

## Le Quattrocento Italien (suite...)

---

### Andrea del Verrocchio (1435-1488)

Andrea di Michele di Francesco di Cione reçut comme surnom, selon un usage assez fréquent, celui de son premier maître l'orfèvre Giuliano Verrochi. Élève puis collaborateur de Donatello, il devint, à la mort de celui-ci, le sculpteur attitré des Médicis. Pour eux, il exécuta le tombeau de Pierre et Jean de Médicis, étonnant sarcophage de bronze et de porphyre (1472, San Lorenzo, Florence), le David de bronze (musée du Bargello, Florence), le Génie ailé (1479) aujourd'hui placé sur la fontaine du Palazzo Vecchio, une Résurrection en terre cuite peinte (musée du Bargello, provenant de Careggi) et d'autres travaux dont le détail est mal connu (fontaines, restaurations d'antiques, accessoires pour des fêtes).

Après 1475, il semble s'être consacré à d'autres clients : plusieurs bustes féminins (dont le buste à mi-corps de la Dame au bouquet au musée du Bargello) en témoignent. Giovanni Tornabuoni lui commanda un tombeau pour sa femme Francesca (morte en 1477) dont il reste quelques éléments (musée du Bargello) ; Verrocchio acheva aussi en 1480 un groupe du Christ et saint Thomas qui lui avait été commandé en 1467 pour Or San Michele et, la même année, exécuta un relief de la Décollation de saint Jean-Baptiste pour l'autel du baptistère de Florence. Depuis 1477, son atelier sculptait sous sa direction les éléments du Monument du cardinal Forteguerra à Pistoia (modèles en terre cuite au Louvre).

En 1481, il se rendit à Venise afin de présenter son modèle au concours organisé pour l'érection d'un Monument équestre de Bartolomeo Colleoni. Non sans difficulté, il poursuivit les préparatifs de la fonte en bronze mais ne put la mener à bien avant sa mort. Ce fut Alessandro Leopardi qui acheva et signa l'œuvre, inaugurée le 21 mars 1496. Il semble que Verrocchio ait été souvent animé par le désir de rivaliser avec le Gattamelata de Donatello, à Padoue ; certaines œuvres longtemps considérées comme « donatellesques », tel le Buste de diacre de la sacristie de San Lorenzo de Florence, devraient lui être attribuées. S'il fut surtout un sculpteur, Verrocchio a laissé aussi un certain nombre de peintures intéressantes généralement réalisées avec la collaboration des autres artistes de l'atelier (Baptême du Christ aux Offices, Vierge à l'Enfant, National Gallery, Londres) ; en effet, quelques-uns des plus grands peintres de la fin du XVe siècle furent formés dans son atelier extrêmement réputé (Péruçin, Lorenzo di Credi et surtout Léonard de Vinci).

# Sandro Botticelli (1445-1510)

L'art de Botticelli, étonnamment personnel, d'une subjectivité intense, est, en même temps, le plus profondément accordé au climat de ce « siècle d'or » florentin évoqué par Vasari au début de la biographie qu'il lui consacre. Botticelli ne connaît pas l'épanouissement heureux de Raphaël, l'insatisfaction tourmentée de Léonard, les angoisses ou les triomphes de Michel-Ange. Mais l'originalité de son œuvre est dans la réaction d'une sensibilité constamment en éveil devant les êtres et les choses, devant les événements, les suggestions, les rêves qui s'affrontent et se succèdent au cours d'une carrière apparemment sans histoire.

## 1. Disciple de Filippo Lippi

### L'apprentissage à Florence et les premières œuvres

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, dit Sandro Botticelli, est né à Florence l'année même où le palais Médicis sort de terre. Michelozzo, qui en est l'architecte, poursuit en même temps la construction du couvent de Saint-Marc, dont Fra Angelico décore les cellules ; Brunelleschi, un an avant sa mort, dirige les premiers travaux de Santo Spirito ; Andrea del Castagno entreprend les fresques de Sant'Apollonia et Paolo Uccello, dans le « cloître vert » de Santa Maria Novella, crée deux de ses œuvres les plus impressionnantes, Le Déluge et Le Sacrifice de Noé.

Le milieu où s'écoule l'enfance de Botticelli n'est pas celui de ces maîtres que protègent les Médicis et les grands Florentins qui forment leur entourage : son père est un modeste tanneur du borgo Ognissanti. Mais le petit monde qui est le sien est en relation constante avec celui des artistes de métier. Les travaux entrepris à Florence sous l'impulsion des Médicis, la construction et le décor des églises, des couvents, des palais rassemblent sur les mêmes chantiers les menuisiers, les marqueteurs, les ciseleurs, les peintres et les sculpteurs.

Sandro se révélant décidément rebelle à l'étude (« il apprenait tout ce qu'il voulait, dit Vasari, mais refusait de s'appliquer à l'écriture, à la lecture et au calcul »), son père le confie à l'un de ses amis qui est orfèvre. Pour Botticelli, cet apprentissage est une étape décisive : orfèvres et peintres entretenaient alors des rapports étroits (c'est encore Vasari qui l'écrit) : le jeune garçon découvre la peinture, se passionne, et décide son père à le laisser suivre sa vocation ; il devient l'élève d'un frère carme plus ou moins en rupture de ban, Fra Filippo Lippi. Mais son œuvre de peintre restera marquée par cette première formation dans l'atelier d'un orfèvre : c'est là sans doute qu'il acquiert le goût des motifs « ciselés », le sens du trait incisif et délié, qui donnent une précision étrange à ses évocations les plus immatérielles.

Aucun document ne permet d'identifier à coup sûr les œuvres que Botticelli peignit chez Filippo Lippi. Mais dans la série des Vierge à l'Enfant visiblement dérivées des compositions du maître (Vierge à l'Enfant, à la National Gallery ; Madone des Guidi de Faenza, au Louvre), on peut distinguer plusieurs peintures où semblent affleurer les traits qui caractérisent les œuvres ultérieures de Botticelli : d'une part, une nuance de mélancolie, d'angoisse contenue dans l'expression attendrie de la Vierge contemplant son fils, qui donne un accent nouveau au thème élaboré par Donatello et si souvent traité après lui par les artistes florentins ; d'autre part, une insistance sur le contour, un souci du relief, du modelé, tout à fait étrangers à l'art de Filippo Lippi. Botticelli n'a certainement pas ignoré les travaux des peintres sculpteurs dont les ateliers étaient alors les plus actifs de Florence, Antonio del Pollaiuolo et Verrocchio. Leur influence est très nette dans la première œuvre attestée de Botticelli, La Fortezza, qu'il peignit en 1470 : c'est une jeune fille à l'air rêveur, à l'attitude indolente, mais le visage est modelé avec fermeté ; les détails de l'architecture, les ornements du costume, du diadème, de l'étrange armure sont travaillés avec une sûreté et une finesse extrêmes... Le tableau fait partie d'une série de sept peintures représentant les « Vertus » que le tribunal de la Mercanzia avait demandé en 1469 à Piero del Pollaiuolo. Mais celui-ci avait dû ensuite céder une partie de la commande à Botticelli, sur l'intervention

de Tomaso Soderini, homme de confiance des Médicis, et probablement par la volonté de Laurent lui-même. Le vieux Cosme avait toujours protégé Fra Filippo Lippi, malgré sa vie agitée et quelque peu scandaleuse. Sans doute Botticelli était-il entré en contact dès sa jeunesse avec les maîtres de Florence. La faveur qu'ils lui marquèrent au début de sa carrière de peintre indépendant, établi désormais à son compte, allait se poursuivre jusqu'à la fin de sa vie.

### **Formation du style**

Les deux petits panneaux représentant Judith revenant de Béthulie et Les Assyriens découvrant le cadavre d'Holopherne, probablement contemporains de La Fortezza, montrent Botticelli attentif aux mêmes leçons : les draperies flottantes qui enveloppent Judith et la servante dérivent de Verrocchio, le mouvement des silhouettes a son équivalent dans plusieurs compositions de Filippo Lippi. Mais leur démarche déjà est presque dansante. L'expression désenchantée de Judith, son geste nonchalant transposent le sujet biblique dans l'univers de poésie mélancolique où s'épanouit l'imagination du peintre. Les accords de couleurs, clairs et subtils pour la Judith, plus riches et plus sonores pour Holopherne, ajoutent à l'intensité lyrique des deux peintures.

L'enseignement de Filippo Lippi ne sera pas rejeté d'un coup. Dans la première Adoration des mages peinte par Botticelli (vers 1470-1475), le groupe de la Vierge et de l'Enfant est très proche des compositions du moine sur le même sujet. L'apport personnel de Botticelli est ici la recherche d'une organisation rationnelle de la surface qu'il rythme d'éléments d'architecture, aux lignes fuyantes.

### **La perspective**

Cette préoccupation de la perspective, commune aux artistes florentins de son temps, l'amènera peu après à renouveler l'ordonnance traditionnelle en largeur, qui permettait de traiter le sujet en multipliant, dans le cortège fastueux des rois, les portraits des donateurs, de leurs familiers, des personnages importants de la cité. C'est une composition centrée qu'adopte Botticelli pour L'Adoration des mages peinte en tondo vers 1476 et pour la célèbre Adoration des mages que lui commande, la même année sans doute, un riche financier dévoué aux Médicis, Guaspare di Zanobi del Lama. La première est agencée selon les volumes et les lignes obliques d'une haute architecture claire. Pour la seconde, Botticelli utilise à peine les ressources de la perspective : deux pans de murs à demi ruinés suffisent à indiquer la profondeur. Dans l'espace ainsi délimité, le peintre dispose habilement les personnages, dont beaucoup sont, selon la coutume, des portraits contemporains : le vieux Cosme de Médicis, Pierre et Jean ses fils, ses petits-fils Laurent et Julien, enfin le peintre lui-même, qui s'est représenté debout à l'extrémité droite du tableau. La chaude luminosité baignant la composition, l'harmonie des tons, où dominent les rouges et les ors, font de ce tableau un hommage aux Médicis, dont l'éclat rivalise, sur un autre mode, avec la brillante chevauchée peinte par Gozzoli en 1459 dans la chapelle de leur palais pour illustrer le même thème.

## **2. L'heure de gloire**

### **Peintures mythologiques pour les Médicis**

Botticelli, dès maintenant, fait partie du cortège de leurs protégés et de leurs amis. Il a peint, l'année précédente, une Pallas sur l'étendard de Julien, le frère du Magnifique, pour une joute fameuse dont il sortit vainqueur. En 1478, après la conjuration des Pazzi et l'assassinat de Julien, Botticelli représente, sur le mur de la Douane, près du Palais Vieux, le châtimeur des conjurés. À la même époque, il réalise pour un petit-neveu de Cosme, Lorenzo di Pierfrancesco, la première d'une série de compositions mythologiques, l'une des plus célèbres, l'une de celles où s'exprime le mieux la sensibilité de son imagination : Le Printemps. Les textes contemporains permettent d'en déchiffrer le symbole : c'est l'apparition merveilleuse des dieux protecteurs évoqués par les humanistes florentins autour du jeune Laurent, le « règne de Vénus » décrit par Politien, « royaume où se complait la grâce, où Zéphyr, lascif, vole derrière Flore, où l'herbe verte fleurit ». Botticelli peint sur ce thème un jardin de rêve, où toutes les

fleurs de Toscane s'épanouissent comme sur une tenture médiévale, tandis que la souplesse des lignes, l'ondulation des gestes suggèrent le rythme lent d'une chorégraphie quasi rituelle dont la qualité même du style accentue l'irréalisme. La subtile calligraphie suscite une interprétation personnelle et sensible du thème philosophique, en même temps qu'elle illustre, presque littéralement, les préceptes énoncés quarante ans plus tôt par Alberti : « J'aime voir les chevelures... s'enroulant en volutes comme pour se nouer, et ondoyant dans l'air, semblables à des flammes qui tantôt s'entremêlent à la manière des serpents, tantôt s'élèvent et se dispersent. »

### **L'inspiration religieuse**

Botticelli ne reprendra que dix ans plus tard, toujours pour les Médicis, les thèmes inspirés de la mythologie. Le succès qu'il connaît à Florence lui impose de se consacrer essentiellement à la peinture religieuse. Là encore, une réaction toute personnelle devant le sujet, et en même temps le besoin d'en rechercher le sens le plus profond, le plus secret, donnent à ses œuvres un pouvoir expressif singulier. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer le Saint Augustin qu'il peint en 1480 à l'église d'Ognissanti et le Saint Jérôme de Ghirlandaio, exécuté la même année, pour la même église. Celui-ci n'ajoute rien à l'image traditionnelle, élaborée par les peintres flamands, du pieux docteur dans son cabinet de travail minutieusement représenté. Botticelli, au contraire, a montré, dit Vasari, « la concentration, la subtilité aiguë qui est celle des intellectuels constamment absorbés par la réflexion sur les idées les plus hautes et les plus ardues ». Alors que Botticelli, pour autant que nous le sachions, fait ici probablement ses premières armes comme peintre de fresques, Ghirlandaio a déjà acquis une expérience et une réputation certaines en ce domaine : il a travaillé à Ognissanti dès 1472, à la collégiale de San Gimignano en 1475 et, la même année, il est allé décorer à Rome la bibliothèque de Sixte IV. Il sera tout naturellement parmi les artistes que le pape fera venir en 1481 pour réaliser les fresques de la chapelle qui porte son nom et dont la construction s'achève. Parmi les autres artistes chargés de l'entreprise, le Pérugin lui aussi a déjà travaillé à Rome pour Sixte IV. Mais Botticelli, comme Rosselli, le plus âgé du groupe, avait eu jusque-là une carrière purement florentine. Il n'en est pas moins arrivé à la pleine maturité de son talent. Le pape, en le choisissant, fut peut-être guidé par le désir d'être agréable aux Médicis avec lesquels il venait de se réconcilier après les démêlés violents qui s'étaient élevés lorsque avait été découverte la part prise par Sixte IV à la conjuration des Pazzi.

Le programme assigné aux peintres de la Sixtine développait un parallèle entre la vie du Christ et celle de Moïse. Certains épisodes pouvaient aisément coïncider, d'autres analogies étaient plus complexes et posaient des problèmes aux artistes chargés de les illustrer. Ce fut le cas des compositions dont fut chargé Botticelli : la première groupe sept épisodes de la jeunesse de Moïse ; une autre montre le châtiement des lévites Coré, Dathan et Abiron, qui s'étaient révoltés contre l'autorité d'Aaron ; la troisième enfin représente, sur la paroi opposée, la Tentation du Christ et le sacrifice de purification du lépreux. Botticelli a tenté de compenser la fragmentation des sujets par l'animation de chaque épisode et l'harmonie des rythmes. Des éléments, parfois secondaires, sont mis en valeur, comme fortuitement, et retiennent l'attention sans nuire au thème principal : ainsi le groupe des filles de Jéthro, la silhouette mouvante d'une jeune femme portant sur sa tête le bois destiné à l'autel, dans la scène du sacrifice. Certains visages sont des portraits, d'autres incarnent les créatures de rêve qui peuplent l'imagination du peintre : profils féminins encadrés de boucles blondes, adolescents perdus dans un songe indéchiffrable.

Les fresques de Botticelli à la Sixtine furent parmi les plus appréciées, écrit Vasari : le pape lui donna une grosse somme d'argent, qu'il s'empressa de dissiper avant de rentrer à Florence, aussi pauvre qu'il en était parti. Quoi qu'il en soit, le séjour de Botticelli hors de Florence n'a pas marqué l'évolution de son style. Il ne semble pas avoir réagi aux œuvres qu'il a pu voir au Vatican même, celles de Melozzo da Forlì par exemple.

## **L'art antique**

Quant aux monuments de l'ancienne Rome, il les a sans doute attentivement regardés, puisque l'arc de Constantin et le Septizonium de Septime Sévère apparaissent à la Sixtine dans la fresque du Châtiment des lévites. Mais on ne retrouve rien de semblable dans ses peintures ultérieures. L'art antique l'inspirera moins que les sujets tirés des textes historiques et littéraires remis en honneur par les humanistes florentins, dont il donnera d'ailleurs des interprétations, ou des transpositions, toutes personnelles.

Selon l'anonyme Magliabecchiano, Botticelli peignit durant son séjour à Rome une Adoration des mages qu'on a identifiée avec le tableau provenant de l'Ermitage, aujourd'hui conservé à la National Gallery de Washington (collection Mellon). L'œuvre date en effet de cette période. La manière dont Botticelli traite ici le sujet révèle une maîtrise accrue dans la science de la composition. Elle démontre en fait les relations existant entre lui et Léonard de Vinci. Les deux peintres, si différents par leur tempérament et par leur génie, étaient pourtant amis. Léonard, dans son Traité, rapporte leurs discussions sur le paysage. Le tableau de Washington montre que Botticelli n'ignorait pas les nombreuses études de Léonard sur le thème de l'Adoration des mages et notamment les esquisses utilisées pour la peinture, demeurée inachevée, que lui avaient commandée les moines de Scopeto. La concentration de toute l'ordonnance autour du groupe de la Vierge et de l'Enfant, élément essentiel de la scène, vers lequel convergent les regards et l'émotion, les attitudes méditatives de certains personnages, les groupes de cavaliers à droite et à gauche sont autant d'échos de l'œuvre de Léonard.

## **3. Les thèmes néo-platoniciens**

### **L'atelier florentin**

Celui-ci, en 1481, part pour Milan où l'appelle Ludovic le More. Botticelli retrouve à Florence son atelier, ses élèves, dont le nombre s'accroît, ses clients qui lui demandent surtout des Madones et des tableaux de dévotion. Ses travaux à Rome lui ont acquis pourtant une nouvelle réputation comme fresquiste : il reçoit, pour le palais de la Seigneurie, la commande d'un décor qu'il n'exécutera pas. Un peu plus tard, Laurent de Médicis le charge de peindre, avec Filippino Lippi et ses anciens compagnons de la Sixtine le Pérugin et Ghirlandaio, une série de compositions mythologiques, aujourd'hui détruites, dans une villa qu'il possédait près de Volterra. Pour juger donc de l'activité de Botticelli fresquiste durant cette période, il nous reste les scènes allégoriques de la villa Lemmi, maintenant au Louvre : une jeune femme recevant les dons de Vénus et des Grâces, un adolescent introduit dans le cercle des Arts libéraux. Pour illustrer ces thèmes néo-platoniciens, Botticelli, infiniment plus libre dans son expression qu'il ne l'était à la Sixtine, retrouve par la sérénité des compositions, par l'accord subtil des couleurs claires, l'atmosphère de grâce et de poésie qui est celle du Printemps. Il revient d'autre part aux compositions mythologiques. Après Mars et Vénus où l'on a vu parfois une allusion aux amours de Julien de Médicis et de Simonetta, il peint Minerve et le Centaure, symbole de la sagesse triomphant de la violence et du désordre : la robe de la déesse est semée d'anneaux surmontés d'un diamant, l'un des emblèmes médicéens. La Naissance de Vénus enfin, exécutée comme Le Printemps pour Lorenzo di Pierfrancesco, illustre un sujet antique bien connu, l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle, décrite par Pline, puis par Politien. Botticelli y trouve le point de départ d'une évocation merveilleuse, soutenue par des modulations graphiques d'une virtuosité incomparable. L'attitude de la déesse est celle de la Vénus pudique souvent représentée dans la statuaire antique. Mais Botticelli lui a donné le visage de ses Madones, et celui de ses anges aux zéphyrus qui la poussent vers le rivage.

### **Vers l'irréalisme**

Dans les grands retables qu'il peint à la même époque, l'acuité d'observation, le souci d'un certain réalisme dans l'individualisation des personnages ont cédé peu à peu la place à une stylisation presque maniériste qui vise, semble-t-il, à libérer la représentation de références terrestres trop précises pour la hausser au niveau idéal de la vision mystique. Sur le tableau de La Vierge à l'Enfant entre les deux saints Jean, peint en 1485, le visage de l'Évangéliste est buriné comme celui d'un vieillard dont la vie a

été consacrée à l'étude et à la réflexion. Son compagnon, émacié, anguleux, est un ermite surgi du désert. L'année suivante, Botticelli prêtera ses traits au centaure dompté par Minerve, car les êtres qu'il peint deviennent ses propres créations, les habitants de son univers particulier. Dans le Retable de San Barnaba, un peu postérieur, le profil de sainte Catherine est celui d'une jolie Florentine, qui évoque à la fois la Vénus du tableau de Londres et la jeune femme recevant les dons des Grâces, sur la fresque du Louvre. Mais, dans l'ensemble, le tableau indique une évolution : le canon des figures s'allonge, les regards se perdent dans un rêve intérieur.

Pour Le Couronnement de la Vierge, peint sans doute vers 1488, pour l'autel de la corporation des orfèvres à Saint-Marc, Botticelli adopte une composition plus dépouillée : quelques éléments de paysage remplacent à l'arrière-plan la puissante architecture des tableaux de San Barnaba ; les attitudes des quatre saints, celles de la Vierge et de Dieu le Père sont devenues conventionnelles. L'émotion, l'effusion de spiritualité que lui inspire le sujet s'épanouissent dans la ronde des anges, dans le tourbillon qui emporte les silhouettes dansantes, soulève les draperies, éparpille les fleurs multicolores sous les rayons dorés de la gloire céleste.

Les prédelles accompagnant les grandes compositions religieuses offrent une simplicité de conception, une vivacité expressive qui subsistent malgré l'intervention fréquente des élèves. La prédelle du tableau de San Barnaba associe la fine grisaille d'un Christ au tombeau à des petites scènes esquissées en quelques traits et rehaussées de tons vifs : la Vision de saint Augustin, Salomé portant la tête de saint Jean et la Mort de saint Ignace.

#### **4. La fin d'un siècle**

##### **Ligne et mouvement**

En fait, dans la dernière partie de sa vie, à partir de 1490 environ, le caractère essentiellement linéaire du style de Botticelli s'accroît encore. Une calligraphie de plus en plus emportée répond à une inspiration de plus en plus fébrile. C'est la double évolution que montrent, après La Calomnie d'Apelle (vers 1490-1495), les panneaux illustrant L'Histoire de Lucrece et celle de Virginie (vers 1499), puis les Scènes de la vie de saint Zénobe, qui proviennent sans doute d'un cassone. Avec la Calomnie, Botticelli reprend, une fois encore, un thème antique, celui d'un célèbre tableau d'Apelle décrit par Lucien, qu'Alberti avait évoqué dans son Traité de peinture. La composition tout entière est traversée d'un élan frénétique, élan qui, dans les compositions narratives ultérieures, se brise et se disperse en tourbillons multiples.

##### **Les dessins**

Parallèlement à ces dernières œuvres, d'une inspiration exaltée, Botticelli exécute, avec les peintres de son atelier, les nombreux tableaux de dévotion que réclame la piété populaire sensibilisée par la prédication et la mort du dominicain. En même temps, Botticelli achève les dessins de la Divine Comédie, que lui avait commandés, sans doute dès 1482, Lorenzo di Pierfrancesco. La comparaison avec les peintures réalisées à partir de cette date semble indiquer que les dessins pour L'Enfer ont été exécutés d'abord, tandis que, dans les illustrations du Purgatoire et du Paradis, des rapprochements peuvent être établis avec certains détails d'œuvres comme la Pietà ou la Nativité mystique. Les visions surgissent d'un espace totalement dématérialisé. Libéré des règles de la perspective et de la composition picturale, le peintre s'abandonne au pouvoir magique de la ligne, à la subtile cadence du graphisme pur, et fait naître, au-delà des références littérales au poème, l'illusion et l'extase.

Il semble avoir achevé sa vie dans l'isolement, hors des courants artistiques nouveaux qui se dessinent à Florence. Il meurt, presque oublié, après avoir été le plus grand peintre de la cité, au moment où celle-ci connaît un rayonnement prestigieux en Italie.

## Le Pérugin (1448-1523)

« *Perugino [...] è il meglio mastro d'Italia* », écrit en 1500 Agostino Chigi, et il ne fait qu'exprimer une opinion répandue parmi les contemporains : c'est Pietro Vannucci, dit le Pérugin, que le jeune Raphaël a choisi pour maître ; le pape, Ludovic le More, Isabelle Gonzaga font appel à lui ; il est si surchargé de travail qu'il a deux ateliers (*botteghe*), l'un à Pérouse, l'autre à Florence, et ses compatriotes se disputent la gloire de posséder ses œuvres. Mais c'est lui aussi que Michel-Ange juge avec sévérité et que Vasari critique sans indulgence. Sa mollesse et sa facilité lui seront maintes fois reprochées, et il deviendra le symbole d'une certaine fadeur de la sensibilité religieuse. Homme du Quattrocento finissant, il n'en a pas saisi ou n'a pas voulu en saisir toutes les audaces et s'est contenté d'être « *le plus traditionnel des peintres modernes* », comme le dit L. Venturi, qui ajoute immédiatement, il est vrai, « *le plus moderne des peintres traditionnels* ».

### 1. Peintre ombrien ou peintre de l'Ombrie ?

Pérugin est né en Ombrie à Città della Pieve. Pérouse, la capitale, lui donne le surnom sous lequel il est connu. C'est là qu'il a son premier atelier ; il peint pour les nobles et les marchands de la ville, pour les moines de Saint-Pierre et ceux de Saint-Augustin ; les magistrats le chargent de la décoration du Collegio del cambio ; les dernières années de sa vie s'écoulent dans sa petite patrie. Les noms des villes ombriennes jalonnent son existence : à Corciano, il représente l'Assomption, et à Panicale le martyr de saint Sébastien ; il travaille à Trevi (Santa Maria delle Lacrime), à Spello (Santa Maria Maggiore), à Fontignano et à Montefalco.

L'Ombrie n'est cependant pas seulement le lieu de son activité ; elle est plus encore sa peinture même. Les paysages de Pérugin, avec leurs « ciels d'or luisants » sur lesquels se détachent des personnages doucement extasiés, ont formé pour toujours l'image d'une Ombrie de convention qui s'identifie au peintre qui porte le nom de sa capitale.

Mais les campagnes de Giotto, plantées de petits cyprès durs et d'oliviers légers, les villes de Benedetto Bonfigli, avec leurs palais carrés et « *l'entassement des cubes et des tours* », ne sont-elles pas plus proches de la réalité que les rochers bleutés, les saules dorés et les eaux courantes – plus rêvés que vécus – de Pérugin ? La vérité de la douce Ombrie, c'est aussi l'architecture austère de Spolète et de Gubbio, les cités déchirées par les factions rivales, la leçon exigeante d'un saint François d'Assise. L'Ombrie serait-elle prisonnière de Pérugin et le peintre ne souffrirait-il pas d'être enfermé dans les étroites frontières d'une province ?

### 2. Le plus moderne des peintres traditionnels

La formation de Pérugin est d'ailleurs florentine : c'est à Florence qu'il apprend son art (le Libro rosso de la compagnie de saint Luc de cette ville le mentionne parmi ses inscrits en 1472), Verrocchio et Piero della Francesca sont ses maîtres. Fait paradoxal, ce sont les premières œuvres de Pérugin qui échappent au schéma traditionnel. En 1473, la série des Miracles de saint Bernardin (Galerie nationale de Pérouse), même si elle est le résultat d'une collaboration avec Fiorenzo di Lorenzo et si sa conception est due à un inconnu, fervent d'Alberti et de Laurana, dessine de petits personnages pleins de grâce qui, tels des danseurs, sur des pavements géométriques colorés, animent des architectures de brique et de marbre. Ce trait aigu de ses maîtres toscans, cette utilisation de l'espace, cette transposition picturale des problèmes architecturaux se retrouvent à la Sixtine où le peintre, en 1481, représente La Remise des clefs à saint Pierre sur une grande place claire où se dressent des arcs de triomphe antiques et un édifice à plan octogonal surmonté d'une coupole.

Homme de la Renaissance, l'Antiquité lui est en effet familière. Lorsque, de 1496 à 1507, il peint la décoration du Collegio del cambio, cette sorte de Bourse qui organisait la prévoyance, la bienfaisance et la justice à Pérouse, il se conforme au programme tracé par l'humaniste Francesco Maturanzio et

confronte la civilisation païenne symbolisée par les sages, les dieux et les vertus au nouveau monde chrétien (naissance du Christ, Transfiguration, l'Éternel au milieu des anges). Mais l'opposition n'a rien de dramatique : Socrate, Pythagore, Camille sont alignés comme à la parade ; sybilles et prophètes scrutent l'avenir sans angoisse. Et l'auteur —qui a fait ici son autoportrait— contemple, avec l'équilibre du bon bourgeois, le triomphe de la religion dans le temple de l'argent.

### 3. Le plus traditionnel des peintres modernes

Cette absence de tension dramatique, d'émotion vraie indique la limite de Pérugin. Ce n'est pas un hasard s'il s'exprime de façon privilégiée à travers les retables. Les montages artificiels de ces grandes machines (le retable de Saint-Pierre de Pérouse ne comportait pas moins de seize éléments malheureusement dispersés) évitent la complexité d'une composition ; les colonnades rythment la narration et les personnages sont autant de coryphées, de spectateurs et de non-acteurs. Quelle que soit l'austérité du sujet, profane (Lutte d'Apollon et de Marsyas, musée du Louvre, à Paris) ou sacré, les gestes sont mesurés, les visages lisses. À partir de 1505, les formes s'assouplissent encore, la douceur devient mollesse ; le peintre fait de plus en plus appel à ses élèves (d'où les difficultés d'attribution, si fréquentes). Puisque cette forme d'art plaît au public, il *«fait du Pérugin»*. Jusqu'à sa mort, il multipliera les madones élégantes et les anges mélancoliques, *« travaillant dans la religion pour s'enrichir »*, comme le dit sans nuance Élie Faure, reprenant après tant d'autres les critiques de Vasari. On en vient rapidement à faire de Pietro Vannucci un cynique athée. Certes, il ne faut pas oublier d'authentiques chefs-d'œuvre, comme la série des tableaux de Florence (Pietà du palais Pitti, Crucifixion de Santa Maria Maddalena dei Pazzi, Dernière Cène dite du Cénacle de Foligno), tous exécutés d'ailleurs vers 1495, où la luminosité des fonds agrandit le tableau à l'infini. Mais il faut constater, si l'on compare, par exemple, son Mariage de la Vierge du musée de Caen avec le même sujet traité par son disciple Raphaël, que l'œuvre de Pérugin n'est parfois que virtuosité formelle et colorée. Après l'engouement des contemporains, c'est le silence du XVIIe et du XVIIIe siècle (en Italie, presque aucun voyageur étranger ne passe par Pérouse et ne mentionne le nom du peintre). Il est redécouvert au XIXe siècle, avec les primitifs ; mais les modernes ont tendance à le juger sévèrement en fonction du développement artistique ultérieur. La peinture de Pérugin, tirée en effet jusqu'à ses ultimes conséquences, cautionne la religiosité facile de l'art *«Saint-Sulpice»*.