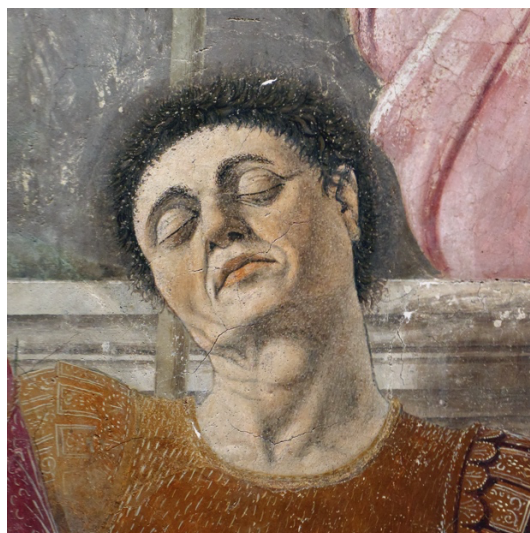


**PIERO DI BENEDETTO DE' FRANCESCHI :**  
**HUMANISER LE DIVIN, DIVINISER L'HUMAIN**  
*HOMMAGE A DANIEL EN SORBONNE*  
STEFANO BOSI<sup>1</sup>  
MARS 2026



**Piero, d'où vient-il ?**

*Philosophie du moyen-âge*

Le christianisme est apparu comme une secte au sein du judaïsme. Jésus était un maître parmi d'autres, sans doute influencé par Jean-Baptiste et les Esséniens. Il allait devenir le Christ, le trait d'union entre le divin et l'humain, pour les premiers chrétiens, initialement divisés sur la question de l'ouverture aux païens. Tandis que Pierre défendait les lois mosaïques, Étienne considérait l'ouverture au monde grec et, donc, le renoncement à ces lois comme nécessaires à la diffusion du christianisme. Chef de file des hellénisés, il fut lapidé. Paul, juif originaire de Tarse et citoyen romain, était, selon la tradition, présent lors de sa lapidation, mais il allait devenir à son tour le chantre de l'ouverture. Il l'emporterait dans le différend qui l'opposait à Pierre. D'Antioche, ville du changement par opposition à Jérusalem, ville de la tradition, le christianisme allait se répandre en Occident.

Le christianisme de Paul est un syncrétisme entre le judaïsme et l'hellénisme. L'influence de Platon y est significative selon Nietzsche. L'*Évangile* de Jean, rédigé après les *Lettres* de Paul, commence par le logos. Platon influence le christianisme médiéval à travers le néoplatonisme et, surtout, la synthèse d'Augustin au IV<sup>e</sup> siècle.

Paul insiste sur la grâce, la résurrection et la justification par la foi. Irénée soutient que Dieu avait créé les humains imparfaits et était donc en partie responsable de l'existence du mal. Rendre les humains parfaits les priverait de leur liberté de vivre. Augustin revient sur la grâce et la liberté en déresponsabilisant Dieu. Après avoir embrassé le manichéisme, il se tourne à Milan vers le néoplatonisme et développe la notion d'âme. Pour Plotin, l'univers est composé de trois entités : l'Âme émane de l'Intelligence qui émane à son tour de l'Un (Dieu). L'homme doit s'élever de l'Âme à l'Intelligence, puis de l'Intelligence à Dieu. L'ascension vers le Bien,

---

<sup>1</sup> E-mail : stefano.bosi@univ-evry.fr.

traduction de la beauté divine, assure le salut. Augustin identifie le Verbe avec l'Intelligence de Plotin (la parole et la pensée ne font qu'un). Il insiste sur le poids du corps qui fait obstacle à l'élévation de l'âme. Augustin est aussi l'héritier politique de Platon : la *Civitas Dei* est une traduction chrétienne de *La République*. Platon marquera ainsi la pensée chrétienne jusqu'au XIIIe siècle.

Qu'en est-il du grand absent, Aristote ? Chassé d'Athènes par le pieux Justinien au VIe siècle, il trouva d'abord refuge chez les chrétiens d'Alexandrie, puis, au VIIe siècle, chez les Omeyyades de Damas et, enfin, au VIIIe siècle, chez les Abbassides de Bagdad et les Omeyyades de Cordoue. Plotin, Alexandrin d'élection au IIIe siècle, connaissait les catégories d'Aristote et son néoplatonisme n'était pas exempt d'aristotélisme ; même Boèce, dont les dépouilles reposent à côté de celles d'Augustin dans l'église San Pietro in Ciel d'Oro à Pavie, a traduit la Logique d'Aristote au VIe siècle ; mais c'est Averroès qui a véritablement contribué à sa redécouverte en Occident au XIIe siècle. Ses traductions latines circulèrent à Paris au XIIIe siècle. Albert le Grand et, surtout, son élève à l'Université de Paris, Thomas d'Aquin, osèrent forger une nouvelle synthèse entre l'aristotélisme et le christianisme.

Laissez-moi caricaturer l'histoire de la philosophie, sans m'éloigner pourtant du vrai, en affirmant qu'Aristote s'intéressait autant au monde réel que Platon au monde idéal. La physique et les catégories d'Aristote s'opposent épistémologiquement à la géométrie et aux archétypes de Platon.

Pour Thomas d'Aquin, il ne peut y avoir de contradiction entre la raison et la foi. L'intelligence est au service de la foi. Si le Législateur a créé l'univers et ses lois, il ne peut y avoir de contradiction entre sa pensée et ses lois. Toute contradiction entre la foi et la raison doit se résoudre par une représentation plus adéquate du monde. En réhabilitant la raison et la nature humaine, Thomas contribue également à remettre l'homme au centre et participe ainsi à l'essor de l'humanisme primitif.

La pensée de Thomas d'Aquin fut un choc que l'Église eut d'abord du mal à absorber. Ses propositions de matrice averroïste furent condamnées par Etienne Tempier, évêque de Paris, et son œuvre, par Robert Kilwardby, archevêque de Cantorbéry. Finalement, Thomas remporta la bataille culturelle au sein de l'Église, et le thomisme s'imposa comme la norme. Paradoxalement, la réintégration d'Aristote dans la pensée chrétienne a ouvert la voie à une révolution des idées qui allait culminer trois siècles plus tard avec la révolution scientifique de Galilée, même si la vision copernicienne s'opposait à celle de Ptolémée, que Thomas avait néanmoins adoptée.

Le Moyen-Âge est un pont millénaire entre les Classiques et les Modernes, reposant sur deux piliers : Augustin et Thomas.

La peste noire sévit en Toscane au milieu du XIVe siècle après la mort de Dante et Giotto, deux humanistes imprégnés de thomisme. Pétrarque et Boccace furent témoins de cet événement qui marqua les esprits et une transition entre l'humanisme primitif et l'humanisme tardif. Le Quattrocento s'oppose au Trecento et marque la revanche de Platon sur Aristote.

Piero prit résolument parti pour Platon, préférant la géométrie et la métaphysique à la physique. La perspective, dont il est l'un des pères, traduit un effort de rationalisation du monde. Dans son esprit, la pensée de Dieu est forcément mathématique : comprendre la réalité reviendrait alors à dévoiler ses géométries cachées. La beauté divine des archétypes traverse toute la peinture de Piero et témoigne de son néoplatonisme.

Le néoplatonisme du Quattrocento voit le jour à la cour des Médicis. Porté par Marsile Ficin, ce mouvement place l'homme au centre de l'univers et reconnaît l'amour comme voie d'accès

à la beauté et au divin. En ce sens, il actualise la synthèse augustinienne entre le platonisme de Plotin et la tradition juive.

Dans la dialectique des idées, on pourrait même affirmer que le néoplatonisme des humanistes du Quattrocento s'opposait au thomisme des humanistes du Trecento, dont les figures de proue en Italie étaient, on le sait, Dante et Giotto.

La géométrie projective nous permet de comprendre les lignes qui traversent et structurent le réel. Un peintre doit maîtriser les règles de la perspective s'il veut percer les secrets du monde. Piero a fondé la perspective du Quattrocento sur une connaissance hors pair de la géométrie grecque : il l'a théorisée dans ses traités et réalisée dans ses peintures.

### **Piero, qui est-il ?**

#### *Ses contemporains*

Piero di Benedetto de' Franceschi naquit dans une famille d'artisans-commerçants de cuir à Borgo Sansepolcro vers 1412, et y mourut l'année de la mort de Laurent le Magnifique, de la découverte de l'Amérique, de la *Reconquista*. Sa carrière artistique débuta dans sa ville natale dans les années 1430, mais prit son essor à Florence en 1439 lorsqu'il devint l'assistant de Domenico Veneziano et découvrit les œuvres de Masaccio et Brunelleschi.

Domenico Veneziano, peintre vénitien de naissance mais florentin d'adoption, enseigna à Piero l'art de la lumière et de la couleur. La lumière de Fra' Angelico influença également ce dernier.

Masaccio s'est inspiré de Giotto sans en être otage pour autant : il a donné une nouvelle profondeur aux corps, non seulement par la perspective, mais aussi par le clair-obscur. Ses personnages sont d'un réalisme qui frôle l'expressionnisme. Il tourna ainsi la page des primitifs pour ouvrir celle du Quattrocento. Piero ne se contenta pas d'adopter le plasticisme de Masaccio ; il le transcenda en le géométrisant.

Si Masaccio a été le passeur de la peinture occidentale entre l'humanisme primitif et l'humanisme tardif, Piero a marqué une rupture esthétique : son idéalisme défie le réalisme de Giotto. Piero incarne ainsi la seconde révolution esthétique de la Renaissance, après celle de Giotto, qui fut le premier à affranchir l'Occident des canons byzantins.

Le réalisme en peinture et en sculpture est un héritage latin d'origine étrusque, tandis que l'idéalisme est d'inspiration grecque. Selon Malraux, les statues de Phidias expriment le divin, tandis que les bustes des sénateurs romains représentent les traits, voire les défauts, de l'homme. De même que Giotto oppose sa latinité à l'idéalisme byzantin, Piero oppose sa grécité au réalisme de Giotto.

Aux années 1440 et 1450, Piero voyagea à travers l'Italie centrale, recevant des commandes à Ferrare, Ancône, Rimini, Arezzo, Rome et Sansepolcro, devenant ensuite l'un des protagonistes de la Renaissance géométrique d'Urbino aux années 1460 et 1470. Lors des séjours à Rome aux années 1450, il étudia l'architecture romaine et la géométrie grecque (Archimède et Euclide), s'imprégnant, au passage, des valeurs classiques. L'expérience romaine allait catalyser sa réflexion théorique sur la perspective.

Piero hérita d'une passion rigoureuse pour la perspective de Paolo Uccello, qui, selon Vasari, « *non ebbe altro diletto che d'investigare alcune cose di prospettiva difficili e impossibili* ». La rencontre de Piero avec Léon Battista Alberti à Rimini lors de la construction du temple des Malatesta fut aussi déterminante.

### **Piero, où va-t-il ?**

## La fortune

Les œuvres du peintre toscan furent vite oubliées après sa mort. Ses travaux de géomètre furent reconnus au XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi oubliés depuis. Il faudra attendre le XX<sup>e</sup> siècle, notamment l'article de Roberto Longhi en 1914, pour que la révolution esthétique de Piero soit comprise par la critique comme un tournant dans l'histoire de l'art.

Parmi ses contemporains, Luca Pacioli (1497) souligne les qualités de mathématicien, tandis que Sabba da Castiglione (1549) qualifie Piero d'« *eccellente nella prospettiva, nella quale fu maestro di Bramante, cosmografo, poeta volgare e pittore valente* ». Giorgio Vasari reconnaît un pair tout en célébrant davantage le géomètre dans *Le vite* (1554). Mais il écrit à propos du cycle de la Vraie Croix : « *Sopra ogni altra considerazione e d'ingegno e d'arte, è lo avere dipinto la notte e un Angelo in iscorto* ».

Si le silence règne sur l'œuvre de Piero au XVI<sup>e</sup> siècle, la critique s'exprime à nouveau au cours du siècle suivant. Pellegrino Antonio Orlandi (1719) qualifie timidement l'artiste maître en arithmétique et en géométrie, tandis que Luigi Lanzi, à la fin du siècle des Lumières, ne cache plus un certain enthousiasme pour l'artiste toscan, « *un de' pittori da far epoca nella storia* », mais reconnaît la supériorité d'autres maîtres antérieurs : « *Se avesse la grazia di Masaccio, gli saria quasi messo del pari* », et postérieurs « *Del resto nel disegno, nell'aria, nel colorito delle figure per vedere un abbozzo di quello stile che migliorò il suo scolare Piero Perugino, e perfezionò Raffaello* ». L'historien tient néanmoins à préciser que : « *Oltre la prospettiva, che sembra aver coltivata scientificamente e per via di principj prima che altro Italiano, la pittura dee molto a' suoi esempj nell'imitar gli effetti della luce, nel segnar con intelligenza la musculatura de' nudi, nel preparar modelli di terra per le figure, nello studio delle pieghe, che ritraeva da panni molli molto adattati a' modelli* ».

Le siècle suivant, l'heure n'est plus à l'enthousiasme. Stendhal ignore le peintre dans son *Histoire de la peinture en Italie* (1817) s'inspirant pourtant largement de la *Storia pittorica della Italia* de Lanzi (1792), mais il cite le géomètre : « Pierre della Francesca et Brunelleschi eurent l'idée de faire servir la géométrie au perfectionnement de l'art [...]. Encouragés par les livres grecs, ils trouvèrent le moyen, en représentant de grands édifices, de tracer sur la toile la manière exacte dont ils paraissent à l'œil ». Leopoldo Cicognara (1821) se limite à citer Piero comme un théoricien de la perspective, tandis que Carl Friedrich von Rumhor (1827-1831) le qualifie de « **peintre très médiocre** » en précisant que « **le déchiffrement ardu de Piero [est] un effort presque inutile** ». Johann David Passavant (1839) réfute la provocation de von Rumhor, mais ne reconnaît qu'un primitivisme appliqué dans l'œuvre de maître : « **Les proportions des figures sont généralement trapues et robustes dans les jonctions, notamment au niveau des chevilles, qui semblent parfois enflées** ». Jacob Burckhardt (1855) n'abonde pas non plus dans les éloges : « **Ses fresques à San Francesco in Arezzo [...] montrent une caractérisation si énergique, un tel mouvement et une telle coloration lumineuse, qu'on ne remarque pas du tout l'absence d'une conception plus élevée dans les faits représentés** ».

La compréhension de Piero comme peintre de la couleur et de la lumière, comme trait d'union entre l'humanisme primitif du Trecento et celui tardif du Quattrocento, revient à Lord Denniston (1851). Cela n'empêchera pas certains critiques d'exprimer par la suite des réserves quant à son œuvre. Giovanni Battista Cavalcaselle et Joseph Archer Crowe (1864) écrivaient : « **Cependant, il lui manquait la qualité essentielle pour un artiste, telle que le choix des formes, pour figurer parmi les plus grands** ». D'autres, comme Alexis-François Rio (1861), souffrent d'hésitations philologiques.

Friedrich Theodor Vischer (1879) anticipe Longhi en parlant de la « **poésie de la perspective** » sans toutefois saisir l'idéalisme de Piero : « **Piero se révèle essentiel en ce qu'il construit avec la matière comme s'il devait creuser la terre dure pour poser des fondations, puisqu'il ne sait pas encore se placer sur le plan du pur idéalisme : il veut avant tout être réel, dessiner de manière réelle** ».

Bernard Berenson (1897) saisit le premier la puissance d'une représentation impersonnelle et solennelle : « **L'impersonnalité est le don par lequel Piero nous enchante. [...] Mais il n'était pas seulement impersonnel dans sa méthode, comme tous les grands artistes. Il était, comme on le dit souvent, impassible. [...] Il appréciait l'impersonnalité, l'absence d'émotions manifestes, comme une qualité des choses. Ayant choisi [...] un paysage d'une austérité et d'une dignité extrêmes, il combinait et recombinaient ces éléments, et ceux-ci seulement [...] : de sorte que les figures solennelles, les actions calmes, les paysages sévères exerçaient sur nous leur pouvoir maximal** ».

Joseph André Pératé (1908) revient sur la transition du premier au deuxième humanisme : « **On a l'impression que, dans la seconde moitié du XVe siècle, [...] Piero est resté le dernier des primitifs, l'héritier de Giotto et d'Angelico, mais un primitif qui n'ignorait pas les découvertes de la nouvelle science** ».

Finalement, Roberto Longhi publie en 1914 l'essai qui fait date, où le style de Piero est défini une « *sintesi prospettica di forma-colore* » et l'influence sur d'autres artistes, notamment les ferrarais tels que Francesco Cossa (Palazzo Schifanoia), reconnue : « *Nel senso della forma la prospettiva [...] fa organizzare tutto nei contorni più semplici e monumentali. È come se ogni cosa dovesse diventare uno dei cinque corpi regolari per servire veramente alla costruzione prospettica [...]. Questo determina la sua necessità di forma umana monumentale, di pose statuarie e appartate, di gesti sospesi, tutto quel complesso di apparenze che dalla critica psicologica è stato scambiato per un senso d'impassibilità superbia eroismo ieratico* ».

Matteo Marangoni reconnaît en 1927 la symbiose entre couleur et forme chez Piero, une synthèse entre Veneziano et Masaccio : « *Il colore tutto luce di Piero è, per la prima volta, così connaturato con la forma - idealmente predisposta a riceverlo – da assumere anche valore plastico* ».

L'essai de Longhi de 1914 ainsi que son étude de 1927 sur la *Légende de la Vraie Croix* furent déterminants à la compréhension de l'œuvre de Piero et son influence sur les modernes à partir de Seurat : « *[Piero] indagava cautamente, ad esempio, i possibili rapporti che gli educati ritmi formali dei classicisti avrebbero potuto intrattenere, se sottoposti ad una qualche riforma, con la preventiva naturalezza del mondo del Masaccio ; ma, accorto egualmente della profonda lezione racchiusa nella fatale agrimensura del mondo creato da Paolo Uccello, innamorato ad un tempo della trasfigurata naturalezza del lume di Domenico, interessato alle dislocate larghezze cromiche di Masolino, ma anche ai più puntuali e preziosi grani di pittura, attento persino alle nuove insistenze lineari, andava alla fine in cerca di un'arte che poeticamente sublimasse tutti quegli impulsi in un universale rigorosamente sintattico e pure ampiamente corale* ».

Longhi lui-même (1927) dissipa cependant tout malentendu, notamment la filiation hypothétique du cubisme, de la Section d'Or, du surréalisme, inutilement attribuée à Piero. Cela n'empêchera pas André Lhote (1930) de surinterpréter l'œuvre du maître : « **Nous saluons Piero della Francesca comme le premier cubiste** ». Cette posture critique, colportée par d'autres esthètes et esthéticiens comme Bernard-Henry Levy (1992), qui qualifie Piero, avec un sens certain de la formule, de « **peintre du XXe siècle égaré au Quattrocento** », montre l'étendue du malentendu.

Il faut comprendre que le classicisme de Piero s'oppose à l'anticlassicisme cubiste. Piero demeure le théoricien de l'ordre universel. Si l'on souhaitait surinterpréter, il faudrait le rapprocher de la Métaphysique en peinture, ou du rationalisme fasciste en architecture. L'architecture du vide anticipe l'existentialisme, tout comme les mannequins sans âme de Giorgio de Chirico nous rappellent les figures impassibles de Piero dans un espace géométrique.

Kenneth McKenzie Clark (1951) insiste sur la rupture esthétique avec l'humanisme des primitifs : « **Bien qu'intimement conscient des facteurs essentiels de la vie et de l'art, Piero n'a rien de primitif. Au sens plein et critique du terme, il est un artiste classique** » tandis que Charles de Tolnay (1954) célèbre l'héritage platonicien du peintre : « **La solennité rituelle caractérise toutes les compositions de Piero. Mais ses personnages [...] semblent absorbés dans un culte sacré, leurs gestes lents et majestueux, tantôt empreints d'une grave impassibilité, tantôt d'une dévotion sereine. [...] Les volumes cubiques ou pyramidaux, les silhouettes décoratives de face ou de profil qui servent de support aux couleurs ensoleillées et sans ombre, la beauté des combinaisons curieuses et raffinées, forment un royaume enchanteur de formes incorruptibles et de couleurs pures : de là naît la sensation de remonter au monde des archétypes** ». La géométrisation de l'homme confère donc cette solennité.

André Chastel (1956) reconnaît chez Piero une humanité qui procède d'une impersonnalité étrangère à l'obsession perspective de Paolo Uccello : « **Dans la petite et admirable *Flagellation*, sa clarté singulière, d'une précision remarquable, se déploie sur une perspective rigoureuse, moins resserrée que celle de Paolo Uccello. L'intuition géométrique et l'intensité des couleurs atteignent leur apogée, transformant l'univers en une cage lumineuse, sans faille, où l'humanité ne peut pas errer [...]. L'impersonnalité de cet art constitue sa noblesse [...]. Et tout cela est particulièrement manifeste dans le cycle d'Arezzo** ».

Paolo Lecaldano (1958) réinterprète la solennité comme hiératisme. Le néoplatonisme ne sombre pourtant pas dans un néo-augustinisme : « *Egli fece concorrere alla creazione di un mondo ermetico e terso, astratto nella geometria purificatrice delle forme e nella luce senza vibrazioni [...]. Mondo nel quale sostano, immote e senza gerarchie, creature sgombre di emozioni apparenti, egualmente lontane dalla tragedia umana e dalla beatitudine divina [...]. Dominio sterminato e immacolato di solidità strutturali ordinate in una lenta, sacerdotale gravità* ».

Mikhail Vladimirovich Alpatov (1963) insiste enfin sur la quête des archétypes, des géométries régulières chez Piero : « **Chaque objet se rapproche au plus près des formes régulières qui – comme le dit Vasari – ont attiré le maître : ce qui confère à l'univers de Piero une régularité presque cristalline** ».

L'impersonnalité, la sévérité, la gravité, l'hiératisme et la dignité, ainsi que l'archaïsme et la monumentalité, résultent chez Piero de la géométrisation de l'homme et du monde.

## **Piero mathématique**

Durant les trois dernières décennies de sa vie, Piero rédigea ses traités mathématiques : sur l'algèbre et ses applications commerciales (*Trattato dell'abaco*), sur la géométrie grecque et ses applications architecturales (*Libellus de quinque corporibus regularibus*), sur la perspective en peinture (*De prospectiva pingendi*), de loin l'œuvre la plus connue.

Son traité d'algèbre aborde les équations cubiques avec des solutions particulières et des erreurs. Il faudra attendre Del Ferro, Tartaglia et Cardano pour une résolution définitive. Grâce

aux traités de géométrie et de perspective inspirés des travaux d'Archimède et d'Euclide, Piero est aujourd'hui considéré comme un artisan du renouveau de la géométrie grecque.

Son intérêt pour les solides réguliers et la comptabilité le rapproche de son élève et ami Luca Pacioli, professeur de mathématiques à l'université, spécialiste des solides réguliers, plus connu comme l'inventeur de la comptabilité en partie double.

Piero ne fut pas le premier théoricien de la perspective : inventée par Brunelleschi en 1425, théorisée par Leon Battista Alberti dans son traité *De pictura* (1435), elle fut perfectionnée et popularisée par le peintre toscan entre 1460 et 1482. Luca Pacioli intégra ensuite *De prospectiva pingendi* dans son ouvrage *De divina proportione* (1497).

Du géomètre de la perspective, Pacioli (1497) écrit : « *La perspectiva, se ben si guarda, senza dubio nulla sarebe se questa [la geometria] non si accomodasse. Come al pieno dimostra el monarca a li di nostri de la pittura e architettura Pietro di Franceschi nostro teraneo [...] per un suo compendioso tractato* ».

Vasari (1568) insiste : « *Fu Piero [...] studiosissimo dell'arte e si esercito' assai nella prospettiva, et ebbe buonissima cognizione d'Euclide, in tanto che tutti i migliori giri tirati ne' corpi egli meglio che altro geometra intese, e i maggior lumi che di tal cosa ci siano sono di sua mano* ».

Romano Alberti (1585) définit Piero « *eccellentissimo prospettivo et il maggior geometra de' suoi tempi* », tandis que Pellegrino Antonio Orlandi (1719) écrit : « *Fu raro Maestro nelle difficoltà dei corpi regolari, nell'arimetica, nella geometria, nella prospettiva e nella pittura* ».

Le traité sur la perspective s'inspire du traité de Leon Battista Alberti, mais reprend des éléments du *Libellus*. Il s'articule en trois livres portant respectivement sur les figures planes, les corps solides élémentaires, les corps solides complexes.

Le premier livre expose la théorie de l'*Optique* d'Euclide, puis considère la représentation de figures planes comme celle d'un carré au sol ; le deuxième aborde la représentation des solides élémentaires tels que les cubes, les prismes, les coupes ; le troisième étudie les solides complexes comme les chapiteaux, les visages et les corps humains, en projection orthogonale et en perspective.

## **Piero politique**

Piero fut trois fois politique.

Il exerça des fonctions publiques dans sa ville natale de Borgo San Sepolcro en 1467.

Il fut l'un des protagonistes de la Renaissance géométrique d'Urbino où l'esthétique d'un art social allait l'emporter. Peinture et architecture furent au service du projet politique du duc Frédéric III de Montefeltro : la réalisation d'une cité idéale. Laurana redessina la ville et son palais pour incarner la cité et son pouvoir. *De prospectiva pingendi* inspira la peinture de la *Città ideale*, attribuée incertainement à Piero lui-même, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Melozzo da Forlì, Fra' Carnevale et Giuliano da Sangallo, tous peintres et architectes à la cour. Il s'agirait de l'œuvre d'un architecte : étonnamment, les humains n'habitent pas cette peinture. Serait-elle alors le fruit d'une utopie absolue, l'antichambre d'une expérience totalitaire ?

Piero, je crois, n'est pas l'auteur car ses perspectives diffèrent. Ses hommes habitent la peinture. Leur impersonnalité ne les déshumanise pas. L'inhumanité des mannequins de Giorgio de Chirico n'est pas si « franciscaine ».

La cité idéale revisite à sa guise la *Civitas Dei* d'Augustin, une traduction divine de l'utopie humaine de Platon. La Renaissance est un moment d'illusions. Les utopies refont surface après la peste noire et la fin d'un monde. A la Renaissance, Thomas More, saint catholique et martyr,

publia *Utopia* (1516), une forme de communisme chrétien, juste avant *Il principe* (1532) de Machiavel, où la politique s'émancipe de la morale, et bien avant *La città del Sole* (1623) d'un autre Tommaso, le dominicain Campanella, une république planifiée et collectiviste. *Utopia* et *Città del Sole* font écho à *La République* de Platon, sans trahir pourtant l'humanisme de la Renaissance.

Piero est également un peintre de propagande chrétienne et l'interprète d'une théologie politique, notamment à travers la *Légende de la Vraie Croix d'Arezzo* et la *Flagellation* d'Urbino.

#### *La Légende de la Vraie Croix (1452-1466)*

La *Légende* est un manifeste. Le profil de l'empereur Constantin rappelle les traits de son homologue Jean VIII Paléologue (1392-1448) représentés sur une médaille en bronze de Pisanello (1438). Piero soutenait fermement le projet d'une croisade à la reconquête de Constantinople, tombée aux mains des musulmans en 1453. L'artiste actualisa alors le récit de la victoire de Constantin pour inciter à la réunification des Églises d'Orient et d'Occident séparées depuis le Grand Schisme de 1054, corollaire politique de la querelle théologique du *filioque*.<sup>2</sup> L'occasion fut le concile œcuménique de Bâle-Ferrare-Florence (1431-1441) avec la rencontre des délégations des Églises grecque et romaine, cette dernière étant représentée par le pape.



---

<sup>2</sup> Le terme *filioque* avait été ajouté par l'Église catholique au Credo de Nicée pour signifier que le Saint-Esprit ne procède pas du Père seul, mais du Père et du Fils.

Daniel Diatkine (2023) reconnaît dans le cycle d'Arezzo la théologie d'un empire universel. Comme Constantin, l'empereur universel doit réunifier l'empire et guider la communauté des croyants à Jérusalem attendre le retour du Christ et le Jugement dernier. Il doit alors régner sur les chrétiens d'Orient et d'Occident, convertir au passage les hérétiques, les juifs et les musulmans.

La théologie politique des franciscains est résumée dans l'histoire de la Vraie Croix et illustrée dans le cycle d'Arezzo. La croisade n'est plus une conquête coloniale, mais le moment qui précède la fin de l'histoire sainte et l'aboutissement d'une théologie politique.

Les franciscains s'implantèrent à Jérusalem après la rencontre François d'Assise avec le sultan Al Kâmil en Egypte en 1219-1220. Nommés par Jean XXII gardiens du Saint Sépulcre en 1342, ils allaient préparer la dernière croisade.

Comparer les fresques de Santa Croce à Florence avec celles de San Francesco à Arezzo aide à comprendre les événements. La théologie politique des franciscains diffère de la *Légende dorée* : la conversion de Constantin, le créant premier empereur universel, et l'Annonciation à Marie (formation de l'Église en communauté des croyants) du cycle d'Arezzo sont absents à Florence.

Le fait nouveau entre les deux cycles est la présence de Jean VIII Paléologue à Florence en 1437.

Les Ottomans menacent Jerusalem. L'empereur vient demander secours. A l'occasion du concile œcuménique, il accepte l'insertion du *filioque* dans le Credo : le Saint-Esprit procéderait aussi du fils et, donc, du pape, le vicaire du Christ. Il admet ainsi la suprématie pontificale dans la légitimation de l'empereur romain.

Mais l'église traverse aussi des crises : le Grand Schisme d'Occident (période des trois papes) et les séismes du paupérisme (la « réforme avortée » des Frères Mineurs précède la Réforme). Ce schisme correspond aussi à l'émergence des royaumes contre l'empire universel. L'empereur va négocier une solution de compromis : le conciliarisme (supériorité de l'autorité du concile œcuménique sur celle du pape). Le Saint-Esprit, qui sacre l'empereur, émanerait donc d'une instance collective. Les franciscains adhèrent (Guillaume d'Ockham considérait déjà qu'un pape défaillant puisse être jugé par le concile).

Donc, un point d'équilibre se dessine : *filioque* en échange du conciliarisme à conservation d'un ordre idéal (empire universel et papauté).

Le concile de Constance (1414-1418) met fin au Grand Schisme d'Occident, tandis que le concile de Bâle-Ferrare-Florence (1431-1441) met temporairement fin au Grand Schisme d'Orient en réunissant les deux Églises. Les orthodoxes cèdent sur le *filioque* en échange d'un conciliarisme renforcé par la présence de l'empereur au concile.

Cependant, la théologie politique qu'illustre le cycle d'Arezzo n'aura pas gain de cause contre les forces de la modernité qui agitent désormais le XVe siècle et aboutiront plus tard aux états-nations : la fin de l'empire (universel) est imminente.

Les empires d'Orient et d'Occident réunis, Jean VIII Paléologue s'impose comme empereur universel éphémère, mais digne successeur de Constantin (représenté à Arezzo sous les traits du premier). Le concile et Jean VIII deviennent ainsi les dirigeants de la chrétienté.

L'utopie d'une chrétienté unie sous la direction de l'empereur universel sera de courte durée. La chute de Constantinople en 1453 y mettra fin et la croisade souhaitée par Piero n'aura jamais lieu.

*La Flagellation du Christ (1459-1460)*

La flagellation a lieu dans une cité idéale et réelle à la fois. Le contexte urbain évoque la ville d'Urbino au XVe siècle, les ornements architecturaux ceux du Palais ducal. Deux interprétations du tableau s'opposent : l'hypothèse dynastique des siècles XVIII et XIX cède la place à l'hypothèse byzantine au XXe siècle.

Ubaldo Tosi (1744) fut le père de l'interprétation dynastique. Il identifia les trois personnages au premier plan à droite comme étant les ducs d'Urbino : Federico da Montefeltro, son demi-frère Oddantonio et son fils Guidubaldo. L'identification fut rectifiée ensuite avec Oddantonio entouré cette fois des conseillers malveillants Manfredo del Pio et Tommaso dell'Agnello. Ces trois derniers furent assassinés lors de la conjuration des Séraphins en 1444. Le destin d'Oddantonio serait ainsi lié au martyre du Christ, représenté à l'arrière-plan, sous une élégante loggia.

L'hypothèse byzantine remonte à Kenneth Clark (1951). L'historien réfuta l'interprétation du père Tosi et vit dans les trois figures de droite une sorte de méditation sur les souffrances de l'Église, incarnées par la flagellation du Christ par les Turcs à l'arrière-plan, symbolisés par la figure coiffée d'un turban. Clark data l'œuvre de 1459, année où Pie II exhorta les princes chrétiens, réunis à Mantoue, à entreprendre une croisade pour libérer Constantinople, occupée en 1453. L'interprétation politico-religieuse proposée par Clark demeure à nos jours la plus plausible.

En 1976, Thalia Gouma-Peterson identifia, dans la continuité de Clark, Ponce Pilate à Jean VIII Paléologue. Elle fit également allusion aux souffrances de l'Église sous la domination ottomane, établissant un lien entre la passivité de Jean VIII et l'immobilité du personnage à l'extrême droite, un mystérieux « prince occidental ». Selon l'érudite, le cardinal Giovanni Bessarione aurait fait don du tableau à son ami Frédéric de Montefeltro pour l'encourager à participer à une croisade contre les Turcs.

Carlo Ginzburg (1981), sans réfuter l'identification de Pilate avec l'empereur Jean VIII Paléologue, complice du turc à l'arrière-plan, évoque également la mort de Buonconte de Montefeltro, fils illégitime du seigneur d'Urbino, représenté sous les traits du blond aux pieds nus au premier plan, mort de la peste en 1458 à l'âge de 17 ans.



Daniel Diatkine (2023) adhère à l'interprétation byzantine mais ose une identification nouvelle. Il s'agit d'expliquer la figure de Jean VIII sur le siège du Juge et l'indifférence des trois personnages au premier plan.

Les *Flagellations* de Sano di Pietro (1444) et Mateo di Giovanni (1478) représentent un rêve de Saint Jérôme : le Christ assiste en juge à la flagellation d'un jeune homme qui mérite un châtement. Chez Piero, le flagellé devient le Christ et le Juge, l'empereur.

Jérôme aurait pu rêver d'être le Christ flagellé. Il avait traduit la *Septante* du grec au latin, la comparant à la *Torah* en hébreu. Sa traduction (la *Vulgata*) émanait d'un ordre divin. Elle était donc autant sacrée que la *Septante* et la *Torah*. Mais l'ordre d'étudier l'hébreu, langue jadis méprisée par Jérôme, fut un véritable châtement pour lui.

Dieu le Juge est représenté par l'empereur Jean VIII dans la partie gauche du tableau de Piero. La partie droite célèbrerait alors les trois écritures figurées par les trois personnages mystérieux : le byzantin à gauche représenterait le *Nouveau Testament* en grec ; le jeune au centre, la *Vulgata* en latin ; le riche à droite, l'*Ancien Testament* en hébreu.

On comprend alors pourquoi ces trois figures n'éprouvent aucune compassion et ne communiquent pas entre elles.

Seulement un spectateur cultivé comme pouvait l'être un humaniste de la cour d'Urbino, pourrait comprendre les trois langues. Jérôme deviendrait ainsi le père des humanistes du XV<sup>e</sup> siècle qui se devaient de maîtriser les trois saintes écritures.

## Bibliographie

Alberti L. B. (1435). *De pictura*.

Alberti R. (1585). *Trattato della nobiltà della pittura*.

Alpatov M. V. (1963). Les fresques de Piero della Francesca à Arezzo – Sémantique et stylistique. *Commentari*, 14, 17-38.

Augustinus A. H. (413-426). *Civitas Dei*.

Berenson B. (1897). *The Central Painters of Renaissance*. G. P. Putnam's Sons, New York.

Bonnefoy Y. (2007). Poésie, recherche et savoirs. Dans Lançon D., Née P., *Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Herman.

Burckhardt J. (1855). *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, Bâle.

Campanella T. (1602). *La città del Sole*.

Castiglione S. (da) (1549). *Ricordi ovvero ammaestramenti*.

Cavalcaselle G. B., Crowe J. A. (1864). *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*. John Murray, Londres.

Chastel A. (1956). *L'art italien*. Larousse, Paris.

Cicognara L. (1821). *Catalogo ragionato dei libri d'arte e antichità*.

Clark K. M. (1951). *Piero della Francesca*. Phaidon.

Della Francesca P. (1460-1480). *Trattato dell'abaco*.

Della Francesca P. (1460-1482). *De prospectiva pingendi*.

Della Francesca P. (1480-1492). *Libellus de quinque corporibus regularibus*.

Denniston J. (1851). *Memoirs of the Dukes of Urbino*. Longman, Brown, Green, and Longmans, Londres.

Diatkine D. (2023). Les 3 énigmes de la *Flagellation* d'Urbino. Manuscrit.

Εὐκλείδης (300 av. J.-C.). *Στοιχεία*.

Ginzburg C. (1981). *Indagini su Piero Della Francesca*. Einaudi.

Gouma-Peterson T. (1976) Piero della Francesca's Flagellation: an Historical Interpretation. *Storia dell'arte* 27, 217-233.

Lanzi L. (1792). *Storia pittorica della Italia*. Stamperia di Ant. Gius. Pagani, e comp.

- Lecaldano P. (1958). *I grandi maestri della pittura italiano del Quattrocento*. Rizzoli.
- Levy B.-H. (1992). *Piero della Francesca*. La Différence.
- Lhote A. (1929). L'art cubiste, par Guillaume Janneau (Charles Moreau) ; Piero della Francesca, par Roberto Longhi (Crès). *La Nouvelle revue française* 196, 133-137.
- Longhi R. (1914). *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*. *L'arte* 17, 198-221, 241-256.
- Longhi R. (1927). *Piero della Francesca. Valori Plastici*, Rome.
- Machiavelli N. (1532). *Il Principe*.
- Marangoni M. (1927). *Saper vedere*. Vallecchi, Florence.
- More T. (1516). *Utopia*.
- Orlandi P. A. (1719). *L'abecedario pittorico*. Costantino Pisarri, Bologne.
- Pacioli L. (1497). *De divina proportione*.
- Passavant J. D. (1839). *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. F. A. Brockhaus, Leipzig.
- Pératé J. A. (1908). *Histoire de l'art*. Albin Michel.
- Πλάτων (387-370 av. J.-C.). *Πολιτεία*.
- Rio A.-F. (1861). *De l'art chrétien*. Bray et Retaux, Paris.
- Rumhor C. F. von (1827-1831). *Italienische Forschungen*. Nicolai, Berlin, Stettin.
- Stendhal (1817) *Histoire de la peinture en Italie*. P. Didot, l'aîné, Imprimeur du Roi, Paris.
- Tolnay C. (de) (1954). La *Résurrection* du Christ par Piero della Francesca : essai d'interprétation. *Gazette des Beaux-Arts*, 43, 35-40.
- Tosi U. (1744). Inventaire des œuvres d'art et du mobilier de la cathédrale d'Urbino. Bibliothèque universitaire d'Urbino, manuscrit.
- Vasari G. (1568). *Le vite*.
- Vischer R. (1879). *Luca Signorelli und die Italianische Renaissance*. Veit, Leipzig.