

Fra Filippo Lippi (1406-1469)

Placé tout jeune chez les Carmes de Florence, le futur peintre Filippo Lippi prononce ses vœux à quinze ans, quitte le monastère dix ans plus tard tout en gardant l'habit, part pour Padoue. Il revient à Florence (en 1437), mais non au couvent, s'attire quelques difficultés avec les autorités civiles et religieuses en raison de son existence peu monacale, reçoit des bénéfices ecclésiastiques dont il est privé ensuite; en 1456, il n'en est pas moins nommé chapelain du couvent de Sainte-Marguerite à Prato; il enlève une religieuse qui, l'année suivante, lui donne un fils, Filippino Lippi. En 1461, Cosme de Médicis obtient du pape que le moine et la nonne soient relevés de leurs vœux et puissent se marier.

Cette vie mouvementée ne l'empêche pas de se consacrer à sa véritable vocation, la peinture. Il reçoit à Florence les leçons de Lorenzo Monaco mais s'imprègne surtout de l'exemple de Masaccio qui, à partir de 1426, travaille précisément au monastère des Carmes où il décore la chapelle Brancacci. Le réalisme robuste et simple des premières œuvres de Lippi (Confirmation de la règle des Carmes, fragment de fresque, 1432, église du Carmine; Madone de l'Humilité avec des anges et des saints, 1434 env., château Sforza, Milan) témoigne de cette influence. Mais la Madone de Tarquinia (datée de 1437, Galerie nationale, Rome) révèle déjà une tendance vers un art plus enveloppé, plus délicat où Filippo trouvera sa propre voie, sous l'influence de Fra Angelico. L'attention aux vibrations lumineuses, aux rythmes linéaires, s'accroît dans la Pala Barbadori du Louvre (1437) et dans le Couronnement de la Vierge (1441, musée des Offices, Florence). L'Annonciation (1450 env., pinacothèque de Munich), le tondo de la Vierge à l'Enfant (palais Pitti, Florence, 1452) préludent, par l'élégance des silhouettes et la délicatesse de la polychromie, à la vision poétique de l'Adoration dans la forêt (env. 1458-1460, musée de Berlin) ainsi qu'à la Vierge à l'Enfant avec deux anges (musée des Offices), l'une de ses dernières œuvres et des plus célèbres, qui influencera nombre de peintres florentins de la génération suivante et, parmi eux, son propre élève, Botticelli. Ces différents aspects du talent de Lippi se retrouvent dans les scènes de la Vie de saint Jean-Baptiste et de la Vie de saint Étienne, que Lippi peint, durant les mêmes années, avec la collaboration de Fra Diamante, à la cathédrale de Prato (1456-1466) — espace irréel, luminosité diaphane dans le Saint Jean-Baptiste au désert, grâce des figures féminines dans le Banquet d'Hérode — en même temps que se font jour, à nouveau, le souvenir de Masaccio dans les personnages majestueux qui assistent aux Funérailles de saint Étienne, et une recherche de construction plus rigoureuse par l'intervention d'éléments d'architecture évoquant parfois Brunelleschi.

Paolo Uccello (1397-1475)

Vasari, son seul biographe, signalera des bizarreries, des négligences, des obsessions dans l'œuvre du peintre. Il estimera, cependant, qu'il méritait de figurer parmi les "eccellentissimi" créateurs de son temps. Uccello entrera, vers 1404, dans l'atelier de Ghiberti qui avait remporté par concours la réalisation de la première porte du Baptistère de Florence. Il polira, avec Donatello, le travail des aînés. Il se rendra à Venise entre 1425 et 1430, et deviendra mosaïste à la basilique Saint-Marc. Le Conseil de fabrique du dôme de Florence lui commandera, en 1431, une peinture à fresque pour l'église Santa Maria del Fiore. Le Monument équestre de John Hawkwood (dit Giovanni Acuto), achevée en 1436, sera l'une des rares œuvres de l'artiste signées et datées. Ce dernier réalisera plusieurs cartons pour les vitraux de cette église et peindra, vers 1446-1448, les fresques des Scènes de la vie de Noé du cloître Vert.

Uccello étudiera la perspective à points de fuite multiples (*perspectiva naturalis*) dès 1431, qu'il combinera à la perspective traditionnelle (*perspectiva artificialis*) axant la composition sur un seul point de fuite. Uccello lira le traité d'Alberti sur la perspective, mais pas celui de Piero Della Francesca, plus complet et plus opérationnel aussi.

Uccello peindra, en 1456, les trois célèbres Batailles de San Romano, qui se solderont par la victoire du chef florentin Niccolò da Tolentino sur les Siennois conduits par Bernardino della Ciarda. Niccolò da Tolentino à la tête des Florentins est aujourd'hui exposé au National Gallery de Londres, Bernardino della Ciarda désarçonné au Musée des Offices de Florence et la Contre-attaque de Micheletto da Cotignola au Musée du Louvre, à Paris.

Parmi ses autres oeuvres d'importance, on notera La chasse nocturne, Saint Georges et le Dragon ainsi que L'Adoration des Mages. Il est aujourd'hui considéré comme le maître incontestable de la perspective à l'époque de la Renaissance.

Andrea Del Castagno (1390 ou 1406 ou 1421-1457)

Andrea del Castagno naquit dans un village du Mugello. Orphelin de bonne heure, berger chez son oncle, il s'adonne spontanément au dessin; il est remarqué par Bernadetto Médicis, qui l'emmène à Florence, croit-on, dans l'atelier de Masaccio. Toujours est-il que c'est à Florence que le jeune Castagno apprend son métier et qu'après avoir peint la Crucifixion avec des saints de Santa Maria Nuova il exécute au lendemain de la bataille d'Anghiari, pour le palais du Podestà, l'effigie des rebelles pendus; cela ne l'empêchera pas de travailler à Venise, où il exécute en 1442 diverses fresques pour l'église San Zaccaria et des mosaïques pour l'église Saint-Marc.

En 1454, il est à Rome. Et c'est peut-être à ces divers séjours dans le nord de l'Italie que l'art de Castagno doit les parentés qu'on lui peut trouver avec le style aigu de Mantegna, son cadet de vingt ans, qui puisa une bonne part de son inspiration chez les dessinateurs florentins.

Mais le plus fort des influences que Castagno subit lui vient de la sculpture de Donatello. Aussi, les figures d'hommes et de femmes illustres — Dante, Pétrarque, Boccace —, aujourd'hui réunies dans le réfectoire de Sant'Apollonia, qu'il peignit pour un salon de la villa Carducci à Legnaia nous apparaissent-elles, par leur expression dramatique, par la vigueur de leurs contours, comme autant de sculptures monumentales; et le Niccolò da Tolentino (évoquant des profils de Pisanello), exécuté en 1455 pour le dôme de Florence, sur le mode du trompe-l'œil, en symétrie du John Hawkwood d'Uccello, doit beaucoup à la statue équestre du Gattamelata que, dix années auparavant, Donatello avait élevée à Padoue. Ce réalisme brutal de l'art de Castagno caractérise pleinement son œuvre ultime: la Cène du réfectoire de Sant'Apollonia, à Florence, qu'il peignit peu avant de mourir, frappé de la peste, en 1457. L'organisation tout horizontale de cette œuvre maîtresse, le découpage géométrique des surfaces (qui justifie l'hypothèse selon laquelle Castagno aurait pratiqué l'art de la mosaïque), l'isolement du Judas farouche qui rompt, au premier plan, le caractère frontal de la composition, tout obéit à une exigence implacable de rigueur, à la volonté hautaine, comme chez Uccello, de créer un espace clos sur lui-même, épuré de toute anecdote, où la couleur froide et comme métallique est entièrement soumise au dessin. Selon Vasari, Castagno aurait assassiné son confrère Domenico Veneziano pour lui ravir les secrets de la peinture à l'huile et s'en rendre seul maître. Il est aujourd'hui établi que la victime survécut quatre années à son meurtrier! La valeur symbolique du récit n'en est pas moindre: elle fait corps avec l'impression de violence ombrageuse et d'outrance émanant de ces œuvres rigides, peintes de bronze et de marbre plus que de couleurs (David, National Gallery, Washington; Crucifixion, Déposition, Résurrection à Sant'Apollonia), qui grandissent sans poétiser ni décrire, sans concession au monde de la nature décidément exclu des préoccupations purement plastiques de Castagno.

Andrea del Castagno appartient donc à cette génération d'artistes confrontés d'un seul coup au problème de la peinture. Pour s'évader du Trecento, ils portèrent leur effort sur l'essentiel: l'insertion d'un volume dans un espace que pour la première fois, mais avec combien plus d'humanité et de

grandeur, Masaccio avait pensé comme tridimensionnel. À ce stade, la peinture devait nécessairement revêtir un caractère intellectuel et expérimental et s'inspirer, étroitement, de la sculpture. Andrea del Castagno, fait des cartons pour la cathédrale de Florence où il se distingue par la qualité du dessin et la dureté des couleurs. La Cène pour le réfectoire sainte-Apollonie de Florence se présente comme le prolongement de l'espace réel, il introduit une fenêtre fictive à droite de manière à cerner les personnages traités indépendamment les uns des autres par de puissants contrastes d'ombre et de lumière créant leur volume. Il peint aussi sur bois et cuir pour un bouclier de parade représente David (Wash N-G). Il peint les fresques des Hommes Illustres à la villa Carducci (Offices) par exemple le condottiere Pipo Spano, Dante Alighieri le poète, qui se détachent sur un fond de marbre polychrome, là aussi la position de biais permet la circulation de la lumière sur l'armure et le brocart. Son monument pour Nicolas da Talentino fait pendant au John Hawkwood d'Uccello, mais il cherche une position dynamique du cheval, un style plus mouvementé et plus fort.

Domenico Veneziano (1400 env.-1461)

Peintre vénitien. On ne sait quand Domenico quitta sa ville natale ni quels maîtres il y avait eus. C'est de Pérouse qu'il vint à Florence, en 1439, pour décorer le chœur de Sant'Egidio, avec divers collaborateurs, parmi lesquels Piero della Francesca. La destruction de ces fresques et de celles qu'il avait peintes auparavant chez les Baglione à Pérouse nous prive de précieux points de repère sur cette période de sa carrière. L'une de ses premières œuvres conservées est probablement L'Adoration des Mages (musée de Berlin). Elle montre, par l'élégance précieuse des costumes, par la stature des chevaux, que Domenico a connu les œuvres de Pisanello. Le paysage détaillé en profondeur doit peut-être aux Flamands. Mais la clarté radieuse de la composition, exaltant et accordant les couleurs, lui appartient en propre. L'unique peinture signée de Domenico, le Retable de Santa Lucia dei Magnoli (musée des Offices, prédelle dispersée entre les musées de Berlin, de Cambridge dans le Massachusetts et de Washington), est baignée aussi d'une luminosité claire, mais dans un espace architectural largement équilibré par la perspective d'un portique et d'une exèdre à ciel ouvert qui laisse passer en oblique les rayons du soleil. Les figures de saint François, de saint Jean-Baptiste, de saint Zénobe et de sainte Lucie, placées de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant, révèlent en outre, dans les traits du visage et par leur attitude même, une intuition psychologique, un sentiment de l'individualité des êtres, qui font de cette composition tout autre chose qu'un jeu habile de couleurs et de lumière. Le Saint François et le Saint Jean-Baptiste de Santa Croce poussent plus loin encore cette intensité spirituelle. Domenico Veneziano aurait, selon Vasari, introduit en Toscane la technique de la peinture à l'huile. L'opposant à Andrea del Castagno, Vasari fait de lui un doux rêveur, choyé par les Florentins, donnant la sérénade aux Florentines et finalement assassiné par son rival. En réalité, Cennino Cennini traite déjà de la peinture à l'huile dans son Libro dell'arte, rédigé entre 1390 et 1400, et Castagno est mort quatre ans avant Domenico. La légende pourtant reflète une réalité, les réactions contraires qui s'affirment alors dans la peinture florentine, à partir du grand exemple de Masaccio; de fait, la réaction des dessinateurs, à laquelle se rattache, après Uccello, Andrea del Castagno, s'oppose à celle des coloristes dont Fra Angelico est le premier représentant et Veneziano le plus accompli. Mais celui-ci est suffisamment peintre et suffisamment ouvert pour ne pas négliger l'exemple d'Uccello. C'est ce qui explique que Piero della Francesca et, avec moins de grandeur, Baldovinetti aient trouvé leur point de départ dans l'art de Domenico Veneziano.

Domenico Veneziano, entre au service des Medicis, son Tondo de l'Adoration des Mages (Berlin), montre un goût pour les volumes et un art de la miniature issu du gothique international, le retable de Sainte-Lucie (Offices, 1445) est la première sainte conversation et montre saint-Zenobius le patron de Florence.

Piero Della Franesca (Piero degli Franceschi) (1415/1420-1492)

1. Un peintre toscan

Piero della Francesca naquit dans l'Apennin toscan à Borgo San Sepolcro, petit pays de la haute vallée du Tibre appelé aujourd'hui Sansepolcro. Les premières traces de son activité remontent au 7 septembre 1439: on a conservé un document relatif au paiement des fresques (aujourd'hui détruites) peintes par Domenico Veneziano dans le chœur de San Egidio à Florence; sur ce billet, il est mentionné que Piero «était avec lui». Après ce séjour de jeunesse à Florence, il retourne dans sa patrie où il fut nommé conseiller du peuple en 1442 et où, le 11 janvier 1445, on lui confia la tâche de peindre le Polyptyque de la Miséricorde. Cette œuvre n'était pas encore achevée lorsque Piero quitta à nouveau son pays natal pour se rendre, peu avant 1450, à Ferrare. De là il se rendit à Venise puis à Rimini où, en 1451, il signa et data la fresque de Saint Sigismond dans le temple des Malatesta. À ces déplacements à travers l'Italie centrale, on doit rattacher ses premiers contacts avec la cour d'Urbin dont il deviendra très vite l'un des fidèles. Pendant ce temps, Bicci di Lorenzo avait commencé à Arezzo la décoration du chœur de l'église San Francesco. Mais Bicci mourut alors que seules étaient terminées les fresques de la voûte, et les travaux furent suspendus. Puis ceux-ci furent repris et confiés à Piero qui laissa sur ces murs le plus haut témoignage de son génie. Le 20 décembre 1466, ce chef-d'œuvre est mentionné comme déjà terminé; mais, durant son exécution, le peintre dut assumer d'autres commandes qui l'obligèrent plusieurs fois à quitter Arezzo. Des documents attestent, en effet, sa présence dans son pays natal, le 14 octobre 1454, lorsqu'on lui commanda le polyptyque de Sant'Agostino, et le 12 avril 1459 à Rome où on lui remit le paiement des peintures exécutées dans la chambre de Pie II au Vatican. Cette pièce, peinte à nouveau à fresque par Raphaël, sera appelée «chambre d'Héliodore». Le 20 décembre 1466, Piero est à nouveau à Arezzo où les confrères de l'Annunziata lui commandent leur étendard. Celui-ci leur est livré en 1468. En 1469, Piero se rend à Urbin per vedere la taula per farla (pour voir le tableau en bois et pour le peindre); il s'agit de l'œuvre représentant l'Eucharistie, dont la prédelle avait été précédemment exécutée par Paolo Uccello et qui sera par la suite réalisée par Juste de Gand. Il est très probable que Piero est retourné à Urbin après 1469 et qu'il a gardé avec la cour des Montefeltro les relations qu'il avait nouées avec elle lorsqu'il était encore très jeune. Quoi qu'il en soit, on sait, grâce aux actes retrouvés dans les archives, qu'il séjourne en 1473 dans sa patrie où il peint les fresques de la Badia; celles-ci, qui malheureusement ne sont pas conservées, lui furent payées en 1474. On retrouve Piero dans son pays natal en 1478, lorsque la confrérie de la Miséricorde lui commande l'exécution d'une Vierge à la fresque; il y séjourne à nouveau entre 1480 et 1482 lorsqu'il se trouve placé à la tête de la confrérie de San Bartolomeo. Le 22 avril 1482, il loue une maison à Rimini et, le 5 juillet 1487, il fait, sain de corps et d'esprit, son testament. Frappé de cécité, il meurt à Sansepolcro le 12 octobre 1492.

2. Premières œuvres

On ignore tout des débuts de Piero della Francesca dans le domaine de la peinture; on se demande qui fut son premier maître, quelles furent ses premières orientations, où et comment se déroulèrent les rapports qu'il eut avec Domenico di Bartolo, rapports révélés par ses œuvres. On sait qu'en 1439 il se trouvait à Florence avec Domenico Veneziano, mais on ignore où il avait séjourné avant cette date. Peut-être était-il déjà à Florence; cette hypothèse semble la plus vraisemblable, si l'on songe qu'aucun milieu ne pouvait, mieux que celui de Florence, convenir à un jeune peintre décidé à considérer la perspective comme fondement de sa propre recherche. Il regarda certainement tout aussi attentivement les œuvres de Masolino et de Gentile da Fabriano que celles de Fra Angelico et celles de Fra Filippo Lippi; mais il fut surtout profondément intéressé par les œuvres de Masaccio, par les recherches perspectives de Brunelleschi et par celles de Paolo Uccello: il faut ajouter à cela l'étude stimulante du Trattato della pittura écrit en 1436 par Alberti. Si les fresques du chœur de Sant'Egidio à Florence subsistaient encore, on pourrait établir de façon précise les rapports existant entre Piero et Domenico Veneziano. Ces fresques ayant disparu, il faut commencer cette étude par les œuvres qu'il

exécuta à Borgo San Sepolcro, avant son voyage à Ferrare. Mais ces œuvres posent des problèmes, surtout d'ordre chronologique, difficiles à résoudre. Le Polyptyque de la Miséricorde, conservé à la pinacothèque communale de Sansepolcro, fut commandé à Piero le 11 juin 1445; l'obligation de terminer les travaux au plus tard en 1448 était stipulée. Mais il est certain que l'exécution se prolongea bien au-delà de la date prévue; il faut remarquer en outre que ni les six petits saints latéraux, ni la prédelle ne sont de la main du maître. L'examen du support en bois du polyptyque permet d'affirmer qu'à l'origine les images de la rangée supérieure n'étaient pas fragmentées en nombreux compartiments, comme elles le sont de nos jours, mais qu'elles étaient placées sur le même support qui portait en bas des figures de dimensions plus grandes. Lorsque cette œuvre fut démembrée, les panneaux de la cimaise furent sciés et raccourcis. C'est alors que l'ange de l'Annonciation fut amputé partiellement de ses ailes et que sa figure fut placée de façon à être vue debout sur un sol incliné. À l'origine, ce sol était au contraire plat et l'ange s'inclinait vers la Vierge. La cimaise centrale avec la scène de la Crucifixion avait également des dimensions plus importantes et était peut-être cintrée. Il y avait, dans tout cet ensemble, une unité de composition plus grande que celle que l'œuvre possède actuellement, un dynamisme plus prononcé, un caractère dramatique plus éclatant. L'influence de Masaccio est évidente; mais, on le voit surtout dans l'invention du panneau principal représentant la Vierge de la Miséricorde, cette influence est dominée par un sentiment architectural nouveau qui place cette composition au point de départ d'une pensée artistique qui restera longtemps très vivante dans une grande partie de l'art italien. On a constaté l'influence qu'exerça sur Piero le triptyque réalisé par Sassetta, en 1444, pour l'église franciscaine de Borgo San Sepolcro. Ce qui, dans cette œuvre, influença le plus Piero, ce furent sans doute les panneaux retraçant les histoires du saint, et cela surtout à cause de l'importance que Sassetta a donnée au paysage traité non pas tant comme élément narratif ou comme élément scénique que comme créateur de la luminosité spatiale. Ces panneaux de Sassetta ranimèrent dans l'âme de Piero della Francesca un intérêt qu'il avait certainement éprouvé à Florence lorsqu'il avait découvert les peintures de Gentile da Fabriano, celles de Masolino et plus encore celles de Fra Angelico: intérêt qui se manifeste dans Le Baptême du Christ (National Gallery, Londres), chef-d'œuvre dans lequel on rencontre, pour la première fois, une peinture en plein air. On ne saurait dire si les protagonistes de cette œuvre sont les hommes ou le paysage, ou si l'artiste a réalisé au contraire l'union parfaite de ces deux éléments. L'agilité du pinceau, l'absence de retouches prouvent que le tableau fut exécuté d'un seul trait, sous la force de l'inspiration, dans un véritable état de grâce, alors qu'une longue méditation avait précédé le Polyptyque de la Miséricorde. Piero della Francesca pensait sans doute depuis des années à une composition de ce genre: une composition qui crée une synthèse totale entre la lumière et la nature au sein de laquelle vit l'homme. Le peintre songe depuis longtemps à ce thème qui revient sans cesse dans son œuvre et il réussit à le réaliser avec une grande spontanéité dans Le Baptême. Ce thème réapparaîtra dans plusieurs œuvres: dans le Saint Jérôme avec un dévot (Galleria dell'Accademia, Venise), dans le Saint Jérôme pénitent (Staatliche Museen, Berlin), daté de 1450, mais en grande partie retouché, et dans La Flagellation du Christ (Galleria nazionale, Urbino). On doit noter dans cette dernière œuvre la complication extraordinaire de la composition: celle-ci est conçue pour une part à ciel ouvert, et pour l'autre, elle s'organise au milieu des reflets brillants et des pénombres transparentes d'un portique.

3. De «La Flagellation» aux fresques d'Arezzo

Si l'on compare La Flagellation et les autres œuvres de la jeunesse de Piero, on constate que le peintre a réalisé cette œuvre alors qu'il approchait de sa pleine maturité; il faut donc admettre avec plusieurs historiens de l'art que cette œuvre n'a pas été réalisée avant le séjour du peintre à Ferrare; il est en effet beaucoup plus vraisemblable qu'elle a été exécutée après la fresque représentant Sigismond Malatesta priant devant son saint patron (signé et daté de 1451), qui se trouve dans le temple des Malatesta à Rimini. Le séjour de Piero à Rimini augmente l'influence qu'exerce sur lui Alberti, il stimule également son intérêt pour l'architecture; cet intérêt, qui, comme nous l'avons vu, existe déjà dans la fresque de saint Sigismond, deviendra prédominant dans La Flagellation. En observant attentivement la couleur qui se trouve au bord de ce tableau, le long du support de bois, on arrive à la certitude que ce dernier fut incorporé dans son cadre avant même de recevoir une couche de

préparation. Par conséquent, lorsque cette couche fut enduite sur le support, les bords de celui-ci firent corps avec le bois de l'encadrement, grâce à une moulure qui, bien qu'abîmée, resta nettement visible lorsqu'on enleva le cadre qui entourait le tableau; ce cadre a aujourd'hui disparu. Puisque cette moulure existe encore, on peut donc affirmer avec certitude que ce tableau a gardé ses dimensions originelles: ainsi les mots *Convenerunt in unum* que Passavant a lus sur le tableau ne pouvaient se trouver que sur l'encadrement. Les spécialistes ne sont pas d'accord en ce qui concerne l'identification du thème illustré par Piero. Pour sir Kenneth Clark, la flagellation symbolise les adversités de l'Église, qui atteignent leur point culminant avec la chute de Constantinople. Pour Marilyn Aronberg Lavin, au contraire, c'est le triomphe de la gloire chrétienne qui s'y trouve représenté. Mais ces deux interprétations contrastent l'une et l'autre avec celle qui avait été traditionnellement donnée par les écrivains locaux; selon cette tradition, il fallait mettre en rapport le martyr du Christ avec la fin tragique d'Oddantonio da Montefeltro, représenté nu-pieds – justement parce qu'il est mort – entre les deux mauvais conseillers, Manfredo da Pio et Tommaso dell'Agnello, qui firent de lui la victime de la conjuration fomentée à Urbino en 1444. Mais, quel que soit le thème choisi par Piero della Francesca, on peut de toute façon affirmer que la réalisation de *La Flagellation* ne s'est pas faite sans une longue élaboration. Pour réaliser ce tableau, le peintre se livra sans aucun doute à de très longues réflexions et à des études approfondies; Piero était en effet à la recherche d'une perfection absolue qui se fonde sur une nouvelle manière d'interpréter les sentiments, en les dépouillant de toute émotion et en les traduisant par des expressions de dignité impassible et sévère, le tout dans un accord parfait des images humaines et architecturales à qui la perspective assigne des positions et des développements inéluctables, «cage lumineuse, sans fissures, où l'humanité ne peut pas errer» (Chastel). Aussi petit qu'un tableau votif (hauteur 59 cm, longueur 81,5 cm), mais aussi grandiose qu'une fresque, ce tableau concilie la vision flamande et la vision italienne du cosmos. S'il est vrai, en effet, que le plus infime élément y est recherché et traité avec un soin minutieux et subtil, il est tout aussi évident que cette recherche est subordonnée à une logique mathématique absolue qui, assignant à chaque partie, aussi petite et aussi détaillée soit-elle, une fonction précise dans la construction perspective, lui confère une valeur spatiale prédominante, faisant passer au second plan chacun de ses aspects détaillés. Les recherches, les études et les expériences complexes qui préparèrent *La Flagellation* alimentèrent le génie créateur de Piero dans le chœur de San Francesco à Arezzo, où il peignit les scènes de *La Légende de la vraie croix*. C'est alors qu'apparaît de façon très puissante dans ces fresques la tendance qui le poussait à synthétiser les images dans leurs volumes essentiels, en les isolant dans l'espace, dans une exaltation héroïque de leur grandeur physique et morale imperturbable. L'exécution du cycle arétin eut pour point de départ *La Mort d'Adam*; il y eut ensuite *L'Adoration du bois de la croix* et la rencontre de Salomon et de la reine de Saba, *Le Transfert du bois de la croix*, *L'Annonciation*, *Le Songe de Constantin*, *La Victoire de Constantin sur Maxence*, *La Torture du Juif*, *La Découverte des trois croix* et la preuve de la vraie croix, *La Victoire d'Héraclius sur Chosroès* et *L'Exaltation de la croix*. On peut déceler la présence d'aides dans ces deux dernières fresques ainsi que dans le prophète placé en haut, à gauche, sur la paroi du fond du chœur. Le prophète de droite, par contre, fut certainement exécuté par Piero lui-même; sont également de sa main les deux têtes d'anges qui se trouvent sur la voûte ainsi que les figures de saint Augustin, saint Ambroise, saint Pierre martyr et celle d'un ange, qui se trouvent sur l'entrée du chœur.

4. Les dernières activités

Durant l'exécution de *La Légende de la vraie croix*, Piero peignit à fresque, dans la cathédrale d'Arezzo, une *Sainte Marie-Madeleine*; dans la chapelle du cimetière de Monterchi, près de Borgo, il peignit *La Sainte Vierge* et, dans le palais des Conservateurs de Borgo San Sepolcro, ce grand chef-d'œuvre qu'est *La Résurrection du Christ*. Il poursuivit en outre le Polyptyque de saint Augustin (dispersé dans plusieurs collections et malheureusement parvenu incomplet jusqu'à nous) et le Polyptyque de saint Antoine (Galleria nazionale, Pérouse): ces deux dernières œuvres ne furent pas terminées avant 1470 et furent effectuées avec la collaboration de plusieurs élèves parmi lesquels Luca Signorelli. Pendant ce temps, ses relations avec Urbino se multipliaient. C'est grâce aux conseils de Piero tout autant qu'à ceux d'Alberti que Federico da Montefeltro se décida à confier à Luciano Laurana le projet de rénovation de son palais (1465), le nommant maître absolu des travaux entrepris (1468). Une autre preuve des

rapports entre Piero et Federico est fournie par le fait qu'en 1465-1466 il existait déjà à Urbino un portrait du duc exécuté par Piero. Si, ainsi qu'on l'a affirmé à de nombreuses reprises, ce portrait est celui du fameux diptyque du musée des Offices, il faut admettre l'idée qu'il ne fit partie du diptyque que beaucoup plus tard, c'est-à-dire après la mort de Battista Sforza en 1472; c'est alors, en effet, que Piero peignit l'effigie de la dame et qu'il la plaça à côté de celle de son mari. Il représenta, au dos de ces deux portraits, les deux très célèbres Triomphes. Une autre œuvre de Piero est liée à la mort de la duchesse d'Urbino: il s'agit du Retable de Brera (Pinacoteca di Brera, Milan) qu'il réalisa entre 1472 et 1473; il n'est pas impossible que Bramante y ait collaboré. Cette œuvre témoigne d'un intérêt intense pour l'interprétation perspective et picturale de l'intérieur d'une architecture totalement centrée sur elle-même, intérêt non moins intense que celui que l'on retrouve dans La Vierge de Senigallia (Galleria nazionale, Urbino): dans cette œuvre, le sentiment d'une intimité familière et recueillie qui se dégage du milieu architectural et lumineux révèle certaines influences flamandes. Mais la pensée qui domine dans ces deux tableaux est celle de Platon dans le Timée et aussi celle d'Archimède et celle d'Euclide: cette pensée conduit l'artiste, plus encore que dans des créations précédentes, à donner aux formes la perfection mathématique des corps réguliers, à ordonner par la perspective les rapports entre l'espace, la couleur et la lumière. C'est le moment où Piero, qui avait écrit précédemment le traité *De perspectiva pingendi* (dédié à Federico da Montefeltro), rédige le *De quinque corporibus regularibus* (qui sera dédié à Guidobaldo, fils et successeur de Federico). On ne sait d'ailleurs rien des dernières activités artistiques du peintre, car il ne nous est parvenu aucun tableau auquel on puisse attribuer une date postérieure à 1475-1476. La Nativité de la National Gallery de Londres est en effet antérieure à ces années. Par sa luminosité radieuse, cette œuvre est comme le couronnement d'un art où l'auteur n'a cessé d'exalter, par la perspective, par la lumière et par la couleur, la beauté parfaite de l'univers.

Antonello Da Messina (1430-1479)

On date de 1430 la naissance d'Antonello da Messina: en effet, il est mort en février 1479, après avoir fait son testament le 14 février, «à l'âge de quarante-neuf ans», d'après Vasari. Le premier document relatif à son activité de peintre est de 1457. On ne connaît presque rien de ses années de formation qu'on situe entre 1445 et 1455.

La vie d'Antonello propose toute une série d'énigmes. Comment s'est-il formé? A-t-il été en Flandre, comme l'affirme Vasari? A-t-il rencontré Piero della Francesca, comme le laissent supposer certaines œuvres? A-t-il séjourné à Milan, à Rome, à Florence? L'histoire de son style est un peu l'histoire de ces problèmes.

Formation et contexte artistique

La culture napolitaine au milieu du XVe siècle est soumise à de multiples influences et la Sicile s'en fait l'écho. L'art catalan est présent à Syracuse, l'art ferrarais à Palerme (Triomphe de la Mort, palais Sclafani), les peintures orientales y sont connues; l'art provençal a été introduit à Naples par René d'Anjou qui a commencé de rassembler peintures et tapisseries; l'œuvre est poursuivie par Alphonse d'Aragon qui prisait fort les Flamands.

C'est donc dans un milieu artistique, vers lequel convergeaient les courants les plus divers, qu'Antonello fait son apprentissage. Il pouvait voir à Naples les œuvres de Van Eyck et de Roger Van der Weyden; cela a-t-il suffi pour lui communiquer cette culture nordique si caractéristique de ses premières œuvres? Il est vrai qu'il étudiait chez Colantonio, admirateur de l'art flamand qui demanda à René d'Anjou de le laisser voyager dans les pays nordiques. L'autorisation fut refusée et Colantonio dut se contenter des collections princières. Modes et modèles flamands l'ont passionné et son goût marqua sans aucun doute ses élèves.

La place de l'œuvre

Les réminiscences flamandes qui apparaissent tout au long de l'œuvre d'Antonello laissent en effet supposer une marque indélébile et un goût très profond pour ce style. Le «repentir» de la main droite du Salvator Mundi de 1465 est capital: malgré une volonté de rupture avec la tradition flamande et un effort d'accession à la culture plus générale du Quattrocento, c'est l'esprit flamand qui domine. L'Ecce Homo de New York, exécuté cinq ans plus tard, rappelle Petrus Christus; le Polyptyque de saint Grégoire (1473), aux caractéristiques flamandes, mêle curieusement archaïsmes (fond d'or) et innovations (volumes, formes, puissance des personnages); le retour au style flamand est sensible dans le Saint Jérôme de Londres et surtout dans l'Annonciation de Syracuse (1474). Pour S. Bottari, celle-ci rappelle l'Annonciation de Petrus Christus (Berlin); pour L. Venturi, l'ange est issu du triptyque de Jan Van Eyck qui se trouvait dans les collections d'Alphonse d'Aragon. Mais, en fait, les ascendances stylistiques du tableau ne sont pas encore parfaitement définies; si l'ange est flamand, la Vierge est italienne et la composition révèle la connaissance de la peinture de Piero della Francesca (colonne divisant la scène en deux). C'est encore Piero que l'on évoque à propos du Saint Sébastien de Dresde. Comme chez Piero, la perspective du pavement renforce les rapports de volumes et la monumentalité de la figure placée dans l'axe de la composition; les costumes de certains personnages, la lumière rappellent la Flagellation (Urbino). Comment Antonello a-t-il connu la peinture de Piero? Il paraît invraisemblable que la culture toscane ait si rapidement atteint Naples; pourtant l'influence de Piero est parfois si patente qu'une rencontre semble évidente. Il faut alors imaginer un voyage avant Venise, peut-être à la suite du voyage à Rome dont parle Vasari. Mais, là encore, une réponse définitive ne peut être donnée.

À Venise, le style change complètement. La Pietà du musée Correr fut longtemps attribuée à Giovanni Bellini, de même que le Retable de saint Cassien qui se trouvait sous cette attribution à Bruxelles en 1659 (galerie de l'archiduc Léopold), où le vit David Teniers qui le grava pour son *Theatrum pictorium*, ce qui a permis d'en faire une reconstitution. Le problème du volume et de la forme y est résolu par un traitement qui annonce Bellini.

Le cercle restreint de ses familiers, ses disciples, ses imitateurs, était composé de son frère Giordano, de son fils Jacobello, de son beau-frère Pietro da Messina, d'Antonello de Saliba, peut-être neveu du précédent. Pourtant, Antonello n'est pas resté un artiste «isolé et impersonnel» (Berenson) réceptacle du style d'un certain nombre de maîtres à partir duquel il aurait créé sa propre individualité. Son séjour vénitien est capital pour l'évolution de la peinture italienne. L'art de Giovanni Bellini n'a pu que bénéficier de la technique et de la science de la ligne d'Antonello. La simplicité et la noblesse des formes, la couleur, la qualité du portrait ont été autant d'apports à la peinture vénitienne.