

L'espace des peintres de la première Renaissance

ALFRED KOERING

Brunelleschis Konzeption der Perspektive ist kein Mittel zur Repräsentation der Realität, sie ist Werkzeug zur Herstellung einer Raum-Ordnung. Die Maler der Früh-Renaissance wie Massacio oder Piero della Francesca standen in der Tradition der Meister von Assisi. Doch das neue Werkzeug der Perspektive stellte auch sie vor das im gesamten 15. Jahrhundert diskutierte Problem der Darstellung des Undarstellbaren, des Göttlichen. Eine Antwort fanden sie in der Manipulation des Blicks. Dem Betrachter werden Architekturen gezeigt, die nur scheinbar »richtig« sind, faktisch jedoch sogar den perspektivischen Regeln der Meister selbst widersprachen. Inventio und scheinbar »falsche« Darstellung sind besonders dann auffällige Elemente, wenn man bedenkt, dass beispielsweise Massacio in seinen Werken eine äußerste Meisterschaft der Perspektive zeigt. Um so dringlicher stellt sich die Frage, welche Funktion die offensichtlichen »Fehler« in den Gemälden erfüllen. Eine Antwort lässt sich vielleicht im schon von Cassirer aufgerufenen scholastischen Hintergrund finden: im mathematischen Denkansatz des Nicolaus von Cues und dessen Idee, auf diese Weise einen neuen Weg zur Annäherung an das Göttliche zu beschreiben.

Jacob Burckhardt voit en Frédéric II de Hohenstaufen le premier homme moderne car il «s'était habitué de bonne heure à juger et à traiter les choses d'une manière toute objective.»¹ Cette citation montre de toute évidence que Burckhardt considère l'empereur comme le précurseur de la Renaissance qui se caractérise par l'objectivité, opposée à une subjectivité médiévale qui n'aurait pas su discerner la réalité. Il est généralement admis que l'instrument de la mise en représentation de cette réalité, enfin redécouverte, est pour les peintres, mais aussi les

1. Jacob Burckhardt: *Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris 1958 (trad. H. Schmitt, préface de Robert Klein) t. I, 3.

architectes, la perspective.² Elle serait ainsi le paradigme de ce qui introduit à la Renaissance.

La perspective de Brunelleschi

La découverte de Brunelleschi, vers 1420, sur la manière de représenter d'une façon juste sur une surface plane une architecture, en l'occurrence celle du Baptistère de Florence, est considérée aujourd'hui comme une révolution dans l'art de représentation. On ne possède aucune trace écrite ou peinte³ de Brunelleschi lui-même qui confirme cette découverte. Cela doit conduire à s'interroger sur la véritable nature de sa découverte. Manfredo Tafuri, avec son sens critique aigu, souligne que Brunelleschi trouvait dans la perspective un principe de mise en ordre tout à fait efficace: «La mise en forme perspective assigne un rôle univoque à chaque objet dans le réseau du nouvel espace normalisé.»⁴ Si sa découverte a servi aux peintres, il faut d'abord remarquer que les œuvres de l'architecte, comme les églises de San Lorenzo, La Coupole de Santa Maria dei Fiori ou encore Santo Spirito,⁵ montre toujours ce souci d'une mise en ordre rigoureuse, rationnelle, qui organise avec une exceptionnelle clarté les parties du bâtiment, et notamment les espaces réservés au décor. Cette manière de réserver un espace au décor se retrouve chez les peintres, on le remarque dans de nombreuses œuvres, comme dans cette Annonciation de Lorenzo di Credi,⁶ ou dans des retables de Mantegna.⁷ Cette tendance ira en augmentant jusqu'à une virtuosité telle qu'elle devient excessive,

2. Sebastiano Serlio: *Trattato di Architettura*, Milan 1973. Serlio souligne que pour devenir architecte, il faut d'abord avoir maîtrisé la peinture et l'art de la perspective.

3. Ce sont principalement Leon Battista Alberti: *De Pictura*, 1435 et A. Manetti: *Vita di Filippo Brunelleschi*, Milan 1976 (édité par D. de Robertis et G. Tantruli), qui en parlent.

4. Manfredo Tafuri: *Architecture et humanisme*, Paris 1981, 10 (trad. H. Berghauer et O. Seyler).

5. Toutes les trois à Florence.

6. Lorenzo di Credi, *Annonciation*, huile sur bois, 88 x 71 cm, Musée des Offices, Florence, 1480-1485.

7. Andrea Mantegna, *Retable de San Zeno*, tempera sur bois, 480 x 450 cm, Eglise San Zeno, Vérone, 1457-1459.

comme chez Crivelli,⁸ ou Zoppo⁹ entre autres, où la décoration submerge le tableau. Cela signifie que l'intérêt du travail de Brunelleschi n'est pas tant de permettre de recopier d'une manière «illusionniste» ce qui est vu, mais de mettre de l'ordre dans la représentation plastique et surtout picturale. La rationalité n'est donc pas tant de reproduire le plus techniquement possible ce qui serait la réalité que de «ranger» d'une manière exacte l'espace diégétique.¹⁰ Les artistes du Quattrocento continuent à se plier aux exigences du style des figures qu'ils représentent et ne sont pas les esclaves d'une quelconque imitation naïve de la nature.

La peinture selon Alberti

Si Alberti reconnaît du bout des lèvres sa dette envers Brunelleschi, il tente dans le *De Pictura*¹¹ de donner un contenu théorique, sur les bases mathématiques de la géométrie euclidienne, à la perspective du peintre. Mais ce n'est pas là son seul souci. Le livre I pourrait même être considéré plus comme une introduction à l'exposé de sa pensée picturale, que la raison d'être de l'ouvrage. Lorsqu'il expose son idée sur la peinture, il fait référence à sa propre expérience, et explique la manière de bien mettre en ordre l'organisation du tableau grâce à une trame géométrique. Il souligne aussi l'importance de la cohérence de la représentation, et là l'auteur nous surprend un peu. Ainsi dans le Livre II, il conseille de rechercher la vénusté et la grâce, et suivent des exemples qui font tous référence à la mythologie grecque, «il serait absurde que les mains d'Hélène et d'Iphigénie aient l'air de mains de vieilles et de paysannes, ou que nous donnions à Nestor un torse d'enfant»¹² la recommandation est intéressante, mais inutile quant à ces héros grecs, car personne en 1435 ne peignait Hélène ou Nestor. Ce qui dominait largement ce sont des sujets religieux, quelques portraits et

8. Carlo Crivelli, *L'Annonciation*, tempera sur bois, 207 x 146 cm, Retable de Saint François, National Gallery, Londres, 1486.

9. Marco Zoppo, *Madone allaitant*, tempera sur bois, 89 x 72,5 cm, Musée du Louvre, Paris, 1455.

10. Etienne Souriau: *Vocabulaire esthétique*, Paris 1990, 685-686, rubrique *Espace*. Etienne Souriau fait la distinction entre l'espace réel et l'espace diégétique, c'est-à-dire l'espace sur lequel l'œuvre est réalisée, la toile matériellement, par exemple.

11. Leon Battista Alberti: *De Pictura*, 1435 (trad. Jean Louis Schefer, Paris 1992).

12. Ibid. 167.

des scènes civiles,¹³ il faudra attendre les années 1470¹⁴ pour voir apparaître des personnages mythologiques, comme notamment le Hercule et Antée¹⁵ de Pollaiuolo. Pourquoi alors en venir à ces citations hors du contexte de l'époque? Alberti aurait-il une vision prémonitoire de la peinture italienne? Peut-être, mais on en voit mal l'intérêt, on peut aussi admettre que nourri de culture romaine et grecque, il choisit ses exemples dans ce monde, et ainsi faire entrer la peinture dans les arts majeurs, car imprégnée de culture classique. Cette explication cependant souffre d'une vision qui est peut-être trop moderne. En effet était-ce vraiment la préoccupation des botteghe¹⁶ florentines, et ces conseils pouvaient-ils être d'une quelconque utilité? Il est vrai qu'Alberti n'écrivait pas pour ces botteghe mais pour un public lettré. Sans répondre à cette interrogation, ces exemples cependant montrent l'importance qu'Alberti accorde à l'idée d'imitation de la nature.¹⁷ Lorsqu'il insiste sur la nécessité de rester cohérent, de peindre des mains en rapport avec le personnage, il signifie bien que le peintre doit «imiter» la nature qui ne se trompe pas, et ne donnerait pas à Hélène des mains «de vieilles». Par ces mêmes exemples, il exclut la copie servile, car Hélène ne peut pas être représentée d'après «nature» puisque l'on ne connaît pas sa véritable physionomie. Il n'en est pas de même au moins des saints et sinon du Christ, dont on pense avoir des témoignages suffisamment précis pour les représenter d'après «nature».¹⁸ Quant à la perspective, le *De Pictura* est postérieur aux premières manifestations picturales de la perspective «artificielle». Chez Masaccio notamment cet art de la perspective se manifeste de la manière la plus

13. Comme Lo Scheggia, Cassone-Ricasoli, tempera sur bois, 88,5 x 303 cm, Galerie de l'Académie, Florence, 1440-1445.

14. Du moins explicitement: David, déjà entre les mains notamment de Donatello prend une résonance antique, mais reste un personnage de l'Histoire Sainte.

15. Antonio Pollaiuolo, Hercule et Anthée, tempera sur bois, 16x9, Musée des Offices, Florence, 1470.

16. La bottega désigne l'atelier d'un peintre renommé qui emploie de nombreux peintres et aides.

17. Alberti souligne bien la différence entre copier et imiter la nature, imiter signifiant dans ce cas faire aussi bien que la nature, ou encore faire mieux, car il est dans la nature de tendre vers la perfection, puisque la nature comme l'homme est une création de Dieu. En surpassant la nature l'homme peut affirmer sa ressemblance avec Dieu.

18. Au Moyen Âge et plus particulièrement à Byzance, s'est développée une croyance en des peintures miraculeuses, dites Archeiropoietoi, (non faites par la main de l'homme), qui étaient ainsi sensées donner une représentation exacte des saints. Dans le même sens la légende de Saint Luc qui aurait peint la Vierge.

nette dès 1425. Dans le cycle de la chapelle Brancacci aux Carmine,¹⁹ il montre déjà une totale maîtrise, et le texte d'Alberti n'apporte rien de neuf sur ce point.

La mise en ordre

La perspective artificielle dans la peinture italienne à la première moitié du Quattrocento reste un moyen non pas de représenter la réalité, mais de permettre une mise en ordre rationnelle, que les peintres surtout du siècle précédent ne pratiquaient pas.

Pour eux la difficulté est de donner une représentation unique de cette société du XIV^e siècle. Elle connaît alors une profonde évolution²⁰ surtout après les grandes pestes qui rendent²¹ encore moins lisibles les rapports, comme l'écrit Georges Duby:

«Problème difficile, et sans doute même impossible à résoudre, que celui des rapports véritables entre le mouvement intellectuel, l'évolution des croyances, les transformations des mentalités collectives et, d'autre part, les inflexions nouvelles dont la création artistique est le lieu. Le poser pour le XIV^e siècle, c'est se prendre d'emblée à tout un réseau d'incertitudes.»²²

Cependant Georges Duby remarque qu'à l'approche du XV^e siècle la culture en principe réservée au clergé touchait un noyau humaniste, qui ne se préoccupait plus de «l'interprétation de la parole de Dieu».²³ Doit-on voir dans la Divine Comédie de Dante une manifestation précoce de cette nouvelle forme de culture où l'héritage chrétien prend un caractère profane, «[...] la désacralisation radicale de la culture ecclésiastique»²⁴ qui cherche le lien avec l'Antiquité?

19. Masaccio, Capella Brancacci, fresques, Eglise de Carmine, Florence, à partir de 1425.

20. Pierre Francastel: Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme, Paris 1965. 38: «Ce n'est pas au début du Quattrocento que la société médiévale s'est mise en mouvement, a cherché à rompre les cadres séculaires de la pensée ... c'est au début du XIV^e siècle que la révolution commence, économique et sociale en même temps qu'artistique» et 39: «... vers le milieu du XV^e siècle, on voit se codifier [...] certains principes entrevus dans le grand foisonnement d'idées du XIV^e siècle.»

21. Georges Duby: Le Moyen Age, fondements d'un nouvel humanisme 1280-1440, Genève 1995.

22. Ibid., 30.

23. Ibid., 31.

24. Ibid.

Dès lors cette «mise en ordre» serait l'expression d'une chrétienté différente, qui signifierait l'entrée du laïc dans le secret du savoir et reconnaîtrait le christianisme comme fondement de l'humanisme européen naissant.

Dante fait de l'histoire chrétienne une mythologie, le parcours de l'Enfer jusqu'au Paradis c'est l'Odyssée, mais cela ne signifie pas que le christianisme en est exclus, bien au contraire, l'aventure chrétienne prend une nouvelle dimension en ce sens qu'elle rend acteurs ceux qui ne sont pas de la Clergie,²⁵ le non-initié a lui aussi accès à la pensée religieuse, il fait partie désormais de la problématique qui trouvera la réponse au XVI^e siècle. Ainsi le XV^e aura-t-il eu pour fonction principale de clarifier la situation, de mettre en ordre. Ce sera la difficile tâche des meilleurs représentants de ce siècle, et ils l'assumeront avec un talent qui nous marque encore dans notre manière de voir et de penser.

Cependant cette mise en ordre conduit à une organisation nouvelle de l'espace, et présente le risque d'une démarche trop rationnelle, mathématique, qui ne laisserait aucune place à ce qui est l'essence de l'œuvre d'art, la part d'indicible.

C'est avec deux maîtres de la Renaissance, Piero della Francesca et Masaccio que l'on examinera la manière dont s'est fait l'introduction de l'art de la perspective dans la peinture, sans lui faire perdre justement cette part d'indicible. S'il est un instant dans l'histoire de la chrétienté où le mystère divin prend son plein sens, c'est l'Annonciation. De quelle façon les peintres du Quattrocento ont-ils su exprimer cette exceptionnelle rencontre entre le divin et l'humain, tout en renouvelant l'art de sa représentation?²⁶ Des conclusions que l'on peut en tirer, on verra que la représentation d'architectures, si fréquentes dans les œuvres du Quattrocento, éclaire encore mieux leur manière d'appréhender l'espace.

Le cycle de la chapelle Brancacci peut être considéré comme le manifeste de la nouvelle manière, c'est donc à son créateur qu'il faut en tout premier lieu apporter notre attention.

25. Ibid., terme que Georges Duby oppose à la chevalerie, qui devient lettrée, les «milites litterarii», noblesse cultivée comme c'est le cas pour Dante.

26. Simone Martini et Lippo Memmi, L'Annonciation et deux saints, tempera sur bois, 265x305, Florence, Galerie, des Offices, 1333. Cette célèbre Annonciation installe la scène dans un lieu totalement idéalisé, où le fond or évoque déjà le couronnement de la Vierge, seul le mouvement de surprise «humanise» la scène, mais la Vierge est emplie de mystère et de réserve.

La perspective de Masaccio

On admet que Masaccio instaure cette nouvelle manière de peindre, qui propose surtout une autre manière d'organiser l'espace selon le principe brunelleschien. Ainsi peut-on voir en Masaccio le premier artiste qui jette les bases de la peinture de la Renaissance, et l'initiateur des grands artistes de la fin du XV^e siècle. Ne doit-on pas notamment au jeune Michel-Ange, un relevé de la Sagra (procession) du cloître des Carmine que Masaccio avait peint, disparu depuis? Cependant si révolution il y a, on ne peut pas détacher ces novateurs florentins de leur passé. On voit souvent en Giotto un pré-renaissant, encore maladroit, ne sachant pas entre autres résoudre des problèmes d'installation des objets dans l'espace. S'il est vrai que les personnages du peintre ont déjà une familiarité avec ceux de Masaccio,²⁷ la différence est par contre très marquée lorsqu'il s'agit de la représentation des paysages et des architectures, car la manière de les aborder est totalement différente. Chez Giotto, les architectures sont directement reprises de constructions existantes, mais sont inexactes, car non seulement elles ne respectent pas les règles de la perspective, mais de plus elles ne tiennent pas compte de la situation, des proportions, ni de l'échelle, le peintre installant, augmentant ou diminuant les objets architecturaux selon les besoins de la composition, ou de l'exposition du récit. Il en fait de même avec les paysages.

C'est ce qui donne à Giotto ce caractère pré-renaissant, et qu'il en réfère encore au Moyen Âge, monde où domine l'affect, alors que la Renaissance prétend lui opposer une rationalité liée à une démarche scientifique. Et c'est bien dans la manière de représenter l'espace que cela ressort le mieux. Les architectures chez Giotto sont allégoriques, alors que celles de Masaccio seraient exactes. Je dis «seraient», car on va y revenir.

Mais avant il faut remarquer que contrairement à ce qui va se passer au début du Cinquecento, tout au long du Quattrocento, les thèmes religieux dominant encore, et sont très proches de ceux que l'on retrouve à Assise, soit dès la fin du XIII^e siècle. La narration est profondément liée à ce mode de représentation, et reste le principe de

27. «Chez Giotto visages et attitudes expriment encore une conception idéaliste de la corporalité, mais reconnaît déjà chez les peintres toscans du trecento qui lui succèdent, dans l'exécution des figures secondaires les traits particuliers de personnages saisis dans leur existence quotidienne, traits qui s'accentueront progressivement à l'aube du quattrocento pour envahir la totalité de la représentation de sorte que l'histoire du portrait durant cette période se confond avec celle de l'individualisation des figures.» Burckhardt: *Das Portrait* 150, in: Philippe Alain Michaud, Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris, Macula, 1998.

la représentation, chez Masaccio comme chez les artistes d'Assise. Mais la représentation de l'absolu, du divin pose une autre question. La règle rationnelle qu'impose la perspective ne devient-elle pas un frein à l'expression de cet indicible, que le Moyen Âge traduit si bien, en cherchant l'image ailleurs que dans la réalité?

Nous ne possédons pas d'écrits des peintres sur leurs préoccupations face à cette question. Par contre nous avons des textes théologiques qui peuvent aider à comprendre. L'un des premiers qui a attiré l'attention sur cet aspect, est Ernst Cassirer dans son ouvrage *Individu et Cosmos* dans la philosophie de la Renaissance.²⁸ D'après lui c'est chez Nicolas de Cues que l'on peut trouver une approche qui ne manque pas d'intérêt. Citons Cassirer:

«C'est pourquoi le Cusain,²⁹ pour caractériser le sens et le but de la visio intellectualis se réclame moins de la forme mystique de la contemplation passive que de la mathématique. Elle devient pour lui le symbole authentique, le seul symbole véritable et précis de la pensée spéculative et de la vision synthétique spéculative des opposés.»³⁰

Nicolas de Cues écrit:

«De toutes les œuvres de Dieu il n'est de connaissance précise qu'en lui qui en est l'auteur ou, si nous avons quelque idée, nous la tirons du symbole (ex aenigmate) et du miroir bien connu de la mathématique ... Tout bien considéré nous n'avons rien de certain dans notre science sinon notre mathématique et c'est elle qui est notre symbole pour aller à la chasse des œuvres de Dieu.»³¹

C'est donc la mathématique qui est «le symbole authentique, le seul symbole véritable et «précis» de la pensée spéculative [...]»³² Les mathématiques, quintessence de la rationalité, sont pour Nicolas de Cues une nouvelle et meilleure méthode pour approcher Dieu, ce n'est donc pas l'ordre des préoccupations qui change, la connaissance de Dieu, mais la méthode pour approcher le mystère de l'absolu. Le XV^e siècle reste «scolastique».

Cette démarche du théologien peut être rapprochée de ce que la critique a pu souligner à propos de certaines œuvres du début du XV^e

28. Ernst Cassirer: *Individu et Cosmos* dans la philosophie de la Renaissance, Paris 1983 (traduit de l'allemand par Pierre Quillet). Dans le chapitre 1 «Nicolas de Cues» et chapitre 2 «Nicolas de Cues et l'Italie».

29. Nicolas de Cues.

30. Ernst Cassirer: *Individu et Cosmos*, op.cit., 22.

31. Nicolas de Cues: *Dialogus de posset*, 259, in: Ernst Cassirer: *Individu et Cosmos*, op.cit., 22.

32. Ernst Cassirer: *Individu et Cosmos*, op.cit., 22.

siècle. J.V. Field en mathématicienne et historienne d'art, démontre dans son ouvrage *The invention of infinity*³³ que Masaccio maîtrisait bien les problèmes de géométries perspectives, notamment dans la fresque de La Trinité,³⁴ où subsistent les traces des marques matérielles qui avaient été faites par Masaccio pour construire son œuvre et son architecture. Or les démonstrations de Field aboutissent à constater que Masaccio a volontairement dérogé à certaines règles de construction qu'il s'était imposées au départ, cela pour obtenir un effet «visuellement juste». Ce qu'elle définit ainsi «visuellement juste et mathématiquement faux».³⁵ D'autres observateurs ont eu l'occasion de souligner l'aspect particulier de l'architecture de cette fresque. La construction est irréalisable, comme le montre le schéma de Sanpaolesi³⁶, mais de plus cette construction est sans modèle, donc Masaccio invente une forme architecturale, dont s'inspirera Andrea di Lazzaro dans la chapelle Cardini à l'église San Francesco à Pescia.³⁷ Il a fait de même dans une des fresques de la chapelle Brancacci, La Résurrection du fils de Théophile,³⁸ où la façade de la seconde maison, à droite qui ferme la fresque est aussi une pure invention du peintre. Franco Borsi, le remarque dans son ouvrage sur Masaccio³⁹

«Encore plus intrigante, la construction «antique» dont on ne voit que la façade en perspective, au-delà du mur polychrome, scandé par un réseau carré [...] Encore plus étrange, la juxtaposition des hautes fenêtres à fronton et larges modénatures et des petites lucarnes de couvent qui les encadrent, motif tout à fait nouveau, inédit. A cette époque, il n'y avait pas encore de palais Rucellai à Florence, et d'ailleurs il ne s'agit pas ici d'une superposition d'ordres destinée à marquer une structure, mais d'un véritable réseau de simples bandes, tel que Florence n'en connaît qu'en plein XVII^e siècle avec Fogini, puis après avec Ferdinando Fuga au XVIII^e siècle, ou enfin dans la période

33. J.V. Field: *The invention of infinity*, mathematics and art in the Renaissance, Oxford, 1997.

34. Masaccio, La Trinité, fresque, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florence, 1426-1428.

35. J.V. Field: *The invention of infinity*, op.cit., 59: «Visually right and mathematically wrong».

36. Sanpaolesi: Da Brunelleschi, in: Club del libro d'Arte, Milan, 1962.

37. Franco et Stefano Borsi: *Massacio*. Paris 1998, 82 (traduit de l'italien par Odile Ménégaux, Isabel Violante et Michel Luxembourg). Andrea di Lazzaro, Il Buggiano, chapelle Cardini, San Francesco, Pescia, vers 1440-1445. Il Buggiano est le fils adoptif de Brunelleschi.

38. Masaccio, La résurrection du fils de Théophile, fresques, 230 x 598 cm, Capella Brancacci Eglise de Carmine, Florence, à partir de 1425.

39. Franco et Stefano Borsi: *Massacio*, op.cit., 76-77.

«métaphysique» du XX^e siècle, qui est d'ailleurs un moment de grande fortune critique pour Masaccio.»

Cela autorise au moins à penser que cette «manipulation» visuelle a pour objet d'introduire le spectateur dans un monde qui ne lui est pas connu, cela d'une manière «scientifique» dans le cas particulier mathématique «pour aller à la chasse des œuvres de Dieu».

Piero della Francesca, mathématicien

Cependant la démonstration n'est pas complète, si on admet que Masaccio est un fin mathématicien, comme J.V. Field veut nous le faire penser, on n'en a pas de preuves écrites. C'est pourquoi il n'est pas inutile de s'adresser au peintre mathématicien du Quattrocento, Piero della Francesca. On ne soulignera jamais assez, à quel point Piero della Francesca est un mathématicien qui n'a rien d'un amateur, mais au contraire qu'il est un des plus importants mathématiciens de son époque. Lors de sa formation au métier de peintre, Piero della Francesca se trouvait à Florence en 1439 (comme l'attestent les coiffes byzantines de certains personnages dans *Le Cycle d'Arezzo*⁴⁰ et dans *La Flagellation*⁴¹), alors que le concile œcuménique s'achevait dans la ville. Un des participants les plus remarquables était Nicolas de Cues, lui-même mathématicien réputé. Il serait vain de vouloir démontrer que les deux hommes se sont rencontrés, par contre on peut raisonnablement penser que le peintre connaissait la démarche du Cusain, suffisamment célèbre, déjà à l'époque. De plus la compétence dont Piero della Francesca fait preuve en cette matière, permet de penser qu'il avait connaissance des ouvrages de Nicolas de Cues, notamment par le milieu cultivé de la cour d'Urbino, qu'il fréquentait assidûment, et où le Cusain était connu.

Un mathématicien aussi averti que Piero della Francesca doit donc, dans l'exécution de ses œuvres, être capable de se tirer avec aisance des problèmes d'installation de formes dans l'espace. Et pourtant dans les faits, le traitement qu'il réserve à certains objets dans l'espace ne manque pas de surprendre.

40. Piero della Francesca, *Le Cycle d'Arezzo*, (1452-1460?) cycle de fresques qui orne le chœur de l'église San Francesco à Arezzo. Elles représentent des épisodes de la Légende dorée (1293) ouvrage de Jacques de Voragine (ou de Varazze), archevêque de Gênes qui reprend des récits de la littérature chrétienne du IV^e, V^e et VI^e siècles.

41. Piero della Francesca, *La Flagellation*, tempera sur bois, 58 x 81,5 cm Galerie nationale des Marches, Urbino, 1455.

L'indicible de l'Annonciation

Daniel Arasse consacre un important ouvrage sur l'Annonciation italienne.⁴² Il parle longuement de L'Annonciation du Polyptyque de la Miséricorde de Perugia.⁴³ Il ne manque pas de remarquer cette curieuse fermeture de la colonnade du cloître par une simple plaque de pierre «autre figure dissemblable du Christ».⁴⁴ La position de la Vierge retient aussi son attention, puisque cachée à la vue de l'ange Gabriel par la double colonne.⁴⁵ Il faut remarquer que ce procédé n'est pas spécifique à Piero della Francesca, puisque l'on retrouve cette manière de faire chez de nombreux peintres du XV^e siècle, comme chez Cosme Tura dans le buffet d'orgue cathédrale de Ferrare⁴⁶ ou Francesco Cosma Annonciation Pala de l'Osservanza⁴⁷. Mais si l'Annonciation est le mystère par excellence, et que ce dispositif de dissimulation veut probablement marquer cette différence entre le divin et le terrestre, d'autres pratiques sont encore plus explicites. Dans la même Annonciation de Perugia, Piero della Francesca traite les ombres d'une manière bien curieuse pour un adepte d'une représentation scientifique, en effet il se contente de les esquisser, s'il ne les oublie pas carrément, ainsi certaines colonnes sont sans ombre malgré l'évidente lumière qui les frappe d'un côté. Quant à la taille de la Vierge, on reste confondu, car elle domine largement les colonnes qui soutiennent les arcs de l'édicule derrière lesquels elle se trouve. Dans L'Annonciation⁴⁸ du cycle d'Arezzo, on constate cette même disproportion et l'on peut douter qu'une femme aussi monumentale puisse passer par les portes si basses qui se trouvent au fond de la fresque.

42. Daniel Arasse: *L'Annonciation italienne, une histoire de la perspective*, Paris 1999.

43. Piero della Francesca, *L'Annonciation*, tempera sur bois, 122 x 194 cm, Polyptyque di San Antonio, Galerie Nationale d'Ombrie, Pérouse, vers 1465.

44. Daniel Arasse: *L'Annonciation italienne, une histoire de la perspective*, op.cit., 45.

45. Ibid., 44: Il faut pour cela se livrer à une étude comme a pu le faire Thomas Martone, mais que le spectateur ne peut pas faire, et pourtant l'effet est obtenu. Thomas Martone: «Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto», in: *Piero teorico dell'arte*, Rome, 1985, 173-186 (sous la direction d'Omar Calabrese).

46. Cosme Tura, *Annonciation*, tempera sur bois, 349 x 305 cm, Musée du Duomo, Ferrare, 1469.

47. Francesco Cosa, *Annonciation*, tempera sur bois, 137 x 113 cm, Pala de l'Osservanza, Gemäldegalerie, Dresde, 1470.

48. Piero della Francesca, *L'Annonciation*, fresque, 329 x 193 cm, Cycle de la vraie croix, Eglise San Francesco, Arezzo, 1452 à 1460.

Les architectures des peintres

Dans la Pala de Brera,⁴⁹ anciennement à Urbino, Piero della Francesca nous livre une architecture inconnue en son temps, comme le montre Roberto Longhi.⁵⁰ De plus, non content de créer une architecture, les entablements qui sont au premier plan ne sont pas en rapport géométrique avec l'arc de ce qui peut être considéré comme un chœur. Enfin, comme Piero della Francesca le pratique souvent, la Vierge assise domine les autres personnages debout, et atteint debout ainsi une taille gigantesque de l'ordre de 2,60 mètres.

D'autres exemples de ce genre d'inexactitude peuvent être aisément trouvés, comme dans la célèbre Flagellation d'Urbino, où la partie du plafond sous lequel se trouve le flagellé est éclairé par une lumière qui ne peut pas avoir pour origine la direction générale de la lumière du tableau, laquelle vient du côté opposé, et qui en fait, ici, n'a pas d'origine du tout.

Dans l'ensemble Piero della Francesca a un rapport très peu scientifique avec la lumière et l'ombre. Surtout l'ombre, qu'il peint ou pas selon ses besoins. En général il utilise l'ombre avec parcimonie, peut-être est-ce cela qui rend ses personnages si stables, si sereins? Dans cette même approche «scientifique», on est en droit de se demander comment la salle de cette même Flagellation, peut tenir sur une si longue architrave qui traverse le milieu du bâtiment, alors que la façade construite de la même manière est soutenue par des colonnes. Celles-ci absentes sont ici signalées par de petits pendentifs en lieu des colonnes. Il faut dire que les nécessités de la représentation obligent le peintre à supprimer ces colonnes sans quoi le personnage assis serait invisible. Enfin le tableau fait des allusions évidentes au palais d'Urbino; portes, chambranles, colonnes, chapiteaux, par contre, un tel type de salle, qui n'est pas sans rappeler celle de La rencontre de Salomon et de la reine de Saba⁵¹ dans le cycle d'Arezzo, ne connaît pas de mo-

49. Piero della Francesca, Pala de Brera, tempera sur bois, 248 x 170 cm, Musée de la Brera, Milan, 1472-1474.

50. «La décision reste ainsi incertaine dans la question de savoir si l'architecture a dicté l'ordonnance des membrures humaines, ou si ce ne sont pas plutôt celles-ci qui ont réglé la disposition de ces architectures; et de cette coïncidence calculée surgit sans peine un symbolisme cérémonieux et rituel, sur les effets théurgiques duquel, il n'y a pas lieu d'insister davantage. Plus qu'une conversation sacrée, c'est donc là une réunion solennelle et prédestinée, dans une salle bramantesque d'avant Bramante» (Roberto Longhi: Piero della Francesca, Paris 2003, 162, traduit de l'italien par Pierre Légglise-Costa, édition originale italienne non mentionnée, probablement 1927).

51. Piero della Francesca, Rencontre de Salomon et de la Reine de Saba, fresque, 336 x 747 cm, Cycle d'Arezzo, Eglise San Francesco, Arezzo 1452-1460.

dèle construit vers 1460-1470, datation habituellement retenue pour la fresque.

Piero della Francesca, comme Masaccio, crée des architectures «virtuelles», on a cité le cas de la Pala de Brera, mais il faut aussi citer la façade de l'église qui ferme La Preuve de la Vraie Croix du Cycle d'Arezzo où Roberto Longhi voit une préfiguration des architectures vénitiennes «[...] développée, grâce à l'emploi des marbres de diverses couleurs à un degré de puissance chromatique tel qu'on ne la retrouvera plus tard que dans l'architecture de Coducci et des Lombardi [...]»⁵² Remarquons à propos de cette façade d'église que les trois portails envahissent la moitié de la façade et que sans les personnages qui cachent la partie basse, celle-ci serait très probablement bien disgracieuse.

Aussi cette série d'anomalies techniques ne pouvaient-elle pas échapper à un aussi brillant spécialiste de la perspective. Pour quelles raisons alors Piero della Francesca passe néanmoins outre à ses propres savoirs, dont sa peinture devrait être la première illustration?

Le sentiment de l'infini

Daniel Arasse suggère dans son ouvrage sur l'Annonciation italienne que ces anomalies sont voulues pour créer le sentiment d'infini, que la rigueur perspective interdit. Il ne réserve cette explication qu'aux Annonciations du XV^e siècle⁵³ et à quelques peintres. Cette proposition peut sembler largement incomplète. L'idée que la perspective est un système qui procède du fini et non de l'infini, semble indiquer pour Daniel Arasse qu'elle ne peut pas exprimer ce qui est de l'indicible, parce que trop mathématique. Or comme on l'a vu, dans les cercles cultivés italiens la démarche de Nicolas de Cues ne pouvait que séduire. Ernst Cassirer dans *Individus et Cosmos* rappelle d'emblée dans son chapitre intitulé Nicolas de Cues et l'Italie «La personnalité et la doctrine du Cusain ont exercé une forte influence sur l'Italie et la vie intellectuelle italienne du Quattrocento; les contemporains nous en apporte le témoignage»⁵⁴

Comme déjà dit, Nicolas de Cues n'a jamais pensé que sa dé-

52. Roberto Longi: Piero della Francesca, op.cit., 101. Donc à Venise un demi-siècle plus tard.

53. «Ce livre s'appuie sur le fait que quelques peintres ont utilisé la construction géométrique de la perspective elle-même pour, au moyen d'un infime et irréductible écart interne au dispositif, rendre visible cette venue de l'incommensurable dans la mesure» (Daniel Arasse: *L'Annonciation*, op.cit., 13).

54. Ernst Cassirer: *Individu et Cosmos*, op.cit., 63.

marche pût permettre de connaître Dieu, pas plus que la scolastique aristotélicienne au Moyen Âge, puisque l'homme ne peut pas faire le dernier pas pour accéder à l'ultime savoir ou à l'unicité.⁵⁵ Comment représenter ce dernier pas pour les peintres, et pas seulement dans les Annonciations, mais d'une manière générale?

Le langage des peintres

Le choix des peintres du Quattrocento s'est porté sur deux manières : Soit par une anomalie de la représentation, mais à peine repérable, ce «visuellement juste mais mathématiquement faux» qui doit créer une sensation d'accident difficile à décrire, et qui serait ainsi la représentation de l'indicible, du non accessible. Soit par une architecture nouvelle, inconnue du spectateur, qui le mènerait là aussi dans un monde inconnu.

Nous sommes trop éloignés de ce siècle pour nous rendre compte que le XV^e siècle n'a adopté l'art antique que progressivement et pas sans esprit critique, Brunelleschi restait très impressionné, entre autres, par le Baptistère de Florence qui est un monument roman, parce que parfaitement organisé. Aussi considérons nous aujourd'hui, comme totalement normal que ces architectures peintes aient fait partie du langage architectural, déjà, au moment où le peintre les dessine, alors que les exemples construits n'ont existé que plus tard, et encore non pas comme d'exactes reproductions, mais comme des modèles. Sanpaolesi⁵⁶ est convaincu que l'architecture de la fresque de La Trinité fut dessinée par Brunelleschi, sans autre preuve que la sympathie admirative que l'architecte portait au jeune peintre. Cette hypothèse est souvent rejetée, notamment par Franco Borsi, elle peut l'être d'autant plus facilement que l'architecte florentin n'aurait pas imaginé un édifice qu'il aurait été impossible de construire. Franco Borsi dans son ouvrage Massaccio remarque

«Ce dernier (Brunelleschi) était plus attentif aux questions de construction et de proportions et à la perception organique de l'espace, alors que Masaccio veillait – évidem-

55. Nicolas de Cues: De la docte ignorance, Paris 1930, § 7. De l'éternité trine et une, notamment, 49-51 (trad. L. Moulinier).

56. «Sur ce magnifique tableau noir qu'était cette grande paroi, Brunelleschi a tracé l'une des leçons les plus entendues de l'histoire. avec l'aide du jeune peintre enthousiaste, il fixa d'abord la verticale au fil à plomb, puis l'horizontale avec la construction habituelle des deux arcs de cercle» (Sanpaolesi: Brunelleschi, in: Club del libro d'art, Milan 1962).

ment – aux exigences de la représentation picturale plus qu'à celles de la morphologie architecturale.»⁵⁷

Que faut-il alors retenir? Tout d'abord que ces peintres novateurs du Quattrocento restent tous ancrés dans une solide tradition picturale, qui au cours des siècles s'est forgée un mode de représentation efficace qui savait comment le spectateur recevait l'image. Car que font-ils d'autre sinon de maintenir les mêmes modes de représentation que précédemment avec des architectures inventées? Mais au lieu qu'elles soient de fantaisie, qui n'évoquent que l'idée d'architecture ou des architectures existantes qui ne respectent pas les règles de la perspective, ils donnent, désormais aux bâtiments qu'ils inventent, l'apparence de la réalité. Ils tiennent compte des proportions, tout en les soumettant à la contrainte de la signification du tableau, comme pouvait le faire un Giotto. On pourrait dire que les peintres du Quattrocento soumettent leur imaginaire à un langage marqué par la rationalité, dans ce sens, ils imitent bien la nature, selon la manière dont Alberti le recommande.

La perspective pour se rapprocher de l'indicible

Ainsi la perspective reste bien l'outil pour répondre à la préoccupation du Quattrocento;⁵⁸ échapper à une démarche transcendée, caractéristique des périodes précédentes pour aller vers une démarche plus concrète. Mais il ne faut pas penser pour autant que l'homme passe brutalement au premier plan, pour rejeter tout mysticisme religieux. Les textes sacrés restent autant la référence que la source sincère d'inspiration. Seule la manière affirme que l'accès vers l'infini peut se faire autrement, comme le soutient Marsile Ficin dans sa réflexion néoplatonicienne. Il y a des logiques qui semblent échapper à notre démarche actuelle, il en est ainsi de l'importance de l'astrologie, considérée aujourd'hui comme une divagation, elle était au XV^e siècle un puissant moyen d'exploration, une sorte d'instrument de spéculation intellectuelle, ce dont on a toujours besoin quelque soit sa forme et quelle que soit l'époque. Il en est de même pour ces «transgressions» visuelles, elles procèdent de cette manière de s'éloigner magiquement de la réalité, réalité qui n'a jamais intéressé les peintres, et lorsque au XIX^e siècle ils ont cru utile de donner une version juste des objets, l'art s'est instal-

57. Franco et Stefano Borsi: Massacio, op.cit., 83.

58. «[...] en tant que telle la perspective organise et interprète le visible, elle «informe» la représentation que les hommes du XV^e siècle se faisaient du monde» (Daniel Arasse: L'Annonciation, op.cit., 12).

lé dans un consensus dont il n'a que faire. A défaut d'une version «humaniste» de la pensée picturale, il a bien fallu en ce siècle de découvertes qu'était ce Quattrocento, retrouver les schèmes anciens pour exprimer ce qui est la spécificité de la chrétienté triomphante, malgré tout dans son déclin, sous la dernière forme, cette fois-ci moderne, de la foi franciscaine. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, des derniers feux d'une Weltanschauung qui voit encore dans la science le dernier moyen de la connaissance de l'indicible, et non la prédominance de l'homme. Cela n'est pas sans expliquer le désintéret qui s'en est suivi pour la pensée de Nicolas de Cues, qui tente de sauver toute la richesse de la pensée scolastique, sans pour cela employer les mêmes instruments que ses prédécesseurs. Il en est de même des peintres de ce siècle, qui ont bien compris qu'ils ne pouvaient pas échapper à leur héritage pas plus, très probablement, qu'ils ne le voulaient. A juste titre, la peinture en cette fin du XIV^e siècle avait probablement atteint d'une certaine manière un sommet qui seul pouvait être dépassé par une nouvelle manière de faire, sans pour cela abandonner l'essentiel de ce savoir faire qui continuera à marquer tout le XV^e siècle.

Mais au cours de ce siècle le monde italien change, pour progressivement abandonner les schémas médiévaux, si on peut les désigner ainsi, et mettre l'homme en avant.⁵⁹ L'omniprésence des thèmes religieux dans la peinture recule, d'autres histoires et d'autres personnages viennent s'installer dans l'espace pictural, ce qui les différencie c'est leur théâtralité. Aby Warburg, à propos de l'Orfeo de Politien «première tragédie italienne» monté en 1472, souligne qu'il s'agit là de «la première tentative pour représenter à la société italienne des personnages de l'histoire antique en chair et en os.»⁶⁰ Politien réalisait peut-être ainsi le rêve d'Alberti. Les déesses, pour être connues n'ont pas besoin de la mathématique, leurs attributs suffisent à leur substance, derrière leurs chairs roses, il ne subsiste que le fantasme d'une théorique nuit d'amour.

Ainsi la perspective, instrument de la mise en ordre, devient au XVI^e siècle le simple outil d'une volonté de représentation d'une «réalité», qui ne pouvait qu'être apparente. C'est bien à ce moment que s'achève un cycle artistique qui a peut-être commencé avec saint François d'Assise, renouvelé par Dante, pour se clore avec le regard cynique de Machiavel sur une ère nouvelle initiée par le divin Raphaël. Ce der-

59. Domenico Ghirlandaio, Confirmation de la règle de Saint François, fresque, Santa Trinita, Florence, 1483-1485. Les donateurs grandissent jusqu'à devenir de la taille des saints, ou encore plus grands, car mis au premier plan. L'homme arrive! et par voie de conséquence la société européenne moderne.

60. Philippe Alain Michaud: Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1998, 141.

nier invente, et c'est là son génie, un nouveau monde qui échappe totalement à la réalité, les nymphes viennent occuper le devant de la scène, pour une parade d'un nouvel imaginaire, qui tente de se rendre complice d'une autre dimension, devenue désormais non plus une mise en ordre mais une mise en scène, principal souci du Prince. Le divin a laissé la place aux déesses folâtres, indifférentes aux rêves des hommes mais non à leurs rêveries. La perspective, instrument de la découverte, s'est faite désormais l'esclave de la rhétorique. L'Uccello, amoureux scandaleux de la perspective, déjà suspect aux yeux de Vasari, se voit alors renvoyé du Panthéon du Beau pour crime passionnel, d'avoir trop rêvé de vouloir faire de la perspective le langage universel de la peinture.