

Spectres d'art du *Trecento* : à propos de quelques peintures de personnages couronnés (Giotto, Simone Martini, Lippo Memmi et Ambrogio Lorenzetti)

The Spectra of art of Trecento : about some paintings of crowned figures (Giotto, Simone Martini, Lippo Memmi et Ambrogio Lorenzetti)

Rosa Maria Dessì



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5461>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Rosa Maria Dessì, « Spectres d'art du *Trecento* : à propos de quelques peintures de personnages couronnés (Giotto, Simone Martini, Lippo Memmi et Ambrogio Lorenzetti) », *Images Re-vues* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5461>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Spectres d'art du *Trecento* : à propos de quelques peintures de personnages couronnés (Giotto, Simone Martini, Lippo Memmi et Ambrogio Lorenzetti)

The Spectra of art of Trecento : about some paintings of crowned figures (Giotto, Simone Martini, Lippo Memmi et Ambrogio Lorenzetti)

Rosa Maria Dessi

Je tiens à remercier Étienne Anheim, Thomas Golsenne, Michel Lauwers, Didier Méhu, Isabelle Rosé et Jean-Claude Schmitt pour leurs lectures critiques. Une première version de ce travail a été présentée lors d'une Journée d'études organisée par Alessia Trivellone sur « Pouvoir et images dans la ville médiévale (Italie, XII^e-XIV^e siècles) », le 3 juin 2016, au CEMM de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.

1 Remaniés, occultés ou partiellement détruits, certains objets figurés du Moyen Âge sont devenus des palimpsestes présentant des *traces* laissées par des interventions humaines introduisant des changements micro et macroscopiques dans la matière, dans la forme et dans le contenu des images, à des moments postérieurs à l'accomplissement de l'œuvre. Il ne s'agit pas d'indices, de détails ou d'empreintes qui renverraient à quelque chose d'invisible, de définitivement disparu ou de résolument passé¹, mais bien de *traces vivantes* qui se transforment au fil du temps selon un processus circulaire auquel participent tant les actions des hommes que les conséquences physico-chimiques sur la matière.



- 2 Dans un article ambitieux du point de vue méthodologique et épistémologique, qui croise les regards des historiens et des physiciens dans le domaine des sciences du patrimoine, Étienne Anheim, Loïc Bertrand et Mathieu Thoury soulignent la double acception de la *trace* : une « très petite quantité perceptible » et une « marque laissée par une action » qui n'est pas une « altération minimale » ni un simple élément ponctuel, mais se traduit par un processus dynamique. Dans une perspective qui dépasse la distinction entre sciences de l'expérimentation et sciences de l'observation, entre sciences physico-chimiques et historiques, les traces sont définies comme « des *constructions*, ou plus exactement, des élaborations théoriques d'éléments réels auxquels on confère une valeur singulière »².
- 3 Ma contribution, qui se situe aux marges de l'épistémologie de la trace et des programmes de recherche interdisciplinaires dans le domaine des sciences du patrimoine, tente d'explorer les contextes d'exécution et les intentions des ceux qui ont laissé des traces sur des objets figurés. Il s'agira notamment d'interroger, d'une part, les liens entre le visible et le pouvoir et, de l'autre, le rapport entre l'intentionnalité subjective attribuée aux images et les traces volontaires laissées sur celles-ci. Ma réflexion sur des *traces vivantes* perceptibles dans quelques images médiévales s'inscrit dans la problématique amplement débattue de l'agentivité visuelle, puisque l'on peut établir une relation entre la capacité de certaines images à provoquer chez les regardeurs des sentiments puissants, comme la peur ou l'exaspération, et des gestes perpétrés à l'encontre de ces images³.
- 4 Les traces que l'on tentera d'appréhender dans les pages qui suivent appartiennent à un corpus iconographique homogène de peintures réalisées au *Trecento* qui donnent à voir des personnages couronnés. Renvoyant au Christ en majesté, traditionnellement associé à l'empereur chrétien, carolingien et ottonien⁴, l'image d'un *dominus* avec sceptre et globe est le vecteur d'un puissant sentiment de domination, provoquant des charges émotionnelles à même de se traduire en actes : effacements et manipulations d'objets figurés qui la donnent à voir. Les histoires d'agressions contre cette typologie d'images réalisées dans l'Italie médiévale sont fréquentes. Que l'on pense à la statue de Frédéric II (qui prenait place sur la Porta di Capua, la façade principale d'une structure fortifiée) dont il ne reste aujourd'hui que le buste acéphale⁵, à celle de Charles I^{er} d'Anjou, sculptée

par Arnolfo di Cambio, qui a été privée du globe et des fleurs de lys qui décoraient à l'origine la couronne et dont un simple *baculus* a remplacé le sceptre, ou encore à la statue de l'empereur Henri VII, œuvre de Tino di Camaino, dont les bras ont été coupés. Dans un travail récent, j'ai avancé l'hypothèse que le vieillard trônant, entouré de vertus, peint par Ambrogio Lorenzetti sur le mur nord de la salle de la Paix du Palais communal de Sienne, représentait à l'origine un *dominus* couronné tenant sceptre et globe avant d'être repeint, lors d'un processus de transfert figuratif d'autorité, pour devenir l'allégorie du Bon Gouvernement de la Commune de la ville toscane⁶. Ces figures d'autorité ont fait l'objet de manipulations et sont devenus *spectres d'art*. Il ne s'agit pas d'actes assimilables à la *damnatio memoriae* qui était, dans la Rome antique, une procédure de condamnation *post mortem* à l'encontre d'un homme politique. Ce que j'appelle *spectres d'art* sont des objets figurés souvent très abîmés, parfois invisibles, mais pouvant réapparaître, qui présentent les traces d'agressions et d'autres actes intentionnels visant à modifier l'apparence des images. Si ces actes requièrent des hypothèses explicatives (contexte, motivations, auteurs, modalités d'exécution), il faudrait aussi prendre en compte les gestes visant à restaurer ces œuvres, et cela jusqu'aux travaux de restauration les plus récents.

- 5 Dans l'introduction d'un vade-mecum pour la restauration, il est expliqué que le travail de restauration et de conservation s'insère dans le projet de toute une société qui décide ce qu'elle veut transmettre, ou abandonner, parmi les références culturelles de son passé. Le dilemme auquel on est confronté tient aux « critères pour distinguer celles [parmi les altérations de la matière] que l'on respecte et celles que l'on ne voudrait plus voir »⁷. En effet, la spectrographie, la réflectographie infrarouge ou d'autres techniques employées pour analyser l'état de conservation des peintures permettent au restaurateur d'en établir la stratigraphie et d'opérer ensuite des choix⁸. L'objectif du travail du philologue est similaire, mais ce dernier n'est pas contraint d'effacer l'écriture couchée sur les manuscrits qu'il écarte de son édition : dans la méthode établie pour élaborer un *stemma codicum*, l'étape dite d'« élimination des *codices* copiés », ne suppose pas, bien évidemment, une destruction matérielle. Pour la restauration des œuvres d'art, il en va tout autrement : si le progrès des techniques consent désormais une certaine réversibilité des gestes non invasifs, il faut souvent décider ce que l'on ne verra plus jamais, dans une œuvre d'art, des repentirs, repeints et restaurations effectués dans le passé. Idéalement, les restaurations devraient être transmises à la postérité en tant que documents historiques, de sorte que l'on puisse garder la mémoire de ce qui a été perdu. Il y a eu pourtant, et il y a probablement encore, une certaine réticence à les rendre publiques pour ne pas engendrer de polémiques.
- 6 Dans le milieu des restaurateurs italiens de la première moitié du siècle dernier, lorsque les radiographies commençaient à être utilisées pour explorer les strates des œuvres d'art, prévalait le principe de laisser l'œuvre comme on la trouvait pour éviter les controverses. Devant une peinture du XIII^e siècle en bon état de conservation, aucun restaurateur ne se mettait à « gratter » la surface⁹, alors même que plusieurs œuvres médiévales examinées aux rayons X se relevaient repeintes et surpeintes¹⁰. L'illisibilité, la présence d'ajouts ou de remaniements¹¹, qui défient le paradigme de la singularité de la peinture comme art autographique¹², ont hanté et hantent encore conservateurs-restaurateurs et historiens d'art. Déjà, Roberto Longhi posait explicitement le problème du rapport entre l'état de conservation des œuvres d'art et leur analyse¹³. Jean-Pierre Cometti a par ailleurs critiqué récemment Cesare Brandi, fondateur de la théorie de la

restauration basée sur le « paradigme de l'œuvre fondée sur le chef-d'œuvre » qui a « dominé l'esthétique européenne avant l'émergence des avant-gardes »¹⁴.

- 7 Sans vouloir juger la théorie brandienne de la restauration¹⁵, il serait toutefois opportun de faire appel à une certaine réflexivité et d'avoir toujours à l'esprit que l'histoire de la restauration est étroitement liée à l'histoire de l'art et aux théories de l'art¹⁶. Dans l'exploration des traces laissées sur les œuvres, il faudrait dès lors se garder de projeter dans les intentions des artistes médiévaux, à qui l'on peut attribuer tel ou tel repeint, celles des restaurateurs des époques successives. Ce qui, par exemple, préoccupait avant tout un Roberto Longhi ou un Cesare Brandi, dans les recherches qui accompagnaient et guidaient les campagnes de restauration, était l'histoire des styles. Ainsi, insérés dans une vision globale de l'histoire de l'art et dans une sorte de « théorie de l'acte stylistique », pour paraphraser le titre du livre d'Horst Bredekamp¹⁷, les repeints de l'époque médiévale et de la Renaissance revêtaient à leurs yeux un intérêt en tant que mises à jour stylistiques au sein d'une histoire de l'art conçue comme une histoire des singularités des œuvres. Longhi et Brandi ne prêtaient pas vraiment attention – ou gommaient – les repeints à finalité politique, tout en attribuant aux « restaurateurs » médiévaux une certaine idée du respect des œuvres d'art qui était propre à la Renaissance. Certes, les hommes du Moyen Âge n'ignoraient pas les valeurs des œuvres d'art¹⁸ ni l'*aggiornamento* stylistique, mais ils ne « restauraient » pas en tenant compte de l'« instance historique » ou de l'« instance esthétique », deux notions conçues par Brandi et qui appartiennent à son époque, en partie encore à la nôtre et à la culture de l'Occident¹⁹. Si les repeints et surpeints effectués pour des raisons idéologiques et politiques aux époques antiques et modernes sont reconnus en tant que tels et pris en considération par les historiens d'art, c'est généralement moins le cas pour les œuvres médiévales et notamment pour celles du gothique italien dont les modifications ne semblent pas vraiment avoir attiré l'attention des chercheurs²⁰. Il faudrait proposer des hypothèses pour expliquer cette inattention pour les traces visant à refaçonner des images médiévales, qui sont pourtant nombreuses et demanderaient un examen à nouveaux frais du contexte non seulement culturel, mais aussi social et politique des remaniements.
- 8 Les œuvres du Trecento donnant à voir des personnages couronnés, devenus *spectres d'art*, qui seront explorées dans les pages suivantes ont été exécutées dans un contexte caractérisé par les luttes entre les villes guelfes, alliées du pape et des seigneurs angevins, et les villes gibelines, alliées de l'empereur. Le frère du roi de France Louis IX, Charles I^{er}, comte d'Anjou et du Maine, avait été appelé par le pape contre Manfred, fils bâtard de Frédéric II, pour soustraire ce fief de l'Église romaine aux descendants de l'empereur. Ainsi, les Angevins devenus rois de Naples furent-ils des alliés du pape et les chefs du parti guelfe en Italie, exerçant notamment leur tutelle sur plusieurs villes de Toscane. À la mort en 1343 de Robert d'Anjou, fils de Charles II, les villes qui retrouvèrent la *libertas* et l'autonomie urbaine voulurent le rendre manifeste à travers des discours et des commandes artistiques de matrice civique et communale, tout en dissimulant les symboles renvoyant à la dynastie française et angevine. La fin du contrôle angevin en Toscane fut donc caractérisée par le début d'un processus d'interventions sur les objets figurés, visant à gommer et faire tomber dans l'oubli la tutelle encombrante de la dynastie française²¹. Si à l'époque de Giorgio Vasari, les symboles des Angevins ou leurs effigies étaient encore partiellement visibles sur les murs, maintes peintures murales furent badigeonnées de chaux à partir du XVI^e siècle et restèrent cachées jusqu'au XIX^e siècle.

- 9 Leur redécouverte s'inscrit dans un contexte marqué par le triomphe en Europe du principe des nationalités : fondée, conjointement à d'autres sciences sociales, sur la notion de race, l'histoire de l'art reliait les goûts et les styles à l'idée de nation²². Quelques peintures exécutées en Toscane furent très tôt rapportées à la présence angevine dans la Péninsule, alors même que cette dynastie était à cette époque définitivement perçue comme une domination étrangère : apparentée au roi de France, elle aurait été issue de la race des Gallo-Germains et non des Latins²³. Hippolyte Fourtoul, futur ministre de l'Instruction publique sous Napoléon III, qui introduisit le terme de « race » dans l'histoire des beaux-arts, explicite, dans un essai de 1841 intitulé « Peinture », la singularité et le poids de l'histoire de l'Italie sur la classification (d'origine vasarienne) de ses écoles artistiques : « quand les Italiens ont discerné, même à l'infini, les écoles de Florence, de Rome, de Venise, de Bologne, et toutes celles de noms moins connus, qu'il serait trop long de citer, ils faisaient bien entendre que chacune de ces villes, centres en effet de races diverses, même après tant de servitudes communes, exprimait, par le pinceau de ses citoyens, l'indépendance particulière de son esprit »²⁴.
- 10 Si depuis le milieu du *Trecento*, chaque siècle a contribué à forger des *spectres d'art* de personnages couronnés, le XIX^e siècle s'avère particulièrement fécond car il fut le théâtre de découvertes et de mises "à la page" en série de peintures médiévales²⁵. On entreprit alors de restaurer les cycles peints dans les églises et les palais publics, en se souciant de conformer l'iconographie de peintures médiévales remaniées au fil du temps au grand récit des communes médiévales libres et démocratiques.

Une *Maiestas* couronnée devenue Vierge à trois bras dans le cycle des peintures de San Galgano à Montesièpi

- 11 Une fresque peinte par l'artiste siennois Ambrogio Lorenzetti dans les années 1330 à Montesièpi (situé à une trentaine de kilomètres au sud de Sienne) dans la chapelle de San Galgano, donne à voir une impossible corporéité de la Mère du Christ. Une Vierge y est dotée de trois bras : deux mains entourent l'Enfant dans un geste maternel de protection, tandis qu'une troisième main, gantée, empoigne virilement un sceptre (Fig. 1). La *présentation* de cette peinture est indissociable de ses multiples temporalités.

Fig. 1



Ambrogio Lorenzetti, *La Vierge à trois bras* (détail), Museo dell'Opera del Duomo, fresque détachée de Montesiopi (Chiusdino), église San Galgano, Exposition Ambrogio Lorenzetti.

Cliché L. Fioretti.

- 12 Entre l'automne 2017 et le printemps 2018, la fresque a été exhibée sur la paroi d'une salle du Museo dell'Opera del Duomo de Sienne pour une exposition sur Ambrogio Lorenzetti où l'on pouvait aussi observer, sur un mur adjacent, la peinture d'un bras gauche, globe à la main, superposé à la silhouette d'un buste avec une tête (Fig. 2). Après une rapide comparaison, facilitée par le rapprochement des deux peintures (ce qui est impossible dans l'église, puisque la peinture de la Vierge est située à sept mètres du sol, tandis que le bras gauche est au niveau des observateurs, Fig. 3), on peut constater que le bras droit avec sceptre et le gauche tenant un globe présentent la même facture et appartenaient au même personnage peint. Que s'est-il passé ?

Fig. 2

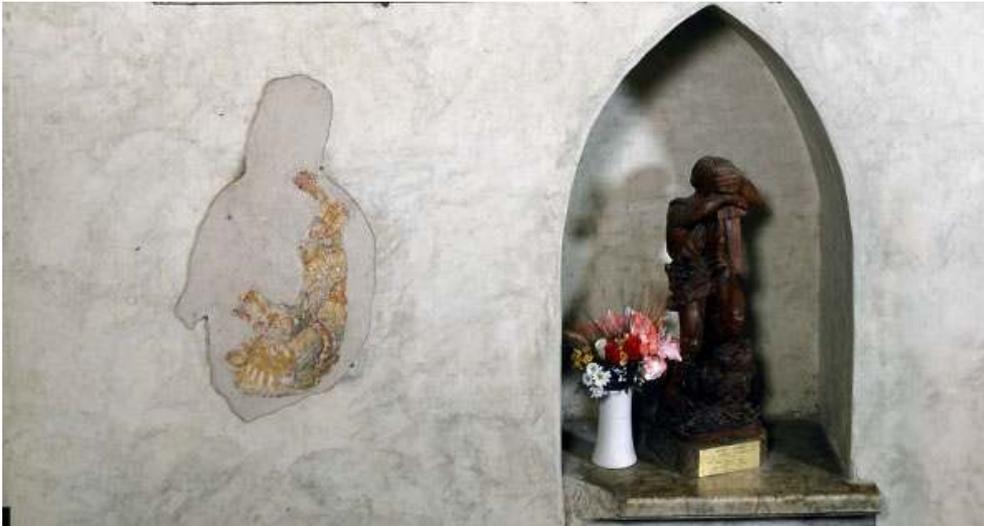


Ambrogio Lorenzetti, *Bras gauche avec globe*, Museo dell'Opera del Duomo, fresque détachée de Montesiopi (Chiusdino), église San Galgano, Exposition Ambrogio Lorenzetti.

Cliché L. Fioretti.

- 13 Au moment des restaurations du milieu du siècle dernier dans l'église toscane, Lionetto Tintori, un restaurateur très réputé, détacha de la peinture murale représentant la Vierge la portion comportant la tête de la Mère du Christ, une partie du buste, ainsi que l'Enfant porté dans ses bras : il découvrit dans la strate sous-jacente la peinture d'un bras gauche doté d'un globe²⁶. Au moins deux options se présentèrent à lui : soit restituer le bras gauche à un personnage couronné et détacher la partie avec l'Enfant, soit, au contraire – et c'est ce qu'il fit – détacher du mur le bras et repositionner l'Enfant²⁷. Ainsi, la trace spectrale d'une fresque donnant à voir un bras gauche peint au XIV^e siècle est-elle revenue dans les années 1950. Cette temporalité de la fresque du cycle de San Galgano est liée à un renouveau dans la pratique de la restauration impulsé par la création à Rome, en 1939, de l'Istituto centrale per il Restauro et par les *Théories de la restauration* de Cesare Brandi, destinées à obtenir un retentissement international²⁸.

Fig. 3



Ambrogio Lorenzetti, *Bras ganté tenant un globe*, Montesiepi (Chiusdino), église de San Galgano, chapelle.

Cliché R. M. Dessì.

- 14 Dans cet ouvrage célèbre, Cesare Brandi déclare que « l'image d'un homme dont on ne voit dans une peinture qu'un seul bras, ne possède qu'un seul bras, et ne peut être pour autant considérée comme mutilée, car en vérité elle ne possède aucun bras, étant donné que "le-bras-que-l'on-voit-peint" n'est pas un bras mais seulement une fonction sémantique par rapport au contexte figuratif que développe l'image »²⁹. De telles réflexions, qui ne sont pas sans rapport avec le propos de Sartre selon qui « l'œuvre d'art est un irréel », sont développées par Jacques Derrida dans l'analyse de la controverse entre Martin Heidegger et Meyer Schapiro, en des pages fascinantes sur la « vérité en peinture », à propos de l'identité du propriétaire fantôme des chaussures peintes par Van Gogh³⁰. Derrida reproche à Schapiro de méconnaître « un argument heideggérien qui devrait ruiner d'avance sa propre restitution des chaussures à Van Gogh : l'art comme "mise en œuvre de la vérité" n'est ni une "imitation", ni une "description" copiant le "réel", ni une "reproduction", qu'elle représente une chose singulière ou une essence générale. En revanche, tout le procès de Schapiro en appelle aux chaussures réelles : le tableau est censé les imiter, représenter, reproduire. Il faut alors en déterminer l'appartenance à un sujet-réel ou prétendu tel »³¹. Qu'en est-il de la restitution réelle, ou prétendue telle, des bras retrouvés : celui peint par Ambrogio Lorenzetti à Montesiepi dont on vient de parler, ou le célèbre bras restitué à Laocoon, appelé « bras Pollak », en honneur de Ludwig Pollak, l'archéologue qui le retrouva en 1905³² ? L'intérêt des *spectres d'art* ne réside pas seulement dans leur insertion en « un temps non chronologique »³³, mais aussi dans leur présence ici et ailleurs, en raison du « dé-membrement », ce qui n'est pas sans créer pour le restaurateur le dilemme d'une restitution matérielle du réel, d'un bras par exemple, appartenant à une œuvre d'art « comme irréel ». « Le plus grave », si l'on suit Brandi, ce n'est pas la lacune, ce n'est pas « ce qui manque, mais ce que l'on y insère indûment »³⁴. En effet, la peinture que nous voyons aujourd'hui dans la chapelle de Montesiepi résulte d'un ajout qui a transformé la figure originelle en la dotant de *trois* bras.

- 15 Selon l'axiome de Brandi, la « seule attitude possible envers l'œuvre d'art » est de « lui accorder les égards dus à une œuvre d'art, c'est-à-dire tout ce qui concerne sa conservation et le respect de l'intégrité de tout de ce qui est arrivé jusqu'à nous »³⁵, car « l'instance historique (...) exige de ne pas effacer dans l'œuvre elle-même le passage du temps, c'est-à-dire l'historicité même de l'œuvre, du fait qu'elle nous a été transmise »³⁶. Ces principes constitutifs de « l'instance historique » doivent être néanmoins soumis à « l'instance esthétique » dès qu'ils entrent en contradiction avec celle-ci : on ne devrait alors pas hésiter à contrevenir à « l'instance historique », explique toujours Brandi, lorsque, face à des « interventions abusives ou sous l'action du temps, l'œuvre a été défigurée par des ajouts ou des modifications »³⁷. Par conséquent, dans de nombreux cas, il ne faut pas tenir compte de la valeur de document historique d'une œuvre : « s'il en était ainsi, il faudrait respecter inconditionnellement et au même titre l'altération barbare d'un vandale et l'intégration artistique (et non restaurative) qu'une œuvre d'art a subies au cours des siècles »³⁸. Quand la décision est prise d'ôter un ajout, il faut néanmoins que l'action restaurative, comme le rappelle Brandi, soit toujours identifiable³⁹.
- 16 Ainsi, le restaurateur Lionetto Tintori a-t-il préféré conserver la partie de la fresque avec l'Enfant, qui avait été ajouté au personnage trônant peint dans la lunette centrale de la chapelle de Montesiepi, tout en détachant et en positionnant sur une paroi du même lieu de culte le spectre du bras retrouvé en-dessous. Il tint la réalisation picturale de l'Enfant pour une intégration artistique qu'il voulut sauvegarder. De toute évidence, l'ajout de l'Enfant, attribué à un artiste plus jeune qu'Ambrogio Lorenzetti, Niccolò di Segna, se voulait ostentatoire, sinon son auteur aurait occulté le bras droit en surnombre⁴⁰. Remontons à présent à la première temporalité de la peinture lorsqu'entre 1334 et 1336 Ambrogio Lorenzetti peignit un personnage couronné tenant un globe et un sceptre⁴¹. De qui s'agissait-il ?⁴²
- 17 Pour tenter de comprendre cette iconographie singulière, il faut tout d'abord explorer le rapport entre les images et les textes qui lui sont associés. Le cycle peint par l'artiste siennois s'inspire en effet de la légende de San Galgano, un chevalier du XII^e siècle qui se convertit, fonda un ermitage à Montesiepi et devint populaire en raison du miracle de l'épée qu'il aurait enfoncée dans un rocher. Il n'est pas possible de rendre compte ici de la complexité du dossier hagiographique du saint chevalier⁴³. Il suffira pour mon propos de signaler la présence d'une variante significative et dans les Vies du saint et dans le cycle peint. Le premier document témoignant de la conversion et de la sainteté du chevalier affirme que saint Michel apparut deux fois à saint Galgano⁴⁴ : la première fois, il décida de se faire chevalier, la seconde l'archange conduisit le chevalier vers une maison *rotunda, mirabiliter sculpta*, où Galgano vit d'abord les apôtres et, ensuite, l'image de la « majesté divine » placée plus haut dans le ciel. Un récit similaire est transmis dans une Vie composée entre 1326 et 1342 où l'on lit que le saint est conduit par l'archange dans un lieu où il voit d'abord les apôtres et, dans le ciel, une *spetiosa imago* de la majesté divine⁴⁵. Une réécriture de la légende précise que les douze apôtres qui apparaissent à San Galgano sont accompagnés de la Vierge, (*genitrix Dei*)⁴⁶. Enfin, dans deux Vies composées au XVI^e et au XVII^e siècles qui dérivent de cette dernière légende, la Vierge de la vision du saint ermite est désignée comme la « reine des cioux », « notre avocate » ou la « reine des anges », assise à côté du Fils de Dieu, sur un trône, entouré des douze apôtres⁴⁷. Si les chercheurs ont bien expliqué la disparition, dans les Vies de saint Galgano, de la figure de l'empereur Frédéric I^{er} Barberousse, présent dans le premier texte, on n'a pas prêté

attention, en revanche, à l'insertion dans les réécritures de la Vie, de la figure de la Vierge, reine de cieux et avocate.

- 18 Quant au cycle peint par Ambrogio Lorenzetti à Montesiépi, il donne à voir des scènes de la Vie du saint chevalier : « procession d'anges, de saints et de saint Galgano portant l'épée plantée dans la roche, guidé par Saint Michel » (lunette de la paroi de gauche), « *Maiestas* entourée d'anges, de saints et de vertus » (lunette centrale) et enfin « procession d'anges, d'anges musiciens et saints » (lunette de droite)⁴⁸. Le personnage couronné avec sceptre et globe, peint par Ambrogio dans un premier temps, pourrait renvoyer à la mystérieuse *spetiosa imago maiestatis* de la première version de la vie de saint Galgano⁴⁹. Les liens entre textes et images semblent alors attester une interpolation textuelle d'une part et des gestes visant à modifier l'apparence de l'image de la *Maiestas* de l'autre : absente dans le premier récit de la seconde *visio* du saint, la Mère du Christ apparaît à côté des apôtres dans les Vies postérieurs du saint chevalier. Selon un processus similaire, dans la chapelle de Montesiépi l'image, de la Vierge à l'Enfant (dotée d'un voile, qui vient se superposer à la couronne) aurait occulté celle de la *Maiestas* divine tenant un globe.
- 19 Pour conclure sur ce *spectre d'art*, on n'est pas surpris de constater qu'un personnage couronné trônant avec sceptre et orbe, symbole du pouvoir d'un empereur, d'un seigneur ou d'un roi angevin (comme Robert d'Anjou, qui tenait sous son contrôle les villes guelfes de la Toscane), fut remplacé par l'image plus rassurante d'une Vierge à l'Enfant. On a parlé, à juste titre, d'une « re-sémantisation en clé siennoise du culte de l'ermite de Montesiépi »⁵⁰, ce qui explique la *reactatio* picturale dans la chapelle de Montesiépi au terme de laquelle les visiteurs pouvaient contempler la protectrice des Siennois, la Vierge à l'Enfant, la seule *maiestas* qui devait les gouverner. On n'est pas en mesure de savoir si la réécriture de la vie de saint Galgano a précédé le repeint de la fresque de la chapelle dédiée au saint chevalier ou vice-versa. Quoi qu'il en soit de l'origine, textuelle ou figurative, de cette "apparition" de la Vierge, le palimpseste de la Vierge/*Maiestas* à trois bras de Montesiépi, ainsi que l'existence d'autres *spectres d'art* dont il va maintenant être question, permettent d'avancer l'hypothèse d'un transfert d'autorité figuratif, un dispositif à l'œuvre au Trecento, visant à occulter des symboles de *dominium*. Déplaçons-nous maintenant de la chapelle de San Galgano vers quelques lieux peints de Florence et de San Gimignano, théâtres d'autres histoires spectrales de personnages couronnés.

Des personnages couronnés réalisés par Giotto à Santa Croce devenus *spectres d'art*

- 20 Vers 1294, la nouvelle église des Franciscains de Florence qui devait remplacer l'édifice de culte fondé une cinquantaine d'années auparavant était en construction. Des Florentins l'avaient choisie comme lieu de leur sépulture et tout l'espace allait être bientôt décoré par des peintures, sculptures, vitraux et toutes sortes d'objets artistiques⁵¹. Dans le couvent de Santa Croce avaient enseigné ou séjourné quelques personnalités liées au courant spirituel de l'ordre qui prônaient une stricte observance de la règle en matière de pauvreté, tels Pierre de Jean Olivi et Ubertain de Casale, lecteurs au *studium* peu avant 1290. En raison sans doute des relations que les deux fils de Charles II d'Anjou, Louis et Robert, avaient nouées avec Olivi, les Angevins étaient proches des Franciscains en général, et de ceux du couvent de Santa Croce en particulier⁵². Louis entra dans l'ordre des Mineurs mais, devant les réticences de son père et du pape, il accepta en 1296 de se faire élire évêque de Toulouse, à condition de garder l'habit franciscain. Décédé l'année

suivante, il fut canonisé en 1317. Bartolomeo de Pise, auteur d'une Vie de Louis de Toulouse, rédigée entre 1385 et 1390, met en avant l'humilité du saint qui manifestait ses sympathies pour les Spirituels et dénonçait de manière voilée leurs opposants. Voyant les tissus brodés aux armes de France que des frères attentionnés avaient préparés pour décorer sa chambre, comme il était habituel de le faire pour rendre honneur à un prince, Louis aurait exprimé son indignation et décidé de dormir à même le sol, après avoir demandé aux religieux d'ôter les ornements superflus. Dans une réécriture de la Vie, on précise que le cadre de cette anecdote est le couvent franciscain de Florence⁵³. Quoi qu'il en soit du caractère véridique de ce récit, son intérêt tient surtout à l'évocation de signes de richesse et de pouvoir bien visibles dans les grands couvents franciscains⁵⁴.

- 21 Située à quelques pâtés de maisons du Palais du Podestat, Santa Croce devint un lieu de pouvoir et d'ostentation d'images. Dans cette vaste fabrique, sorte de cité dans la cité, siégeait en outre, à la suite d'une décision d'Innocent IV, le tribunal de l'Inquisition⁵⁵. Aux endroits mêmes où l'on célébrait les offices, l'église franciscaine était encombrée de toutes sortes d'armoiries et de trophées des batailles remportées par les guelfes de Florence ou leurs alliés. Les Florentins se débarrassèrent progressivement de ces objets, tout comme ils firent disparaître les *boti* de l'église florentine de Santa Maria Annunziata, ces statuettes votives en cire qui représentaient en grandeur nature les effigies de leurs donateurs⁵⁶. L'une des chapelles de l'église de Santa Croce fut dédiée à saint Louis de Toulouse, par ailleurs représenté plusieurs fois dans l'église, tout comme son grand-oncle homonyme Louis IX, le roi de France⁵⁷. Une imposante statue de Louis de Toulouse, coulée en bronze par Donatello, fut même placée sur la façade de l'église en 1460⁵⁸ et y demeura jusqu'au XIX^e siècle⁵⁹. Les images constituaient tout à la fois un moyen de communication au service de l'ordre fondé par saint François et un instrument efficace aux mains de quelques citoyens riches et puissants, mais aussi des papes et de leurs alliés angevins, pour asseoir leur influence et leur autorité.
- 22 Santa Croce abritait, en effet, nombre d'œuvres qui affichaient l'appartenance sociale de quelques citoyens florentins impliqués dans les affaires économiques et politiques. Parmi eux, les Peruzzi et les Bardi qui firent construire et orner des chapelles. Banquiers des rois d'Angleterre, d'Aragon, de France et de Naples, ils comptaient parmi les familles les plus influentes et les plus riches de Florence⁶⁰. Nous ne connaissons pas les circonstances précises de la commande des peintures décorant les chapelles Peruzzi⁶¹ et Bardi⁶². On peut supposer qu'étant de proches alliés du roi de Naples, ces riches Florentins répondirent aux exigences de la dynastie angevine en matière de sujets picturaux. Parallèlement aux restaurations et aux sondages qui ont été récemment entrepris⁶³, les deux chapelles ont fait l'objet d'études fondées tout à la fois sur les documents écrits et sur l'analyse stylistique des fresques. Il n'y est cependant pas fait mention d'une influence, directe ou indirecte, des Franciscains, des Angevins ou du pape dans le choix du programme iconographique des fresques et des vitraux⁶⁴.
- 23 Le cycle de la chapelle Peruzzi est consacré aux deux saints Jean, l'Évangéliste et le Baptiste⁶⁵. Aucune hypothèse n'a été émise sur les thèmes iconographiques qui se déployaient sur la paroi du fond, mais il est vraisemblable que des personnages en pied étaient représentés dans des niches, comme c'est le cas dans la chapelle de gauche, près du chœur (Fig. 4).

Fig. 4



Chapelle Bardi (à gauche) et chapelle Peruzzi (à droite), Florence, Santa Croce.
Cliché R.M. Dessi.

- 24 Ridolfo de' Bardi, influent marchand éponyme de la chapelle, aurait fait réaliser, en 1320, en 1322 ou entre 1325 et 1326, les peintures des parois droite et gauche, selon une disposition en trois registres où sont racontés plusieurs épisodes de la vie de saint François⁶⁶. La stigmatisation de François est représentée sur la façade de la chapelle Bardi, au-dessus de l'arc d'entrée, isolée des autres scènes (Fig. 5). L'iconographie de la stigmatisation comporte deux variantes significatives qui concernent la direction des rayons lumineux qui tissent un lien intense et intime entre le saint et le Christ-séraphin. Dans la première version, que l'on peut dire en miroir et que l'on observe dans les stigmatisations peintes dans la basilique supérieure de Saint-François à Assise et dans un panneau sur bois daté de la fin du XIII^e siècle, signé par Giotto et conservé au Louvre⁶⁷, les rayons procèdent de la main gauche du Christ à la main droite de François, ainsi que de la main droite du Christ à la main gauche de François, et il en est de même pour les stigmates des pieds. Dans une seconde version, les rayons changent de direction procédant de la main gauche du Christ à la main gauche de François, et ainsi de suite. Cette nouveauté aurait été introduite par Giotto dans le but de se conformer à une image de François que Bonaventure, ministre général des Franciscains, s'appliquait à transmettre⁶⁸. C'est la version que l'on pouvait voir sur l'arc d'accès de la chapelle Bardi avant les restaurations de 2013 qui ont rétabli la trajectoire des rayons (version en miroir) visible dans les fresques avant 1937⁶⁹. Sans pouvoir élucider ici cette histoire de repeints et de restaurations, il faut toutefois en souligner les enjeux pour l'étude de l'iconographie de la stigmatisation.
- 25 Placées sous la scène de la stigmatisation, à droite et à gauche du cadre, se donnent à voir les têtes nimbées d'un homme et d'une femme qui ont été identifiés à Adam et Ève (Fig. 5) en dépit du caractère unique de cette représentation⁷⁰.

Fig. 5



Giotto, *La stigmatisation de saint François et deux têtes*, paroi de l'arc d'accès de la chapelle Bardi, Santa Croce, Florence.

Cliché R.M. Dessì.

- 26 Les deux têtes pourraient être les portraits de laïcs commanditaires ou plutôt leur *dispositio*⁷¹. Certes, l'emplacement les valoriserait de manière inédite, mais d'autres têtes réalisées dans la chapelle des Peruzzi (dans l'encadrement de scènes peintes) renverraient également à des riches Florentins de cette famille⁷². À l'appui d'une telle interprétation, qui suppose toutefois que les auréoles ont été surpeintes, on mentionnera une œuvre de Tino di Camaino, artiste siennois qui travailla à Florence dès 1320, puis à partir de 1324 à la cour angevine de Naples⁷³. Il se fit remarquer par Charles de Calabre qui lui commanda le monument funéraire de Catherine d'Autriche, sa première épouse. Proche des Franciscains, celle-ci avait souhaité que sa sépulture fût placée dans l'église napolitaine de San Lorenzo. L'œuvre est dotée d'un baldaquin qui déploie sur la face antérieure du tympan la *presentatio* de la défunte au Christ dans une mandorle, tandis que sur la face extérieure est sculpté saint François recevant les stigmates. Plusieurs saints, dont François, Antoine et Claire occupent les médaillons, tandis que la gisante est entourée, à sa tête, des saints Louis de Toulouse et Bartholomée et, à ses pieds, des saintes Élisabeth et Catherine d'Alexandrie⁷⁴.
- 27 Comme sur le tombeau sculpté par Tino di Camaino, une effigie de saint Louis de Toulouse en pied se donne à voir sur la paroi du fond de la chapelle Bardi. Sous l'effigie de ce saint, on trouve celle de sainte Claire, un lys à la main ; de l'autre côté prenaient place *Saint Louis de France* et, au-dessous *Sainte Élisabeth de Hongrie*, grand-tante de la mère de Robert d'Anjou, dont la peinture est fortement altérée (Fig. 6). Les images qui manifestaient la puissance, la richesse et les alliances politiques des souverains angevins furent remaniées

et effacées. Dans un article consacré à Giotto et au style de ses œuvres picturales, Cesare Brandi passe pourtant sous silence les repeints de cette chapelle⁷⁵ et ne croit pas que cette famille de banquiers ait pu manifester une quelconque dévotion envers le saint angevin Louis de Toulouse⁷⁶.

- 28 En dépit de l'immense réputation de Giotto, les fresques réalisées à Santa Croce subirent des modifications : sans doute déjà au XIV^e siècle⁷⁷, pendant le dernier quart du XV^e siècle, puis vers 1570, lorsque Côme I^{er} fit restaurer l'église, et en 1714, quand elles furent couvertes de chaux⁷⁸. Mais un siècle et demi après cette dernière occultation, des *spectres d'art* apparurent aux Italiens et aux visiteurs étrangers venus en Toscane pour visiter musées, églises et palais.

Les Saints Louis vus par quelques voyageurs étrangers

- 29 Dans son *Voyage en Italie*, publié en 1866, Hippolyte Taine décrit les peintures qui avaient été découvertes et restaurées quelques années auparavant dans les chapelles Bardi et Peruzzi. Il s'interroge sur la « fidélité » du travail de restauration des fresques, mais reconnaît leur ancienneté :

C'est dans cette église que dernièrement on a retrouvé sous le badigeon de petites fresques de Giotto, l'histoire de saint Jean-Baptiste, de saint Jean l'Évangéliste et de saint François ; sont-elles de lui, et le restaurateur a-t-il été fidèle ? En tous cas, elles sont du quatorzième siècle, et curieuses (...) ⁷⁹.

- 30 L'expression d'un tel doute constituait un passage obligé chez les historiens d'art du XIX^e siècle et des premières décennies du siècle suivant.
- 31 Le 6 septembre 1874, John Ruskin, professeur d'art à Oxford, grand ami de Turner dont il fut l'exécuteur testamentaire, observe à son tour les fresques de Giotto dans la chapelle Bardi. Comme il le raconte ensuite dans ses *Mornings in Florence*, Ruskin avait vu deux de ses compatriotes passer devant cette chapelle sans prêter la moindre attention aux peintures, influencés probablement par la lecture du *Guide Murray* où l'on expliquait que les fresques de cette chapelle avaient été « toutes beaucoup restaurées et repeintes ». Et Ruskin de conclure : « Après de telles recommandations, ces fresques ne risquent pas d'attirer grand-monde »⁸⁰. Il eut l'opportunité d'examiner le *Saint Louis*, un dimanche matin de 1874, dans le lieu pour lequel, et où, il avait été peint. Cela fut sans doute une extraordinaire découverte pour le professeur d'art anglais, car à l'époque de ses premiers séjours dans la capitale toscane – accompagné de ses parents une première fois, puis seul en 1845 – les parois de la chapelle étaient encore couvertes de badigeon. Nous connaissons davantage les appréciations de Ruskin au sujet de cette œuvre que ses sentiments à l'égard de la naissance de la nation italienne, dont Florence avait été la capitale pendant un court laps de temps. Y a-t-il songé lorsqu'il choisit d'évoquer, en ouverture de sa « Première matinée », parmi les œuvres qu'un touriste anglais devait contempler en premier lieu à Florence, non pas les scènes de la vie de François d'Assise, mais la figure du roi de France peinte par Giotto ? L'admiration nourrie d'emphase avec laquelle il évoque Giotto et la personne de saint Louis permet de le suggérer :

1. S'il y a un artiste, et un seul, dont vous devriez étudier l'œuvre à Florence, si vous portez le moindre intérêt à l'art ancien, c'est Giotto (...). 2. Si vous appréciez vraiment l'art ancien, vous ne pouvez ignorer la puissance du XIII^e siècle. Vous savez que son essence est concentrée et pleinement exprimée par le meilleur de ses rois, Saint Louis. (...) S'il existait un seul personnage que Giotto se plût à imaginer, ce serait Saint Louis, en supposant qu'on lui eût demandé de le peindre⁸¹. 3. (...)

Attendez patiemment de vous habituer à l'obscurité. Puis (...) regardez, à votre droite, la plus haute des deux figures (...). C'est Saint Louis, sous une architecture de campanile, peint par – Giotto ? ou par le dernier peintre florentin cherchant une commande – sur une fresque de Giotto ? Telle est la première question à résoudre ; ce sera dorénavant le cas chaque fois que vous regarderez une fresque⁸².

- 32 La démarche didactique agrémentée d'un doute shakespearien⁸³ renvoie à des questions d'attribution, de style et à la singularité de l'œuvre. Ménageant le suspense, Ruskin oblige son lecteur à attendre la fin de la « Troisième matinée » pour connaître son jugement :

Il était (...) voué à l'oubli sans état d'âme par M. Murray (...) et par la sereine affirmation de MM. Crowe et Cavalcaselle : "Le Saint Louis est récent"⁸⁴.

- 33 Mais aussitôt Ruskin corrige ses prédécesseurs :

Je peux vous assurer, d'emblée, que le Saint Louis n'est en aucun cas entièrement moderne. Je l'ai examiné de près, et y ai trouvé de nombreux et ravissants vestiges de couleur authentique ; la couronne (...) est presque intacte.

- 34 Ruskin, qui conseilla à ses lecteurs d'observer les stratifications, les ajouts mais aussi les parties authentiques de ce *Saint Louis de France*, où il reconnut des éléments autographes de Giotto, souligna la singularité iconographique de cette représentation du roi français. Pour expliquer la présence d'un détail, à savoir le cordon des Franciscains que le roi tient dans sa main gauche, il évoque les *Fioretti* de saint François d'Assise qui mettent en scène le roi de France frappant à la porte du couvent franciscain de Pérouse⁸⁵. Il ne présume aucunement que la fresque n'a pas été restaurée, ni que saint Louis a réellement effectué un voyage en Ombrie, mais il laisse entendre que la restauration a été réalisée conformément au style de Giotto⁸⁶, tout en affirmant que l'illustre peintre a représenté de façon magistrale l'idéal de la royauté incarné par saint Louis.

- 35 Dans une lecture opposée à celle des historiens d'art italiens soucieux, à la suite de Giorgio Vasari, d'associer les artistes aux différentes écoles et celles-ci à l'art civique des communes libres, Ruskin glorifie le roi de France en le reliant à Giotto. Il néglige en revanche la peinture d'un autre saint Louis exécuté par le peintre : le petit-neveu du roi de France, l'évêque de Toulouse, appartenant à la maison d'Anjou, sur lequel il passe vite, tout comme il le fait pour sainte Claire et sainte Élisabeth de Hongrie représentées sur la même paroi de la chapelle Bardi (Fig. 6).

Fig. 6



Giotto di Bondone, *Saint Louis de Toulouse, sainte Claire et sainte Élisabeth de Hongrie*, Florence, Santa Croce, Cappella Bardi, mur est.

Cliché R.M. Dessi.

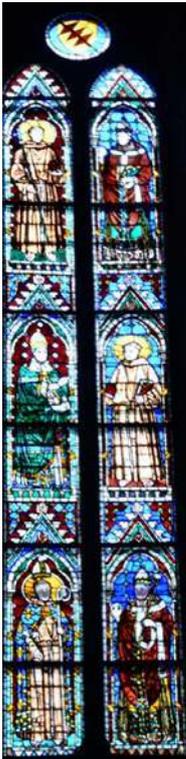
- 36 Un demi-siècle plus tard, au début du *xx^e* siècle, un autre célèbre historien de l'art, Émile Bertaux, auteur d'un monumental *Art dans l'Italie méridionale*⁸⁷ et directeur de l'institut culturel français à Florence, décrit les fresques :

Il semble d'abord que la chapelle entière (...) appartienne sans partage au divin Pauvre. Mais (...) deux saints français, peints aussi par Giotto, ont reçu droit de cité dans l'église florentine. L'un est saint Louis de Toulouse (...), l'autre est saint Louis, roi de France, fermement campé comme un chevalier sous les armes (...). Sur ses épaules est jeté un ample manteau à collet de vair, bleu et semé de larges fleurs de lys, qui luisent dans la pénombre si fièrement que la chapelle des banquiers florentins en semble armoriée aux armes de France.

- 37 Si le *Saint Louis de Toulouse*, bien qu'abîmé, est encore en place, le *Saint Louis de France* a été détaché du mur de la chapelle il y a environ un demi-siècle et se trouve actuellement dans un dépôt de la Villa Corsini, dans la localité de Castello, à quelques kilomètres de Florence⁸⁸. Il fut soustrait à la vue des visiteurs et des fidèles de l'église franciscaine à la suite de travaux de restauration réalisés dans la chapelle Bardi entre 1958 et 1961⁸⁹. Le cliché de la fresque, photographiée quand elle se trouvait encore *in situ* par l'agence florentine Alinari, fut reproduit dans plusieurs guides de Florence, livres et articles d'histoire de l'art du *xix^e* siècle (Fig. 8). On y reviendra sous peu.
- 38 Si le *Saint Louis de France* a disparu, les armes de France « luisent » toujours dans l'église franciscaine. Pour les voir, il faut déplacer le regard vers les vitraux. Certes, Santa Croce n'est pas la Sainte-Chapelle, où les vitraux constituent le maître-support, reste que l'art du vitrail de l'église florentine mériterait d'être mieux connu et étudié. À Santa Croce, un

maître verrier, Giovanni di Bonino, contemporain de Giotto, a en effet représenté les armes des Bardi, saint François, saint Antoine, saint Louis de Toulouse et trois papes (Fig. 7), afin de manifester l'autorité que la papauté exerçait sur les Franciscains tout en inscrivant le nouveau saint de la dynastie angevine dans l'immédiat héritage du fondateur de l'ordre⁹⁰. Dédiée à saint Louis de Toulouse, une chapelle du transept septentrional, dont le patronage appartenait à une autre branche de la famille des Bardi (de Vernio), conservait aussi des peintures (aujourd'hui disparues) et des vitraux (fortement remaniés) de Taddeo Gaddi (1300-1366) illustrant la vie de l'évêque, fils de Charles II d'Anjou⁹¹.

Fig. 7



Giovanni di Bonino (attribué à), *Saint François, saint Antoine et saint Louis de Toulouse et trois papes*, Florence, Santa Croce, vitraux de la paroi surmontant l'arc d'accès de la chapelle Bardi.

Cliché R.M. Dessi.

- 39 Quant à la peinture du roi de France détachée du mur, nous devons nous contenter du cliché en noir et blanc d'une image représentant un personnage en pied, coiffé d'une couronne et portant un manteau fleurdelisé (Fig. 8).

Fig. 8



Giotto di Bondone et Gaetano Bianchi, *Saint Louis*, Florence, Santa Croce, chapelle Bardi.

D'après Henry THODE, *Giotto*, Bielefeld, Leipzig, 1899, p. 135.

- 40 Il tient un sceptre de sa main gauche voilée par le tissu de sa robe, tandis que la droite gantée soutient un objet qu'Émile Bertaux identifie au cordon qui serrait à la taille la bure des Franciscains, ce qui permet à l'historien de l'art de discourir sur les liens légendaires entre le roi de France et les tertiaires franciscains, comme l'avait déjà fait John Ruskin⁹². On pourrait dès lors avancer l'hypothèse que des repeints ont transformé l'iconographie et dissimulé les symboles du pouvoir. Le sceptre (dont la pointe s'apparente plus à une croix qu'à un lys) et le cordon sont, de toute évidence, refaits ; le tissu qui cache la main gauche du roi occulterait un globe, tandis que la main droite tenait peut-être à l'origine un sceptre fleurdelisé ou une simple fleur de lys selon la représentation traditionnelle des souverains français et angevins⁹³. Les intégrations auraient été effectuées dans le but de donner à voir, dans la chapelle jouxtant le chœur de l'église florentine où était illustrée la vie de saint François, un saint roi moins français que tertiaire franciscain.
- 41 Dans sa magistrale étude intitulée *The Development of the Italian Schools of Painting*, publiée entre 1923 et 1938, Raimond Van Marle met en garde sur la présence dans la chapelle Bardi de repeints qui rendent difficile, selon lui, d'imaginer l'aspect original de l'œuvre. Il considère toutefois que les quatre figures de saints peints sur la paroi en face de l'entrée sont bien l'œuvre de Giotto, y compris ce « visage rond » de *Saint Louis* qui « n'est pas très beau, mais plein de personnalité »⁹⁴. La beauté, l'originalité de la forme et les restaurations imitant le style médiéval intéressaient au plus haut point les historiens de l'art du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, moins soucieux, en revanche, d'établir des relations entre l'iconographie, le contexte de la commande des œuvres, la fonction

des images, la nature des repeints ou les intentions des gestes portés au fur et à mesure sur les images.

- 42 Or, les saints Louis exécutés en terre italienne au XIV^e siècle firent l'objet de fréquentes manipulations. Celui réalisé par Simone Martini (Fig. 9) sur l'intrados de la chapelle Saint-Martin dans l'église inférieure de la basilique franciscaine d'Assise tient de sa main gauche un globe de la taille d'une pomme – se confondant avec un élément du chapiteau de la colonne torsadée séparant deux édicules – et un sceptre aujourd'hui à peine perceptible. Surtout, la figure du roi saint Louis est venue occulter un personnage vêtu de clair (dont on voit un pied et le bas du vêtement) avec le résultat étonnant d'un roi exhibant trois pieds⁹⁵. Il ne s'agit pas d'un repentir, mais d'un *spectre d'art*.

Fig. 9



Simone Martini, *Saint Louis de France et Saint Louis de Toulouse*. Assise, Basilique Saint-François.

- 43 Dans un autre « lieu d'images », laïc cette fois-ci, la salle du conseil du Palais du Popolo de San Gimignano, Lippo Memmi réalisa en 1317 une Vierge en Majesté (similaire à celle, bien connue, peinte par Simone Martini dans la salle du conseil du Palais Public de Sienne). En 1367, on y ajouta des peintures, attribuées à Bartolo di Fredi. Ensuite, en 1467, on demanda à Benozzo Gozzoli de *rinfrescare e riattare tutte le figure della sala (...) e mettere di bianco tutto il resto della faccia della sala*⁹⁶. L'intervention du célèbre artiste a été envisagée comme une restauration fidèle aux fresques de Lippo Memmi. Mais que savons-nous au fond des intentions de Benozzo Gozzoli et de la mise en application de l'ordre qui lui fut adressé de « rafraîchir », « refaire » et badigeonner ces peintures ?⁹⁷ Le *Ludovicus rex Francie* (*titulus* lisible à ses pieds), *spectre d'art* du palais public de San Gimignano — tient une oriflamme d'azur semée de fleurs de lys, mais on y voit, en partie effacé, le lambel de gueules à cinq pendants qui correspond aux armes de la maison d'Anjou et non de France (Fig. 10). Il est difficile de proposer des hypothèses explicatives précises sur la création de

ce palimpseste donnant à voir l'image d'un roi de France qui ne tient pas la main de la justice, mais un petit globe, serré contre son ventre, symbole d'un *dominium* exercé loin des terres toscanes. À l'écart, le regard perdu dans le vague, Louis IX, barbu, à l'héraldique angevine, sous les pinceaux de Benozzo Gozzoli, apparaît comme un intrus venu troubler un parfait et harmonieux panthéon communal⁹⁸.

Fig. 10



Benozzo Gozzoli, *Saint Louis de France, Maestà de Lippo Memmi (détail)*, San Gimignano, Museo Civico, salle de Dante.

Cliché R.M. Dessi.

- 44 Les représentations dans une même fresque ornant une paroi de la salle du conseil (rebaptisée « Sala Dante ») sise dans un palais public du *Trecento*, d'un monarque étranger (saint Louis), du saint patron d'une commune urbaine (San Gimignano) et d'un podestat de la ville, ne durent pas laisser indifférents les Italiens en lutte pour l'indépendance nationale. Les historiens et restaurateurs du Risorgimento visaient sans doute moins à revivifier les spectres d'une nation étrangère qu'à mettre en valeur les symboles picturaux renvoyant aux libertés communales et à exalter Dante Alighieri, le grand poète de la nation qui n'appréciait guère Robert d'Anjou, qualifié sarcastiquement dans la *Commedia* de « roi de sermon »⁹⁹.

Le portrait de Dante et deux personnages couronnés au Bargello

- 45 C'est en 1851 que Gaetano Bianchi avait été chargé de restaurer les fresques de la chapelle Bardi évoquées plus haut¹⁰⁰. Très tôt, son travail fut critiqué mais nul ne songea à ôter ses restaurations artistiques¹⁰¹. En 1937, l'année où Florence se préparait à fêter le sixième centenaire de la mort de Giotto, l'on décida que *tali famosissime pitture* (celles des chapelles Bardi et Peruzzi) devaient être mises en valeur et restaurées pour les visiteurs qui

afflueraient dans la capitale de la Toscane¹⁰². Les célébrations devaient exalter l'Italie à travers l'histoire nationale des arts et des artistes italiens, dont le plus illustre était Giotto. Ce qui pouvait gêner dans les années 1930 était moins l'effigie d'un roi de France sous les traits d'un tertiaire franciscain que l'existence d'éléments artistiques susceptibles de relier les œuvres toscanes de Giotto à l'influence culturelle française et à la propagande d'une dynastie qui avait dominé une partie de l'Italie.

- 46 Ce n'est toutefois qu'après la guerre que l'on demanda à Leonetto Tintori, celui même qui restaura la Vierge à trois bras de Montesiepi, d'entreprendre une tâche qu'il jugea lui-même comme « la più tormentosa della [sua] vita »¹⁰³ : il s'agissait d'ôter les repeints des fresques réalisées par Giotto dans les chapelles Brandi et Peruzzi. Ce fut finalement en 1958, après avoir affirmé qu'aucune trace de la peinture de Giotto ne pouvait être mise au jour, qu'il fut décidé de détacher du mur le *Saint Louis de France*¹⁰⁴. Or, ce saint Louis, coiffé d'une couronne, à la facture inédite, non fleurdelisée, similaire à celle positionnée aux pieds de *Saint Louis de Toulouse*¹⁰⁵, peut être rapproché d'un autre personnage couronné (Fig. 11, 12,13) qu'aucun *titulus* ne permet d'identifier. Il lance un regard de côté aux visiteurs d'un autre lieu peint de Florence (Fig. 14) : la chapelle dédiée à la Madeleine, sise dans le Palais du Podestat, centre névralgique de la vie politique, devenu à l'époque de la seigneurie de Charles de Calabre dans la capitale guelfe Palais ducal, actuel musée du Bargello¹⁰⁶.

Fig. 11, 12, 13



Giotto, *Saint Louis de Toulouse, la couronne du renoncement*, détail ; Giotto et Gaetano Bianchi, *Saint Louis*, détail, Florence, Santa Croce, Cappella Bardi ; Giotto, *Charles de Calabre (?)*, détail, autrefois à Florence, Chapelle de la Madeleine, Bargello.

Clichés R.M. Dessì.

- 47 La chapelle de la Madeleine a fait l'objet de plusieurs études attentives aux fonctions du lieu de culte, à l'iconographie des peintures qui s'y déploient et aux commanditaires¹⁰⁷. Le culte de Marie-Madeleine avait explosé au XII^e siècle, mais c'est aux souverains angevins que l'on doit son développement dans plusieurs villes italiennes, relayé par la prédication et la communication visuelle¹⁰⁸. La documentation relative à l'histoire de la construction d'une aile nouvelle du Palais du Podestat et de sa chapelle atteste que cet édifice fut la résidence des souverains angevins ou de leurs vicaires¹⁰⁹. Les vicissitudes des fresques qui l'ornent sont similaires à celles des peintures des chapelles de Santa Croce : probablement remaniées dès le XIV^e siècle, elles furent recouvertes d'un badigeon au XVI^e siècle, puis dégagées en 1840 avant d'être restaurées en 1937, en 1971 (par Lionetto Tintori), en 1991 et entre 2003 et 2004¹¹⁰.
- 48 Sur la paroi située en face de l'entrée (qui comporte des images fortement dégradées de l'Enfer) trône, au-dessus d'une fenêtre, un Christ dans une mandorle, flanqué des apôtres.

Au registre inférieur, en plusieurs ordres superposés, des saints et des martyrs auréolés, en gloire, sont au Paradis. Plus bas, au premier plan, de nombreux personnages, différemment vêtus, prient, en adoration (Fig. 14). Sur la paroi de gauche et celle de droite sont racontés, sur un double registre, quelques épisodes des vies de la Madeleine et de saint Jean-Baptiste¹¹¹. Entourés des élus, se donnent à voir deux personnages, dont la position – quasi frontale pour l'individu peint à gauche, tandis que celui à droite est légèrement de trois quart – indique leur appartenance à un rang élevé¹¹². Revêtu d'une longue robe de couleur pourpre dont le capuchon est doublé d'un tissu blanc, l'individu qui regarde les observateurs porte un couvre-chef (qui semble être une couronne) en partie effacé (Fig. 15).

Fig. 14



Giotto, *Paradis*. Florence, Cappella della Maddalena, Bargello.
Cliché R.M. Dessi.

- 49 Peint à droite, revêtu d'un habit de couleur jaune, le deuxième personnage de haut rang est coiffé d'un couvre-chef décoré de perles, qui présente, comme on l'a vu, de frappantes analogies avec la couronne posée sur le sol aux pieds du *Saint Louis de Toulouse* et avec celle de *Saint Louis de France* refaite par Gaetano Bianchi dans la chapelle Bardi (Fig. 11, 12, 13).

Fig. 15



Giotto, *Jugement dernier, Un souverain angevin ?* détail. Florence, Cappella della Maddalena, Bargello.
Cliché R. M. Dessi.

- 50 La représentation sur la paroi principale de la chapelle dédiée à la Madeleine, sainte chère à Charles II d'Anjou, de deux personnages couronnés parmi les élus, permet d'identifier ces derniers à des princes angevins¹¹³. L'existence de *traces* dans la double acception évoquée plus haut renforce cette hypothèse. Tout d'abord, des sondages récents signalent la présence d'une trace comme une « très petite quantité perceptible » : il s'agit de pigments de cinabre retrouvés sur les plis de la robe couleur pourpre attestant le « rare raffinement » de la technique d'exécution des deux hommes de face, de toute évidence les plus éminents parmi les élus¹¹⁴. Quant à la seconde acception de la trace, envisagée comme « marque laissée par une action », elle correspond dans cette fresque à des effacements (c'est le cas de la couronne) et à une lacune, puisqu'au milieu de la paroi du Paradis, vers le bas, deux anges tenaient autrefois un écu. Sur les photographies antérieures aux restaurations récentes, le lys rouge du *Popolo* de Florence était visible : s'agissant d'un repeint d'époque moderne, il a été enlevé. Il n'est pas impossible, au regard de l'histoire de ce lieu de culte et du palais qui l'abrite, que cette portion de mur de la chapelle ducale fût occupée à l'origine par les armes de la dynastie angevine (Fig. 14). Enfin, on peut supposer que la couronne de l'homme vêtu d'une robe couleur ocre appartenait à un prince angevin, les rois régnaient se réservant la couronne fleurdelisée. Son illustre propriétaire serait-il l'arrière-petit-neveu du roi saint Louis Charles de Calabre, seigneur de Florence entre juillet 1326 et décembre 1327 ?
- 51 Cette identification hypothétique tire argument du fait que maints portraits de ces souverains firent l'objet de remaniements ou disparurent¹¹⁵. Une effigie « du fils du roi Robert, duc de Calabre, à genoux devant Notre-Dame, de la main de Giotto »¹¹⁶, que Giorgio Vasari voyait au Bargello, est aujourd'hui perdue. D'après un inventaire du XVII^e siècle, un portrait de « Charles duc de Calabre, par Giotto, deux pieds six pouces de haut, sur deux pieds de largeur » était conservé à Aix-en-Provence dans la demeure de Jean-

Baptiste de Valbelle, baron de Saint-Symphorien, avant de disparaître sans laisser de traces¹¹⁷. Un guide de Naples de 1854 évoque aussi une « adorazione di Magi di Giotto da Bondone, in dove si scorgevano i ritratti del Re Roberto, Angioino, e Carlo illustre suo figlio »¹¹⁸. Quoi qu'il en soit de ces possibles identifications et d'éventuelles redécouvertes futures d'œuvres d'art, il y a tout lieu de penser que les souverains et les armes des Angevins ne constituaient pas des sujets peints que les Italiens du XIX^e siècle étaient désireux de restaurer et de mettre en valeur.

- 52 Tels des fouilleurs à la recherche de reliques, les restaurateurs italiens s'étaient plutôt donné comme but de retrouver un portrait de Dante que Giotto aurait exécuté. Dès la fin des années 1830, des érudits, historiens et restaurateurs se sont en effet affairés pour identifier le portrait de Dante qu'Antonio Pucci (vers 1309-vers 1388), crieur public et poète officiel de la Commune de Florence, avait décrit dans l'un de ses sonnets : « celui dont les habits ont la couleur du sang / placé auprès des dignes âmes des saints / Giotto a peint la figure de Dante / qui des mots a fait un si bel instrument »¹¹⁹. En 1840, il fut décidé que l'effigie de Dante, vêtu de rouge, dégagé du blanc de chaux, se trouvait bien au milieu d'autres visages peints sur la paroi principale de la chapelle de la Madeleine (Fig. 16). Cette récupération artistique visait tout autant à exalter l'Alighieri que le glorieux passé des villes communales, afin de transmettre les valeurs démocratiques de liberté et d'indépendance de la jeune nation italienne. Mais la « découverte » du portrait de Dante suscita aussitôt des polémiques virulentes.

Fig. 16



Giotto et atelier, *Jugement dernier*, Dante, vêtu de rouge, de profil, détail. Florence, Chapelle de la Madeleine Bargello.

- 53 En 1864, dans la perspective de l'organisation du VI^e centenaire de la naissance de Dante, le Ministre de la *Pubblica Istruzione* chargea les érudits et historiens de l'art Luigi Passerini

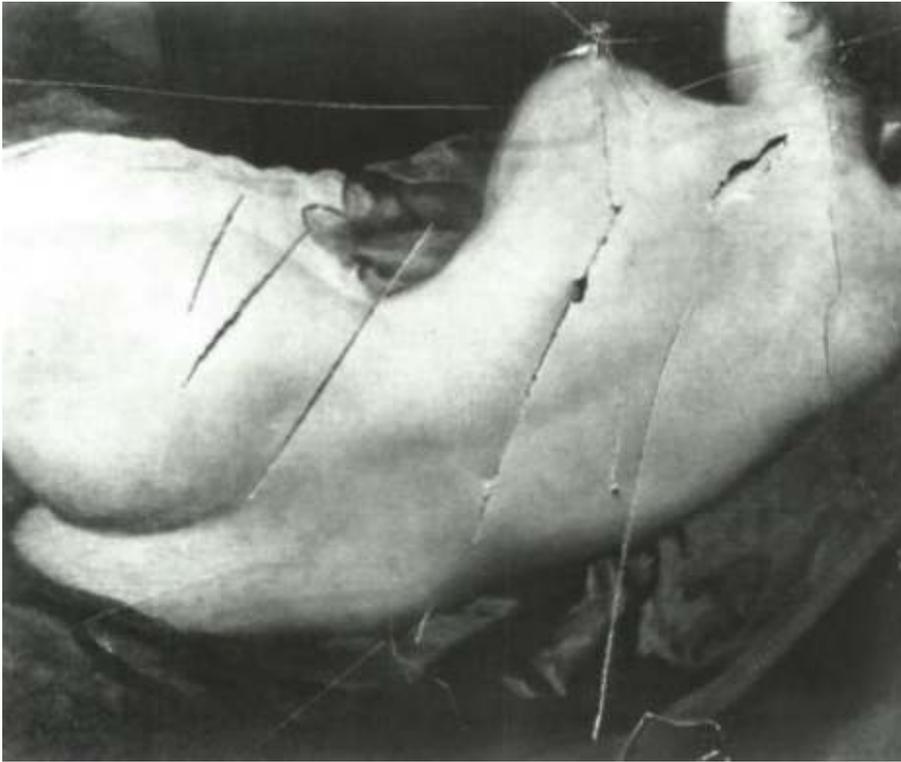
et Gaetano Milanesi de mener des recherches afin de déterminer quel était le plus ancien portrait de Dante : l'effigie choisie devait servir de modèle pour frapper la médaille commémorative du poète italien. À la réponse des deux savants, réfutant avec fermeté que Giotto fût l'auteur des fresques de la chapelle de la Madeleine et que Dante y fût représenté, Giovan Battista Cavalcaselle rétorqua que le portrait, de profil, du personnage vêtu de rouge dans la chapelle du Bargello était bien celui de Dante, dû aux pinceaux de Giotto¹²⁰. Le Ministre suivit l'opinion de Cavalcaselle, mais la discussion au sujet de ces peintures ne cessa pas¹²¹. L'image de Dante n'en devint pas moins une véritable icône laïque, reproduite sur tous les frontispices de la *Commedia*. Comme l'a remarqué Georges Didi-Huberman, « il y avait le profil, le chapeau caractéristique, le livre sous le bras. Tout cela fut donc « reconnu » - comme en psychologie de la forme on parle de « reconnaître » une « bonne forme », et comme en liturgie on parle de la *recognitio* d'une relique sainte, puis tout cela fut restauré, sur le mode le plus arbitraire qui soit : l'œil fut repeint (mais plus petit que ne le laissait supposer l'original, et plus près du nez) ; la bouche fut redessinée en tirant les commissures vers le bas, histoire de conformer l'image au traditionnel *sdegno* dantesque ; et les couleurs elles-mêmes furent modifiées »¹²². Aujourd'hui, le portrait reconnu comme étant celui de Dante montre les traces des restaurations successives : celles du XIX^e siècle visant à mettre en valeur ce portrait supposé de l'auteur de la *Commedia*, ainsi que celles successives soucieuses d'estomper les intégrations picturales dont seul ce portrait avait bénéficié. Les visiteurs du Bargello, sous l'incitation des guides et des panneaux explicatifs, se pressent aujourd'hui encore pour admirer Dante, détournant le regard de deux personnages spectraux couronnés qui les observent.

Épilogue : pour une visibilité des *spectres d'art*

- 54 Si les *spectres d'art* permettent aux « œils »¹²³ d'exercer leur compétence, ils attirent le regard de tous, comme c'est le cas de la Vierge/*Maiestas* à trois bras, palimpseste d'une peinture d'Ambrogio Lorenzetti, du *Saint Louis* peint par Simone Martini, devenu un roi de France à trois pieds, de celui peint par Giotto, transformé en une peinture néo-gothique sous les pinceaux de Gaetano Bianchi, ou encore du *Saint Louis* à l'héraldique angevine restauré par Benozzo Gozzoli. Ces palimpsestes demeurent les précieux témoins d'un dispositif courant dans la peinture médiévale italienne qui consistait à repeindre les images, tout comme on récrivait les textes, sans trop se soucier de dissimuler les manipulations effectuées sur l'original, mises au contraire en valeur¹²⁴.
- 55 Qu'il s'agisse des peintures ornant l'église franciscaine de Santa Croce à Florence, la basilique de Saint-François à Assise, le Palais du Popolo à San Gimignano ou la chapelle de la Madeleine au Bargello, les liens avec les dynasties française et angevine sont patents. Et ceci, tant au regard de Giotto, qui travailla à la cour de Naples, ou de Simone Martini, tout aussi lié à Robert d'Anjou, que des thèmes iconographiques renvoyant aux *domini* angevins, dont la politique culturelle dans les villes de la Toscane et en particulier à Florence a été souvent sous-estimée, voire oubliée. L'héritage idéologique du Risorgimento, mais aussi le statut de l'église Santa Croce de Florence, devenue Panthéon national – sur le modèle de l'église parisienne de Sainte-Geneviève, transformée en 1791 en « Panthéon des grands hommes » – et celui du Bargello, autrefois prison, puis lieu de la découverte du portrait de Dante et musée national depuis 1865, expliquent le peu d'intérêt accordé aux *spectres d'art* de personnages couronnés¹²⁵.

- 56 Au-delà de ces interventions sur les peintures du *Trecento*, il faudrait de manière générale, s'interroger sur la pratique du remaniement d'objets figurés au Moyen Âge, une époque qui ne connaissait pas les notions modernes de fidélité au modèle, de repentir, d'authenticité et de conservation-restauration. Les *spectres d'art* soulèvent en outre la question des différentes temporalités visibles dans les traces vivantes d'un objet figuré. Ils témoignent, enfin, des préoccupations des historiens de l'art du XIX^e et du XX^e siècle, déployant leurs efforts pour garder ou, au contraire, pour occulter certaines altérations de la matière, dans un travail scrupuleux visant à rendre lisible une image en adéquation avec une certaine idée de l'art et de la restauration.
- 57 Mais si l'on commence à croire aux *spectres d'art*, puisqu'il faut bien admettre qu'ils existent et représentent un enjeu pour l'histoire de l'art, la restauration et le patrimoine, une question demeure : que faut-il en faire ? Doit-on les mettre en valeur ? Leur restituer une certaine visibilité ? Les replacer *in situ*, dans le lieu où ils ont été créés ? Ou bien, pourrait-on créer des installations multimédias pour leur offrir une vie spectrale virtuelle ?¹²⁶ S'il n'est pas aisé de fournir une réponse à ces interrogations, il est souhaitable de lancer des recherches sur quelques œuvres d'art oubliées et de prêter davantage attention aux traces laissées par des actes intentionnels. Les *spectres d'art* sont des objets en continuelle transformation et d'une richesse extraordinaire pour les historiens et physiciens qui collaborent afin de fournir des hypothèses explicatives en vue de la conservation-restauration future. Car, bien au-delà de l'Italie angevine du *Trecento*, ils sont nombreux à se dérober dans les églises, à l'intérieur des palais, sur leurs façades, ou dans les musées. On les retrouve, par exemple, dans les mosaïques de Sant'Apollinare Nuovo à Ravenne.
- 58 À l'époque justinienne, sous l'épiscopat d'Agnello (557-570), il fut en effet décidé d'apporter de nombreuses modifications aux mosaïques datables du roi des Goths Théodoric, notamment dans les zones où étaient représentés le palais du roi et le port de Classe. Aujourd'hui, des pieds spectraux s'entrevoient sur le registre inférieur de la paroi de gauche où se trouve la *Civitas Classis*¹²⁷. Des mains sont visibles sur les colonnes du *Palatium*, mais les corps ont été supprimés à l'époque d'Agnello pour des raisons idéologiques, aboutissant à une sorte de « conversion de l'édifice » selon l'expression de Jean-Claude Schmitt¹²⁸. Si les guides attirent l'attention sur cette étrangeté spectrale qui amuse généralement les visiteurs de la basilique, les raisons de la présence de traces d'autres spectres, comme ces rois Mages dont on a remplacé les bonnets phrygiens par des couronnes, n'ont pas été explorées suffisamment¹²⁹.
- 59 Plus proche de nous, la *Vénus à son miroir* peinte par Vélasquez vers 1649-1651 est un *spectre d'art* où se perçoivent les traces du pinceau du restaurateur qui a comblé les lacunes provoquées sur la toile par un couteau bien aiguisé. Il a réparé la toile en faisant en sorte que son acte demeurât reconnaissable tel un document historique pour les générations futures selon, une fois encore, les théories de Brandi : « la réintégration devra être invisible à la distance à laquelle l'œuvre d'art doit être regardée, mais immédiatement reconnaissable, et sans l'utilisation d'instruments spéciaux, dès que l'on en viendra à la vision de près »¹³⁰. En 1914, la suffragette canadienne Mary Richardson avait en effet brisé la vitre qui protégeait l'œuvre exposée dans une salle de la National Gallery à Londres et attaqué la toile en laissant sept entailles au niveau du dos de la *Vénus au miroir* (Fig. 17). Elle protestait contre le gouvernement qui venait d'incarcérer Emmeline Pankhurst, fondatrice du mouvement féministe londonien.

Fig. 17



Vénus à son miroir de Vélasquez tailladée par Mary Richardson, 1914.
Wikipedia Commons.

- 60 Une intention politique avait guidé le geste de Mary Richardson mentionné par David Freedberg, puis par Alfred Gell qui a consacré un commentaire à cette œuvre attaquée par la suffragette et rebaptisée par lui : « Mlle Pankhurst par Mary Richardson, la *Vénus à son miroir* de Vélasquez tailladée par Mary Richardson », en lui reconnaissant dès lors un certain statut d'œuvre d'art¹³¹.
- 61 Pour terminer et souligner les continuités et discontinuités entre notre époque et le Moyen Âge, on peut mentionner l'affaire du « 5 Pointz », un lieu d'art en plein air dans le Long Island City, New York, créé en 1993 et appelé « Graffiti Terminators ». Une nuit de novembre 2013, les peintures qui se donnaient à voir sur les façades des immeubles disparurent sur décision du promoteur immobilier qui les fit badigeonner pour éviter, dit-il, la « torture » qu'aurait représenté le spectacle de la destruction programmée des portions de murs couverts par ces peintures. On peut interpréter ce geste préalable d'effacement des peintures (qui n'est pas sans rappeler la pratique de la couverture par le blanc de chaux des fresques médiévales), avant la destruction de leur support mural, comme une sorte de reconnaissance paradoxale du statut d'œuvre d'art des « Graffiti Terminators ». Mais l'ordre social dans lequel s'inscrit le *Street Art* et sa valeur esthétique n'ont plus rien à voir avec les principes de conservation-restauration qui furent fondés au siècle dernier par Cesare Brandi et par la charte de Venise. Les traces des œuvres du « 5 Pointz », pendant vingt ans en continuelle transformation, ne sont désormais plus vivantes (il reste néanmoins pour chacune d'entre elle une reproduction photographique) et elles ne rentreront pas dans le marché de l'art, même si une reconnaissance officielle de la valeur artistique leur a été conférée en février 2018 par la décision d'un juge fédéral,

demandant une compensation financière pour la destruction de chacune de ces peintures (Fig. 18-19).

Fig. 18



5 Pointz, Hunters Point, dans le Queens, Long Island City, New York.
Wikipedia Commons.

Fig. 19



5 Pointz, Hunters Point, dans le Queens, Long Island City, New York.
Wikipedia Commons.

- 62 Dans les histoires des *spectres d'art* qu'on a tenté de retracer, nous avons été confrontés à des remaniements destinés à modifier l'apparence des images afin de rompre un lien entre le visible et le pouvoir d'un *dominus*, mais aussi à des restaurations qui falsifient l'œuvre, ou qui tentent de transmettre, tant bien que mal, l'œuvre d'art aux générations futures¹³². Il serait bien dommage de négliger les *spectres d'art* qui reviennent du passé et se transforment sans cesse. Certes, pour apprécier l'œuvre d'art *comme de l'art*, il n'est pas indispensable d'être renseignés sur les représentations, les attributions, les contextes de réalisation, les intentions des artistes ou des restaurateurs¹³³. Il n'en demeure pas moins que les « images qui s'incarnent l'une dans l'autre »¹³⁴ dans un palimpseste/*spectre d'art* font irruption dans la dialectique du regard : nous faisons dès lors l'expérience des temporalités des images car l'art des spectres subsiste *avec ses multiples passés*.
- 63 On assiste aujourd'hui à un véritable engouement pour l'invisible dans les œuvres d'art, que des techniques comme la réflectographie infrarouge ou la radiographie permettent de présenter à un large public curieux de connaître ce qui se cache sous la surface des peintures des grands artistes tels que Michel-Ange, Léonard de Vinci ou le Caravage, comme les dessins préparatoires ou les repentirs. Cette vulgarisation de la science et de l'art constitue bien sûr une démarche positive, mais l'on attend aussi les résultats des collaborations scientifiques entre historiens, physiciens et chimistes dans le domaine du patrimoine, qui prennent aussi en compte les œuvres d'art moins célèbres, exécutées par des artistes mineurs ou par des anonymes et, enfin, les *spectres d'art*. Les *spectres d'art* sont des œuvres souvent abîmées, modifiées ou falsifiées qui ne correspondent pas aux critères de l'art autographique. On a essayé de les appréhender à partir des traces, mais il faudrait mettre en valeur leur qualité artistique. Comme le dit Walter Benjamin : « Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'*aura*, c'est elle qui se rend maîtresse de nous »¹³⁵.

NOTES

1. Joseph Morsel s'est interrogé sur l'emploi de la « trace » chez les historiens et sur la définition consensuelle de leur travail comme « connaissance par trace ». Il critique une modalité de connaissance où « la trace n'est guère plus qu'une empreinte » – laissée involontairement dans le passé – qu'il faudrait reconnaître. Il prône une histoire non passéiste et un métier d'historien qui ne devrait pas être distinct de celui « du physicien ou du biologiste moléculaire qui, travaillant sur des phénomènes inaccessibles à la perception directe, élabore des dispositifs propres à leur fournir des signes visibles dont la configuration sert de base à des hypothèses explicatives » (Joseph MORSEL, « Traces ? Quelles traces ? Réflexions pour une histoire non passéiste », *Revue historique*, t. 680, 2016, p. 813-868 : p. 864, 866).
2. Étienne ANHEIM, Mathieu THOURY et Loïc BERTRAND, « Micro-imagerie de matériaux anciens complexes I », *Revue de Synthèse*, t. 136, 2015, p. 329-354 : p. 342, 350.
3. L'un des premiers à poser la question du pouvoir des images est David FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, trad. fr., Paris, G. Monfort, 1998. À propos de ce livre, voir les mises en garde de Louis MARIN, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 15. La bibliographie sur ce terrain de

recherche est très vaste ; il faut néanmoins mentionner Alfred GELL, *L'art et ses agents*, Paris, Presses du réel, trad. fr., 2009, Horst BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, trad. fr., Paris, La Découverte, 2015 ; W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, trad. fr., Dijon, 2014 ; Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE, *Une théorie des actes d'images*, dans T. GOLSENNE et G. BARTHOLEYNS (dir.), *La Performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 15-25 : 24-25. Pour une histoire des *Visuals Studies* : Maxime BOIDY, *Les études visuelles*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017 (la partie consacrée aux études sur le pouvoir des images aux p. 107-111). Sur cette question, voir T. GOLSENNE et C. MAILLET, « Libérer les images : Compte-rendu critique de Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, la découverte, 2015 », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 6 | 2018, mis en ligne le 06 août 2018. URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/4528>.

4. Ernst Hartwig KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. fr. Jean-Philippe et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 1989, p. 95.

5. Mario D'ONOFRIO, *capua, Porta di*, dans *Federiciana*, 2005 ; M. D'ONOFRIO (dir.), *La Porta di Capua*, dans *Federico II e l'Italia: percorsi, luoghi, segni e strumenti*, catalogue de l'exposition, dir. C. D. FONSECA, Rome, De Luca, 1995, p. 230-240.

6. Rosa Maria DESSÌ, *Les spectres du « Bon Gouvernement » d'Ambrogio Lorenzetti. Artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento*, Paris, Puf, 2017. Sur les statues mentionnées dans le texte : *Ibidem*, p. 335-336.

7. Ségolène BERGEON et Georges BRUNEL, *La restauration des œuvres d'art : vade-mecum en quelques mots*, Paris, Hermann, 2014, p. 7.

8. Maria-Filomena GUERRA et Martine REGERT, *Physico-chimie des matériaux archéologiques et culturels*, Paris, Archives contemporaines, 2015.

9. Alessandro CONTI, *Manuale di restauro*, Turin, Einaudi, 1996, p. 228-229.

10. A. CONTI, *Manuale di restauro*, op. cit. p. 232. Ces repeints en série constituent un phénomène historico-artistique sans précédent, me semble-t-il, et peu étudié en tant que tel, qui a caractérisé la société urbaine médiévale et plus particulièrement la ville de Sienne au Duecento et au Trecento.

11. Cesare BRANDI, *Théories de la restauration*, Paris, Allia, 2015, p. 96.

12. Charlotte GUICHARD, « Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/6, p. 1387-1401.

13. Roberto LONGHI, « Problemi di lettura e problemi di conservazione », dans Alessandro CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milan, Electa, 1973, p. 7-30.

14. Jean-Pierre COMETTI, *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 186.

15. Pour une critique des théories de Brandi : Cesare CHIRICI, *Il problema del restauro dal Rinascimento all'età contemporanea*, Milan, Ceschina, 1971, p. 192-219.

16. Carole TALON-HUGON (dir.), *Les théoriciens de l'art*, Paris, PUF, 2017.

17. H. BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit.

18. Etienne ANHEIM, « L'expertise et construction de la valeur artistique dans la peinture toscane (XIV^e-XV^e s.) », dans *Revue de synthèse*, t. 132, n°1, 2011, p. 11-31.

19. Dans son manuel de la restauration, Alessandro Conti consacre un chapitre aux artistes-restaurateurs qui repeignaient partiellement ou complètement les œuvres d'art (A. CONTI, *Manuale di restauro*, op. cit. p. 233-238).

20. C. CHIERICI, *Il problema del restauro*, op. cit.

21. R.M. DESSÌ, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, op. cit.

22. Éric MICHAUD, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2015.

23. Alphonse HUILLARD-BRÉHOLLES, « Étude sur l'état politique de l'Italie depuis la paix de Constance jusqu'au milieu du XIV^e siècle », *Comptes-rendus des séances de l'année - Académie des*

inscriptions et belles-lettres, t. 14, n°1, 1870, p. 119-145. Sur la notion de race chez Pasquale Villari, auteur de *L'Italia, la civiltà latina e la civiltà germanica* (1861), voir Enrico ARTIFONI, « Medioevo delle antitesi. Da Villari alla "scuola economico-giuridica" », *Nuova rivista storica*, t. 68, 1984, p. 367-380. Sur la littérature médiévale polémique à l'encontre des Angevins : Paolo BORSA, « Letteratura antiangioina tra Provenza, Italia e Catalogna. La figura di Carlo I », dans R. COMBA (dir.), *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*, Milan, Studi e Testi, 2006, p. 402-412.

24. Cité dans É. MICHAUD, *Les invasions barbares*, op. cit. p. 50-51.

25. Un nombre important de fresques du Trecento furent badigeonnées à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle et dégagées seulement à partir des années 1840 : cf. Nancy M. THOMPSON, « Reviving "The past greatness of the Florentine people": Restoring Medieval Florence in the Nineteenth Century », dans Janet T. MARQUARDT et Alyce A. JORDAN (dir.), *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009, p. 171-194.

26. Malheureusement, aucun cliché de la fresque pendant la restauration n'est publié dans l'ouvrage où se trouve en revanche une photographie de la reconstitution du bras découvert en dessous de l'Enfant, p. 74-77.

27. Sur Lionetto Tintori qui peut être considéré comme l'un des pères fondateurs de la restauration moderne, voir : Prato, *storia e arte*, t. 106, n.s. 9, 2009, en part. : Giuseppe A. CENTAURO, « L'arte di restaurare l'Arte », p. 11-45.

28. Cesare BRANDI, *La restauration : méthode et étude de cas*. Textes choisis par G. Basile. Introduction et notes de Michel Cordaro, Paris, Stratis, 2007.

29. Michele CORDARO, « Introduction », dans C. BRANDI, *La restauration*, op. cit. p. 22.

30. Jacques DERRIDA, « Restitutions, de la vérité en peinture », dans IDEM, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, propose une lecture critique de la controverse entre le philosophe et l'historien (Martin HEIDEGGER, « L'Origine de l'oeuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1980 ; Meyer SCHAPIRO, *L'Objet personnel, sujet de nature morte. À propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh*, tr. fr. Guy DURAND, dans M. SCHAPIRO, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982) suivie d'un long commentaire. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, revient sur la polémique.

31. J. DERRIDA, « Restitutions, de la vérité en peinture », op. cit., p. 356.

32. Ludovico REBAUDO, *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte (1506-1957)*, Trieste, Editreg, 2007.

33. L'expression est de Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 69-72.

34. C. BRANDI, *La restauration*, op. cit., p. 26.

35. C. BRANDI, *Théories de la restauration*, op. cit., p. 82.

36. *Ibidem*, p. 96.

37. *Ibidem*, p. 81.

38. *Ibidem*, p. 42.

39. *Ibidem*, p. 84.

40. Alessandro CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milan, Electa, 1973, p. 36 propose, pour la première fois, me semble-t-il, l'attribution à Niccolò di Segna et dénonce le vol dans l'église de San Galgano d'une peinture sur bois peinte par cet artiste (évoquée par Antonio LIBANORI, *Vita del glorioso S. Galgano*, Sienne, Bonetti, 1645, p. 130). Sur cette table sur bois retrouvée après le vol, voir R. BARTALINI, « Ambrogio Lorenzetti a Montesièpi », op. cit. p. 4-5. Quant à Eve BORSOOK, Lionetto TINTORI, *Gli affreschi di Montesièpi*, Florence, Edam, 1965, p. 23, elle affirme aussi que les fresques ont été modifiées peu de temps après la réalisation par Ambrogio Lorenzetti.

41. Sur l'image rare d'une Vierge (sans l'Enfant) : Eve BORSOOK, Lionetto TINTORI, *Gli affreschi di Montesièpi*, op. cit., p. 23 ; R. BARTALINI, « Ambrogio Lorenzetti a Montesièpi », op. cit. ; Max SEIDEL,

Serena CALAMAI, « Ciclo di affreschi di San Galgano a Montesiepi », dans Alessandro BAGNOLI, Roberto BARTALINI, Max SEIDEL (dir.), *Ambrogio Lorenzetti*, catalogue d'exposition, Sienne, Santa Maria della Scala, 22 octobre – 21 janvier 2018, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2017, p. 198-227 : p. 201-214. Sur ces fresques, voir R.M. DESSI, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, op. cit., p. 228-236.

42. M. SEIDEL et S. CALAMAI, « Ciclo di affreschi di San Galgano a Montesiepi », op. cit., p. 200-227, affirment qu'il s'agit de la « reine des cieux », en citant la Vie transmise au XVII^e par A. LIBANORI, *Vita del glorioso S. Galgano*, op. cit., sans prendre en considération les variantes du dossier hagiographique.

43. Sur le dossier hagiographique, voir en dernier lieu Eugenio SUSI, « Il dossier agiografico di san Galgano : uno status quaestionis », dans Andrea CONTI, *Speciosa imago. L'iconografia di San Galgano dal XIII al XVIII secolo*, Sienne, Nuova immagine, 2014, p. 17-43.

44. Il s'agit de l'*Inquisitio in partibus*, recueil de dépositions par des témoins devant trois légats pontificaux qui est considéré comme le premier « procès de canonisation », datable de 1185 et transmis au XVI^e siècle par Tizio (*Sigismundi Titii Historiae Senenses*, Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, ms. Chigi G 1 31, f. 300v-305r) éd. F. SCHNEIDER, *Analecta toscana*, IV, *Der Einsiedler Galgan von Chiusdino und die Anfänge von S. Galgano*, dans *Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken*, t. 17, 1914-1924, p. 61-77.

45. Sur la *Vita beati Galgani* : E. SUSI, « La *Vita beati Galgani* del codice laurenziano Plut. 90, sup. 48 », dans *Benedictina*, t. 39, 1992, p. 332 et IDEM, « Il dossier agiografico di san Galgano : uno status quaestionis », p. 29.

46. IDEM, *L'eremita cortese : San Galgano fra mita e storia nell'agiografia toscana del XII secolo*, Spolète, CISAM, 1993, p. 190.

47. Gregorio LOMBARDELLI, *Vita del gloriosissimo San Galgano senese da Chiusdino*, Sienne, Bonetti, 1577, p. 33, 37 ; A. LIBANORI, *Vita del glorioso S. Galgano*, op. cit.

48. M. SEIDEL et S. CALAMAI, « Ciclo di affreschi di San Galgano a Montesiepi », op. cit., p. 200-207.

49. E. SUSI, « La *Vita beati Galgani* del codice laurenziano Plut. 90, sup. 48 », dans *Benedictina*, t. 39, 1992, p. 332. Sur un reliquaire de san Galgano, dit *Frosini*, qui a été daté des années 1320, la scène de la seconde vision du saint donne à voir, selon le récit de la première légende, la *Maiestas* divine bénissant entourée des apôtres devant lesquels est agenouillé Galgano, tenant un livre ouvert dans ses mains. La scène précédente, où l'archange apparaît pendant le songe à Galgano, montre le saint couché, le visage appuyé sur son bras gauche (Elisabetta CIONI, *Il Reliquario di San Galgano. Contributo alla storia dell'oreficeria e dell'iconografia*, Florence, SPES, 2005, p. 203-205 ; EADEM, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese del Duecento e del Trecento*, Firenze, SPES, 1998, p. 271-297). Si, comme je le suggère, la lunette centrale de la chapelle de Montesiepi illustre, dans un premier temps, la seconde *visio* de Galgano à qui apparaît la *Maiestas* divine et non la Vierge (qui serait donc une réécriture/surpeint), on peut aussi émettre l'hypothèse qu'il y a dans la fresque un autre surpeint : celui d'Ève, couchée, aux pieds de la Vierge. En effet, non seulement Ève porte un cartel dont les inscriptions posent des problèmes stylistiques et paléographiques, mais certains détails interpellent : son torse est plat (contrairement à *Pax*, qui trône, dans une posture similaire, au milieu des fresques du mur nord de la salle de la Paix du Palais Communal de Sienne, dont on devine les seins et la forme du ventre), elle endosse une peau d'animal et tient dans ses mains une branche à laquelle est accroché une figue. Sur l'image d'Ève dans cette fresque et sur sa fortune : R.M. DESSI, *Les spectres du « Bon gouvernement »*, op. cit. (avec bibliographie), p. 228-233. Sur un autre reliquaire, celui de la tête de saint Galgano, une œuvre d'orfèvrerie de très haute qualité, attribué à Pace di Valentino par E. Cioni, qui le date des années 1270, la scène de la vision de la *Maiestas* divine n'est pas représentée. Certes, la Vierge apparaît deux fois à côté du Christ bénissant (Elisabetta CIONI, *Il Reliquario di San Galgano*, p. 75-76 ; 186), mais sa présence n'est pas

directement liée à la seconde visio du saint, illustrée uniquement dans une scène où ce dernier est tenu par la main de l'archange.

50. E. SUSI, « Il dossier agiografico di san Galgano », *op. cit.*, p. 31.

51. Alessio MONCIATTI et Cecilia FROSININI, « La cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze », dans A. C. QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo: i committenti: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21- 26 settembre 2010*, Milan, Mondadori-Electa, 2011, p. 607-622 : p. 615.

52. Le dernier seigneur de Florence, Gauthier de Brienne, duc d'Athènes et Angevin par alliance, aurait choisi comme demeure le couvent des franciscains (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, *ms. Passerini, 41, Peruzzi*, p. 28 ; Filippo MOISÈ, *Santa Croce di Firenze : illustrazione storico-artistica, con note e copiosi documenti inediti*, Florence (a spese dell'autore), 1845, p. 320). Quand il relate le déroulement des cérémonies florentines organisées pour la mort de Charles de Calabre à Santa Croce, Villani raconte que tous les ordres de la ville étaient présents, « de sorte que la place et l'église de Santa Croce ne pouvaient les contenir » (Giovanni VILLANI, *Nuova cronica*, éd. G. PORTA, Parme, Guanda, 1991, lib. XI, chap. CVIII, p. 1079). Sur le couvent des Frères Mineurs de Santa Croce : Rona GOFFEN, *Spirituality in Conflict: Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1988, mais sa restitution du contexte de la réalisation des fresques est sujette à caution. Voir aussi Sylvain PIRON, « Un couvent sous influence. Santa Croce autour de 1300 », dans Nicole BÉRIEU et Jacques CHIFFOLEAU, *Économie et religion. L'expérience des ordres mendiants (XIII^e - XV^e siècle)*, Lyon, PUL, 2009, p. 321-356.

53. Bartolomeo DA PISA, *De conformitate vitae B. Francisci ad vitam Domini Iesu*, dans *Analecta franciscana*, t. 4, 1906, p. 314. La réécriture de la Vie est éditée dans Lucas WADDING, *Annales Ordinis Minorum*, Rome, 1733, vol. V, p. 357.

54. Ubertino da Casale dénonçait la *curiositas picturarum* ornant les églises franciscaines (Robert DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin, E. S. Mittler und sohn, 1908, vol. 4, p. 484, cit. dans L. TINTORI et E. BORSOOK, *Giotto: la cappella Peruzzi*, Turin, Pozzo, 1965, p. 8).

55. Le tribunal de l'Inquisition jetait dans la prison du couvent les hommes et les femmes condamnés comme hérétiques, comme ce fut le cas de Cecco d'Ascoli, l'astrologue entré au service de Charles de Calabre qui mourut sur le bûcher le 16 septembre 1327 (R.M. DESSI, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, *op. cit.*, p. 82-98).

56. Un document daté de 1440 fait état, pour la seule famille Peruzzi, de « diciotto bandiere con l'arme loro, e di altri, ventiquattro tra targhe, scudi et arcieri, e sopravveste » (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, *ms. Passerini 41, Peruzzi*, p. 364). On lit aussi que dans l'église franciscaine « pendeivano dappertutto, in ordine però confuso, li stocchi, li stendardi, le sopravveste, i drappelloni, le targhe, gli elmi, e li scudi, come pure diversi segni adoperati alle magnifiche esequie di qualche illustre soggetto, restavano appesi sopra i rispettivi sepolcri. La Signoria nel 1434 ordinò che ratte queste insegne si levassero dalle sottoposte pareti, e si ponessero sopra, il ballatoio in alto, di dove poi col processo di tempo furono ancor tolte quando dal Gran Duca Cosimo si fece rimodernare la Chiesa » (Modesto RASTRELLI, *Fatti attenenti all'Inquisizione e sua istoria generale e particolare di Toscana*, vol. V, Florence, per Anton Giuseppe Pagani, e comp., 1794, p. 5-6). Sur les boti : Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée*, t. 106, 1994, p. 383-432 et IDEM, « Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau », *Critique*, t. 54, 1998, p. 138-162.

57. En 1419, les six de la Mercanzia se rendirent en procession dans la chapelle de Saint Louis de Toulouse, aujourd'hui privée de ses peintures du Trecento (F. MOISÈ, *Santa Croce*, *op. cit.*, p. 89).

58. À propos de la statue de Donatello : Marc BORMAND, Beatrice Paolozzi STROZZI (dir.), *Le printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400-1460*, Paris, Louvre éditions, 2013, p. 324 ; *Memoriale di molte statue e picture sono nella inclyta ciptà di Florentia de Francesco Albertini (1510)*, éd. Waldemar H. DE BOER, Florence, Centro Di, 2010, p. 170. Des peintures de Giotto

illustrant les histoires de saint François et de Louis de Toulouse auraient été également visibles sur les parois du cloître de Santa Croce (F. MOISÉ, *Santa Croce*, op. cit., p. 87, 183, 297).

59. Monica FAFFIOLI, « La facciata di Santa Croce, storia di un cantiere », dans M. MAFFIOLI (dir.), *Santa Croce nell'800*, Florence, Alinari, 1986, p. 39-78.

60. R.M. DESSI, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, op. cit., p. 108, 148-149.

61. En 1292, Donato Peruzzi demande dans son testament de faire édifier une chapelle à Santa Croce selon la volonté des franciscains : A. MONCIATTI et C. FROSININI, *La Cappella Peruzzi*, op. cit. Pour une étude plus générale sur les chapelles peintes par Giotto à Santa Croce, à partir des derniers sondages et restaurations : C. FROSININI et A. MONCIATTI, « Il progetto di studio della tecnica e dello stato di conservazione delle pitture murali di Giotto nella Basilica di Santa Croce, finanziato dalla Getty Foundation », *OPD Restauro*, t. 23, 2011, p. 215-220. Ghiberti fut le premier à avoir attribué les peintures à l'artiste florentin : « Giotto (...) nell'ordine de' frati minori quattro cappelle e quattro tavole » (Lorenzo GHIBERTI, *I Commentarii*, éd. J. VON SHLOSSER, Berlin, J. Bard, 1912, p. 36). Pour les autres descriptions des peintures de la chapelle, jusqu'à la délibération de 1961 : L. TINTORI et E. BORSOOK, *Giotto: la cappella Peruzzi*, op. cit., p. 97-103. Sur Giotto et ses commanditaires : Julian GARDNER, *Giotto and his publics: three paradigms of patronage*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2011.

62. G. BONSANTI, « Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze », op. cit.

63. Cecilia FROSININI, « The Peruzzi Chapel in Santa Croce - Giotto Under the UV Fluorescence », dans L. FONT (dir.), *Conserving Trecento Mural Painting. The Role of Painting Technique*, Barcelone, MUHBA, 2015, p. 7-17.

64. Cet aspect est en revanche souligné par Nancy MacKay THOMPSON, « Cooperation and conflict: stained glass in the Bardi chapels of Santa Croce », dans William R. COOK (dir.), *The art of the Franciscan Order in Italy*, Leyde, Brill, 2005, p. 257-277.

65. L. TINTORI, E. BORSOOK, *La cappella Peruzzi*, op. cit., p. 23-28. À propos de l'interprétation d'E. Borsook et, plus généralement, sur l'iconographie des peintures de cette chapelle : A. MONCIATTI et C. FROSININI, « La Cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze », op. cit., p. 607, 613-614. Entre 2008 et 2011, une « observation sur l'état de conservation » des fresques de la chapelle a été effectuée selon les techniques non invasives d'imaging (C. FROSININI et A. MONCIATTI, « Il progetto di studio della tecnica e dello stato di conservazione », op. cit., p. 217).

66. Voir en dernier lieu : A. MONCIATTI et C. FROSININI, « La Cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze », op. cit., p. 607, 616 ; A. MONCIATTI et C. FROSININI, « Il progetto di studio della tecnica e dello stato di conservazione », op. cit., p. 215. D'autres propositions dans Ferdinando BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414: e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Rome, U. Bozzi, 1969, p. 183 et dans Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Naples, Electa, 2006, p. 69.

67. Dominique THIÉBAUT (dir.), *Giotto e compagni*. Catalogue de l'exposition du Musée du Louvre, 18 avril-15 juillet 2013, Paris-Milan, Musée du Louvre/Officina Libraria, 2013.

68. Sur cette invention de Giotto : Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin, Einaudi, 1993 ; Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 316-318.

69. En 1937, Ugo Procacci dirigea quelques travaux de restauration : Ugo PROCACCI, « Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce », *Rivista d'arte*, t. 19, 1937, p. 377-389 ; une reproduction de la fresque dans Henry THODE, *Giotto*, Bielefeld, Leipzig, 1899, p. 135. Cesare Brandi développe une longue analyse sur les stigmates de saint François réalisées par Giotto à Santa Croce, mais n'évoque ni les rayons lumineux ni les restaurations (C. BRANDI, *Giotto*, « Le Arti », t. 1, II, 1939, p. 116-131 : 116-120, puis dans IDEM, *Tra Medioevo e Rinascimento*, op. cit.).

70. G. BONSANTI, « Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze », op. cit.

71. Sur le terme de *dispositio* qui désigne, à partir de la fin du XIII^e siècle, l'intention des peintres de réaliser un 'portrait' : Enrico CASTELNUOVO, « Les portraits individuels de Giotto », dans Dominic OLARIU (dir.), *Le Portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècle*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 104-105.
72. Frederick ANTAL, *Florence et ses peintres: la peinture florentine et son environnement social, 1300-1450*, Brionne, G. Monfort, [1947] 1991, cit. dans A. MONCIATTI et C. FROSININI, « La cappella Peruzzi », *op. cit.*, p. 614,617, qui reviennent sur la proposition formulée par E. BORSOOK, « Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi », *Città di vita*, t. 21, 1966, p. 363-382 : 365.
73. Sur Tino di Camaino et Charles de Calabre : R.M. DESSÌ, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, *op. cit.*, p. 243-260.
74. Pour une description détaillée : F. ACETO, « Tino di Camaino à Napoli », *op. cit.*, p. 196.
75. « non così totali da eludere ogni giudizio sull'opera » (Cesare BRANDI, « Giotto », *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, t. 17, 1938-1939, p. 5-21 : p. 18, puis dans Maria ANDALORO (dir.), *Tra Medioevo e Rinascimento: scritti sull'arte da Giotto a Jacopo della Quercia*, Milan, 2006).
76. *Ibid.*, p. 16. Pourtant, lorsqu'il fut élu seigneur de Florence, le prince angevin Charles de Calabre reçut des Bardi, qui lui restèrent fidèles pendant toute la durée de son gouvernement, une grosse somme d'argent en prêt (Georges YVER, *Le Commerce et les marchands dans l'Italie méridionale au XIII^e & au XIV^e siècle*, New York, A. Fontemoing, 1903, p. 315).
77. R.M. DESSÌ, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, *op. cit.*, p. 278-279.
78. L. TINTORI, E. BORSOOK, *La cappella Peruzzi*, *op. cit.*, p. 97-98 ; G. BONSANTI, « Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze », *op. cit.*, p. 77.
79. Hippolyte TAINE, « D'Assisi à Florence » dans *Voyage en Italie*, Bruxelles, Complexe, vol. 2, [1866] 1990, p. 153-154.
80. John RUSKIN, *Les Matinées à Florence : Brèves études sur l'art chrétien à l'intention des voyageurs anglais [1875-1877]*, trad. fr. Paris, Éditions de l'Amateur, 2014, p. 14.
81. J. RUSKIN, *Les matinées de Florence*, *op. cit.*, § 1-2, p. 13.
82. *Ibidem*, § 3, p. 14.
83. *Ibidem*, § 21, p. 34. Il associe par ailleurs Shakespeare et Giotto.
84. *Ibidem*, § 60, p. 71-72 ; Giovan Battista CAVALCASELLE et Joseph Archer CROWE, *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Florence, Le Monnier, 1886, vol. 1, p. 528.
85. J. RUSKIN, *Les matinées de Florence*, *op. cit.*, (§ 60), p. 72.
86. N. M. THOMPSON, « Reviving "The past greatness of the Florentine people" », *op. cit.*, p. 173.
87. Émile BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, t. 1, Paris, A. Fortemoig, 1904 ; pour une biographie d'Émile Bertaux avec l'édition de sa correspondance : Vittoria PAPA MALATESTA, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de « L'art dans l'Italie méridionale »*, Rome, École française de Rome, 2007.
88. G. BONSANTI, *Il Medioevo sepolto*, dans Cristina DANTI et Alberto FELICI (dir.), *Il colore negato e il colore ritrovato. Storie e procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, Florence, OPD, 2008, p. 55-72.
89. « Voti del Consiglio », dans *Bollettino d'Arte*, t. 4, 1961, Ott. Dic., p. 377.
90. Selon l'attribution de N. THOMPSON, « Cooperation and conflict: stained glass in the Bardi chapels of Santa Croce », *op. cit.*, p. 259, p. 263-266, qui met en relation le programme iconographique avec la promotion du culte du frère de Robert d'Anjou et la lutte de Jean XXII contre les Spirituels.
91. Les vitraux furent refaits après le milieu du XV^e siècle, car on y voit la représentation de saint Bernardin de Sienne. Sur les fresques de Taddeo Gaddi dans la chapelle de saint Louis de Toulouse : Miklós BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Florence,

EDAM, 1975, vol. 3, p. 192, 195 ; Andrew LADIS, *Taddeo Gaddi, Critical Reappraisal and Catalogue raisonné*, Columbia (Miss.)-Londres, University of Missouri Press, 1982, p. 247-248 ; R. BARTALINI, « “Et in carne mea videbo Deum meum” : Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi », *Prospettiva*, t. 98-99, 2000, p. 58-103 : 94, 103 ; R. BARTALINI, « *Monumenta laicorum. I sepolcri della cappella Bardi in Santa Croce* », dans IDEM (dir.), *Scultura gotica in Toscana*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2005, p. 180.

92. Émile BERTAUX, « Les saints Louis dans l'art italien », *Revue des deux mondes*, t. 158, 1900, p. 619-620. En 1547, Paul IV émit une bulle par laquelle saint Louis fut déclaré tertiaire franciscain. Le texte de l'office des tertiaires, vers 1550, affirme que Louis s'associa à saint François : Colette BEAUNE, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985, p. 138-139, cit. par Jacques LE GOFF, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p. 331-332, qui mentionne la représentation de saint Louis par Giotto dans la chapelle Bardi.

93. Sur l'héraldique en Toscane : A. SAVORELLI, *Piero della Francesca e l'ultima crociata. Araldica, storia e arte tra gotico e Rinascimento*, Florence, Le Lettere, 1999, p. 43-86.

94. Raimond VAN MARLE et Charlotte VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting*, vol. 3, La Haye, M. Nijhoff, 1924, p. 136-138.

95. Alessandro BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo, Silvana, p. 126 ; Maria Monica DONATO, dans G. BONSAITI (dir.), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modène, Panini, 2002, *Schede*, p. 351-352, voir R.M. DESSI, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, op. cit., p. 169.

96. La commande est citée dans Luigi PECORI, *Storia della terra di San Gimignano*, Florence, 1853, p. 650-651, voir : R.M. DESSI, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, op. cit., p. 188-192.

97. Luciano Bellosi critique ceux qui ont pu mettre en doute (il visait Raimond van Marle, *Simone Martini et les peintres de son École*, Strasbourg, 1920, p. 98) le respect de Benozzo Gozzoli pour la fresque du peintre vécu plus de deux siècles avant lui : « Non è certo il caso di infierire sulle illazioni che si sono fatte a proposito del « rispetto » di Benozzo per l'affresco di Lippo » (Luciano BELLOSI, « La maestà di Lippo Memmi nel palazzo comunale di San Gimignano », dans IDEM, « *I vivi parean vivi* ». *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Florence, Centro Di, 2006, p. 278-285 : p. 283).

98. R.M. DESSI, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, op. cit., p. 186-192. Dans un manuscrit du XV^e siècle conservé à Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XXV 567, f. 4v, on lit qu'à San Gimignano, en 1337, fut peinte la « figura di nostra Donna, la figura di san Gimignano et san Ludovico (...) sotto la loggia del podestà ». En effet, une fresque subsiste dans ce lieu où l'on voit un saint positionné à la droite de la Vierge qui, à l'instar de saint Gimignano, porte cheveux et barbe blanches ; cependant il n'a pas (plus ?) les attributs de saint Louis de Toulouse et rien ne permet de l'identifier, le *titulus* étant effacé.

99. Dante, *Paradis*, VIII, 147.

100. Les fresques furent découvertes par Carlo Morelli qui commença à travailler dans la chapelle mais dut laisser la place à Gaetano Bianchi. Morelli ne se priva pas d'écrire une lettre de protestation (Carlo SISI, « Morelli, Carlo », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia italiana, t. 76, 2012).

101. « Quattro figure maggiori del naturale mettono in mezzo la finestra che dà luce alla cappella. L'éta, e i danni precedenti, e il bianco sovrapposto l'aveano così guaste, che la pietosa mano dell'esperto ristoratore ha dovuto far di nuovo il santo re Luigi di Francia. E bisogna pur dirlo perché uom se n'accorga ; tanto ha saputo far suo il contornare, il piegare, il colorire dell'antico maestro. San Ludovico di casa Angioina, il buono e giovenetto vescovo di Tolosa, morto e canonizzato pochi anni prima che qui Giotto lo ritraesse, fa riscontro al buon re crociato, come santa Chiara d'Assise riscontra a santa Elisabetta d'Ungheria nel ripiano inferiore. Sono esse distinte con propri emblemi : tien quella in mano un giglio, come la prima fra le vergini del second'Ordine francescano ; fioriscono in grembo all'altra le rose, dov'era il pane ch'elle stessa,

gran signora, ministrava con umile carità ai poverelli di Cristo » (Cesare GUASTI, *Gli affreschi di Giotto nella cappella de' Bardi in Santa Croce descritti da C. G.*, Florence, Tip. Galileiana di M. Cellini e C., 1853, p. 35).

102. Tettoni SALADINI, *Teatro araldico ovvero raccolta generale*, vol. 8, Milan, C. Wilmnat, 1848, à la notice « Peruzzi ». Voir Alessio MONCIATTI, *All'origine dell'arte nostra : la Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Turin, Il Saggiatore, 2010.

103. G. BONSANTI, « Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce », *op. cit.*, p. 85.

104. U. PROCACCI, « Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto », *op. cit.*

105. Une couronne que J. RUSKIN, *Les Matinées à Florence*, *op. cit.*, § 66, p. 76, décrit avec emphase : « Il porte une couronne formée d'une pyramide hexagonale, aux arêtes ornées de perles, pour ainsi dire entourée au-dessus du front d'une forteresse de parapets verticaux qui s'élèvent comme des épines acérées aux angles, incrustée d'or et de perles, superbe dans ce qu'il en reste ».

106. Anee YUNN, *The Bargello Palace. The Invention of Civic Architecture in Florence*, Turnhout, Brepols, 2015.

107. R.M. DESSÌ, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, *op. cit.*, p. 202-212, avec bibliographie.

108. Julian GARDNER, « Seated kings, sea-faring saints and heraldry: some themes in Angevin iconography », dans *L'État Angevin. Pouvoir, culture et société*, Rome, École française de Rome, 1998, p. 115-126 ; p. 120-122.

109. A. YUNN, *The Bargello*, *op.cit.*, p. 123-194

110. E. NERI LUSANNA, « La bottega nel cantiere », *op. cit.*, p. 610 ; Fabrizio BANDINI *et alii*, « Il restauro del ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena al Museo Nazionale del Bargello di Firenze: L'intervento conservativo e la motivazione delle scelte », *OPD Restauro*, t. 17, 2005, p. 139-151.

111. Plusieurs éléments stylistiques et morphologiques ont permis d'associer l'exécution de quelques visages d'élus avec des peintures de Giotto dans la basilique d'Assise : É. BOSKOVITS, « Giotto: un artista poco conosciuto ? », dans A. TARTUFERI (dir.), *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche, catalogo della mostra*, Florence, Giunti, 2000, p. 75-95, cit. par E. NERI LUSANNA, « La bottega nel cantiere », *op. cit.*, p. 609.

112. EADEM, « La bottega nel cantiere », *op. cit.*, p. 614.

113. Cette hypothèse a été avancée par Iris GRÖTECKE, *Das Bild des Jüngsten Gerichts: die ikonographischen Konventionen in Italien und ihre politische Aktualisierung in Florenz*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1997. Les personnages ont été différemment identifiés : pour Gaetano MILANESI, il s'agirait de Robert d'Anjou (peint à droite) et du cardinal Bertrand du Pouget (1280-1352) (à gauche). À genoux, aux pieds de celui qui représenterait un cardinal, Milanesi identifie le podestat et, aux pieds de Robert d'Anjou, à droite, l'évêque de Florence (Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, vol. 1, Florence, G.C. Sansoni, 1878, p. 418). Selon Giovan Battista Cavalcaselle, qui attribue l'œuvre à Giotto, contrairement à Milanesi, les deux personnages sont Charles de Valois et Matteo d'Acquasparta, le cardinal envoyé pour la pacification des Florentins par Boniface VIII (Giovan Battista CAVALCASELLE et Joseph Archer CROWE, *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. 1, Florence, Le Monnier, 1886, p. 444-445).

114. Guido BISCONTIN et Guido DRIUSSI, *Sulle pitture murali: riflessioni, conoscenze, interventi : atti del convegno di studi, Bressanone 12-15 luglio 2005*, Marghera (VE), Ed. Arcadia Ricerche, 2005, p. 48-49 ; Fabrizio BANDINI *et alii*, « Il restauro del ciclo giottesco nella Cappella della Maddalena », *op. cit.*

115. R.M. Dessì, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, *op. cit.*, p. 278-279.

116. La peinture perdue est évoquée non pas dans la Vie de Giotto, mais dans celle de Michelozzo Michelozzi (Giorgio VASARI, *Vite* (éd. Giunti)).

117. « Inventaire du cabinet des livres, peintures et rares curiosités appartenant à Monseigneur le baron de Saint-Symphorien, rangé en son hôtel, rue Bellegarde, dans le mois de janvier 1656,

par son très humble et obéissant serviteur, Geoffroy » (Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanès, Ms. X, fol. Y).

118. Raffaele TUFARI, *La Certosa di S. Martino in Napoli*, Naples, G. Ranucci, 1854, p. 300.

119. Antonio PUCCI, *In lode di Dante. Capitolo e sonetto di Antonio Pucci, poeta del secolo decimoquarto*, éd. A. D'ANCONA, Pise, Nistri, 1868, p. 16. Sur les portraits peints par Giotto : E. CASTELNUOVO, « Les portraits individuels de Giotto », *op. cit.*, p. 104-105 (pour la traduction).

120. Voir les lettres de Milanese et Passerini adressées au ministre de la Pubblica Istruzione (G. MILANESI, L. PASSERINI, « Lettera al Ministro della pubblica istruzione sul più antico ritratto di Dante », *Giornale del Centenario*, t. 17, 1864 et t. 37, 1865), ainsi que celle de Cavalcaselle (G.B. Cavalcaselle, *Sul più antico ritratto di Dante. Lettera al Ministro della pubblica istruzione*, *ibidem*, t. 20). Treize ans après les célébrations du VI^e centenaire de la naissance de Dante, Milanese affirme ne pas avoir changé d'opinion : « Qui sait pendant combien de temps on continuera à soutenir comme vraie l'opinion contraire [à la sienne, qui ne reconnaissait pas Dante dans ce portrait] ? » (Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori*, *op. cit.*, p. 421-422).

121. R.M. DESSÌ, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, *op. cit.*, p. 202-204.

122. G. DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée*, t. 106, 1994, p. 383-432 : p. 393-394.

123. Selon une expression forgée pour désigner les quelques rares personnes capables de reconnaître dans une peinture la touche de tel ou tel artiste. Voir Philippe COSTAMAGNA, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016.

124. R.M. DESSÌ, *Les spectres du « Bon Gouvernement »*, *op. cit.*

125. Les travaux récents se limitent à affirmer qu'un saint prenait autrefois place dans une niche de la paroi du fond de la chapelle Bardi : A. MONCIATTI et C. FROSININI, « La cappella Peruzzi », *op. cit.*, p. 216. Giorgio Bonsanti, en revanche, dans un article consacré à l'histoire de la conservation des peintures de la chapelle Bardi, évoque l'aventure du *Saint Louis* peint par Giotto et restauré par Gaetano Bianchi (G. BONSANTI, « Le cappella Peruzzi e Bardi in Santa Croce », *op. cit.*).

126. Les images des fresques de la chapelle Peruzzi ont été projetées en grandeur nature sur les murs de la Sala delle Cariatidi du Palazzo Reale de Milan, afin d'apprécier « la rivelazione delle volumetrie, delle espressioni dei volti, delle architetture, che la fluorescenza UV rende imprevedibilmente di nuovo visibili, consentendoci di incontrare qualità pittoriche ormai non più riconoscibili ad occhio nudo » (*Comunicato stampa* de : Giotto. *Oltre l'immagine : la Cappella Peruzzi* pour l'exposition Giotto, *l'Italia*, 12 décembre 2015/12 décembre 2016. Voir Serena ROMANO et Pietro PETRAROLA (dir.), *Giotto, l'Italia*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 septembre 2015-10 gennaio 2016), Milan, Electa, 2015.

127. Clementina RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna ideologia e arte*, Ravenna, Ante quem, p. 100.

128. Jean-Claude SCHMITT, « La permanence des images et les changements de temporalité », dans *Les actes de colloques du Musée du quai Branly Jacques Chirac*, Paris, Musée du quai Branly, 2009 ; IDEM, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016, p. 369-373.

129. Lorenzo RUSSO, « Il disegno che narra e quello che registra. Esempi della documentazione grafica dei mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a cavallo fra Ottocento e Novecento », dans Cetty MUSCOLINO (dir.), *Sant'Apollinare nuovo. Un cantiere esemplare*, Ravenna, Longo editore, 2012, p. 81-94.

130. C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, *op. cit.*, p. 24.

131. D. FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, *op. cit.*, p. 442-443, 460 ; A. GELL, *L'art et ses agents*, *op. cit.*, p. 76-79. Une exposition a rappelé l'épisode : Tabitha BARBER (dir.), *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*, Londres, Tate Publishing, 1999. Voir aussi le long développement de Sophie MOIROUX, « L'image empreinte d'intentions. La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte

d'iconoclasme », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 2006, n°2, mis en ligne le 01 janvier 2006, URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/230>.

132. Sur les agressions iconoclastes comme acte d'image : H. BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*, *op. cit.*, p. 189-201.

133. Pour Tim Ingold, qui met en cause les théories de l'agentivité, « l'œuvre d'art vivante n'est pas un objet mais une chose, et le rôle de l'artiste n'est pas de rendre effective une idée préconçue, mais de suivre les forces et les flux de matière qui portent l'œuvre à l'existence » (Tim INGOLD, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017, p. 200-227 : 202 ; dans un livre plus récent, Tim Ingold s'insurge : « sous-jacent à cette proposition [d'A. Gell], ce postulat est aussi réactionnaire que complaisant. Car l'ethnographie est précisément à l'anthropologie ce que l'histoire et la critique sont à l'art : son bourreau » (IDEM, *Anthropologie comme éducation*, Rennes, PUR, 2018, p. 83).

134. G. DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 161-162.

135. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 464. Sur ce passage : Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 79-84.

RÉSUMÉS

Les spectres de l'art peuvent être définis comme des objets figurés souvent très abîmés et parfois invisibles (mais pouvant réapparaître), qui portent des traces d'agression ou d'autres types de gestes intentionnels destinés à modifier l'apparence des images. Cette contribution met l'accent non seulement sur les actes iconoclastes et les altérations des images, mais aussi sur les efforts déployés pour restaurer des œuvres d'art qui ont été modifiées au fil du temps. Les traces des palimpsestes prises en compte appartiennent à un ensemble homogène de peintures du Trecento représentant des personnages couronnés. Faisant référence à l'iconographie du Christ en majesté, traditionnellement associée à celle de l'empereur, l'image d'un *dominus* qui tient un sceptre et un globe communique un puissant sentiment de domination conduisant à des actes de manipulation et de destruction. Les histoires inédites de *spectres d'art* de Giotto, d'Ambrogio Lorenzetti et de Simone Martini sont mises en rapport avec la domination angevine en Italie et avec le Risorgimento. Elles amènent à réfléchir aux théories de la restauration, encore trop attachées au paradigme de la singularité de la peinture comme art autographique, ainsi qu'à la conservation restauration future.

The *spectra of art* can be defined as figurative objects that are often very damaged, sometimes invisible (but able to reappear), and which bear traces of assault or other types of intentional gestures destined to modify the appearance of images. This contribution focuses not only iconoclastic acts and meaningful alterations, but also on the efforts made to restore works of art that were altered over time. The palimpsest traces taken under consideration belong to a coherent body of paintings from the Trecento that depict crowned figures. Referring to the Christ in majesty iconography, in turn traditionally associated with that of the emperor, the image of a *dominus* holding a sceptre and a globe communicates a powerful feeling of domination, leading to acts of manipulation and destruction. In this view, the overlooked *spectra of art* cases concerning Giotto, Ambrogio Lorenzetti and Simone Martini are read in the context of the Angevine domination of Italy and the Risorgimento. Ultimately, the *spectra of art* call into

question the traditional theories of restoration attached to the paradigmatic singularity of painting as an autographic art and to art conservation and restoration.

INDEX

Mots-clés : Spectres d'art, traces, surpeints, palimpsestes, restauration, Roberto Longhi, Cesare Brandi, personnages couronnés, Trecento, san Galgano, saint Louis, saint Louis de Toulouse, Florence, Assise, San Gimignano, Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini, Benozzo Gozzoli, Angevins, Risorgimento, John Ruskin.

Keywords : The Spectra of art, traces, palimpsests, restoration, Roberto Longhi, Cesare Brandi, crowned figures, Trecento, Saint Galgano, Saint Louis, Saint Louis de Toulouse, Florence, Assise, San Gimignano, Dante, Giotto, Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini, Benozzo Gozzoli, Angevins, Risorgimento, John Ruskin

AUTEUR

ROSA MARIA DESSÌ

Rosa Maria Dessì est professeure d'histoire médiévale à l'Université de Nice Sophia Antipolis. Elle est responsable de l'équipe de recherche IT&M (Images, Textes & Monuments) au sein du laboratoire de recherche CEPAM (« Cultures et Environnements. Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge », UMR 7264). Elle mène de recherches sur la communication par les images et par la parole au Moyen Âge et s'intéresse à l'histoire transnationale. Elle est l'auteure de *Les spectres du « Bon Gouvernement » d'Ambrogio Lorenzetti. Artistes, cités communales et seigneurs angevins au Trecento*, Paris, Puf, 2017.