féodalité enracinée. À cet égard, nous avons tenté de démontrer la concordance qui existe entre les points clés de cette politique, dans laquelle la voirie joue un rôle capital, et les caractéristiques principales de l'image picturale de la voirie. Le traitement pictural de la voirie comme espace architecturalement délimité et le rapprochement formel entre cet espace et les volumes architecturaux dans les images du XIV^e siècle ont été mis en rapport avec la volonté politique d'établir une équivalence entre les lieux privés et l'espace public du pays siennois. La position centrale accordée à la voirie dans de nombreuses images et le fait que sa forme – celle d'un espace délimité – est peu à peu adoptée pour toutes les autres parties de l'environnement pictural ont été similairement mis en rapport avec la vision politique de la voirie comme intermédiaire entre la forme du bâtiment privé et celle de l'espace public. Enfin, la très fréquente association entre l'image de la voirie et la foule mobile, notamment dans l'acte de franchir la porte d'une ville, a été mise en relation avec la politique visant à utiliser la circulation pour tisser le territoire siennois en un seul ensemble.

Nous avons identifié comme conséquence de l'apparition de la voirie une conception nouvelle de l'environnement pictural. L'image de la voirie a été montrée comme rompant avec l'environnement médiéval (conçu en termes d'opposition entre lieux et non-lieux) et comme instaurant à sa place les fondements de la conception moderne (qui se fonde sur l'image d'un espace tridimensionnel et

continu). Nous avons également vu la conception de l'environnement pictural en termes de lieux (qui caractérise l'image médiévale) céder la place à la conception de cet environnement en tant que substrat spatial servant de cadre commun aux corps et aux mouvements présentés.

Nous concluons donc que la politique territoriale de la Commune de Sienne dans la première moitié du XIV^e siècle constitue une des motivations fondamentales du développement de l'espace pictural moderne.

Nous tenons toutefois à mettre en garde contre l'idée que l'espace pictural qui émerge dans la peinture siennoise constituerait une simple illustration de l'espace communal. À cet égard, il importe de préciser qu'au XIII^e siècle, la conception de l'environnement pictural en termes de lieux résulte de l'influence de plusieurs cadres de référence. Parmi ceux-ci figurent notamment certaines techniques de mémorisation,³⁶ de même que la conception scolastique du lieu, fondée sur la définition du lieu donnée par Aristote.³⁷ Le lieu pictural constitue ainsi une figure synthétique dans laquelle fusionnent la vision du lieu architectural et la notion de substrat.³⁸ Il s'ensuit que les changements picturaux engendrés par les changements politiques au XIV^e siècle, doivent être considérés comme s'intégrant à un fond conceptuel bien plus large que la seule perception de l'environnement immédiat que constitue le territoire. Ce fait permet d'éclairer un fait qui a longtemps dérangé les historiens d'art: à savoir, l'apparent anachronisme d'un espace pictural, qui, dès le XIV^e siècle, commence à présenter des propriétés comparables à celles de l'espace réel selon sa conception moderne – une conception qui n'est pourtant qu'à peine ébauchée à l'époque et qui ne se formalise vraiment qu'au XVII^e siècle. À cet égard, les approximations chronologiques flagrantes qu'Erwin Panofsky a été obligé d'introduire en mettant en rapport le développement de l'espace pictural mo-

³⁶ Nous rappelons que les trois fonctions officielles des images étaient d'instruire, d'émouvoir et de rappeler. Sur les techniques mnémoniques courantes à Sienne aux XIII^e et XIV^e siècles, voir MARY CARRUTHERS, *The book of memory: A study of memory in medieval culture*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1990.

³⁷ Sur la conception scolastique du lieu, voir EDWARD GRANT, *The medieval doctrine of place: Some fundamental problems and solutions*, dans *Studi sul XIV secolo in memoria di Anneliese Maier*, a cura di Alfonso Maierù - Agostino Paravicini Bagliani, Rome, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1981, pp. 57-79. Sur le lien entre la conception aristotélienne du lieu, les arts mnémoniques et le lieu pictural, voir JEAN-PHILIPPE ANTOINE, *Ars memoriae: Image, espace, figure en Italie (1250-1450)*, Thèse de doctorat, Université de Lille, 1989.

³⁸ Selon Aristote et ses commentateurs médiévaux, le lieu se définissait comme une forme d'enveloppe immatérielle correspondant à la limite extérieure du corps matériel qu'il contenait, et dont la présence était la condition même de l'existence de celui-ci: l'univers était donc conçu comme un ensemble de corps, chacun contenu dans son propre lieu.

derne et le domaine de la philosophie naturelle³⁹ ont eu pour effet de décourager fortement cette façon d'aborder la question et même d'engendrer la croyance que l'espace pictural moderne n'a rien à voir avec la conception moderne de l'espace réel – ce qui évidemment laisse irrésolue la parenté qui se voit entre eux. Or, la thèse selon laquelle un espace tridimensionnel et continu résulte de l'influence de la politique territoriale de Sienne permet de supposer que les peintres du Trecento

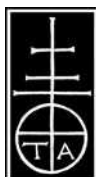
³⁹ Cf. ERWIN PANOFSKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig & Berlin, 1927 – Engl. tr. by Christopher S. Wood: *Perspective as symbolic form*, New York, Zone Books, 1991, pp. 258-330.

commencent à s'orienter vers une image de l'espace moderne indépendamment de l'influence de la philosophie naturelle. En même temps, la prise en compte de la nature synthétique de l'environnement pictural, et notamment ses liens avec la conception aristotélicienne de l'univers, permet également de supposer que, même modifié par l'influence politique, l'environnement pictural continue d'être conçu sur un plan abstrait et/ou à une échelle universelle. Il est donc possible que certains peintres siennois de la première moitié du XIV^e siècle doivent être considérés comme figurant parmi les philosophes naturels les plus avant-gardistes de l'époque.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

*

Marzo 2010
(CZ 2 · FG 21)



*Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici
(riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste
(sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:*

www.libraweb.net

*Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco
delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla
presso il nostro sito Internet o a trasmettere i Vostri dati
(Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:*

newsletter@libraweb.net

*

*Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works
(Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.)
through the Internet website:*

www.libraweb.net

*If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information
on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited
to subscribe it at our web-site or to send your details
(Name and E-mail address) to the following address:*

newsletter@libraweb.net

