

Lorsque les peintres lisaient la Bible (2)

La Flagellation du Christ

Piero della Francesca

Le sujet de ce jour sera *La Flagellation du Christ*, de l'artiste Piero della Francesca. Et là, on parle d'« artiste », parce que c'est effectivement à partir du XV^e siècle que l'on voit apparaître ce titre, l'identité et cette personnification. La responsabilité de l'artiste est de mettre en image une pensée, et cette pensée est associée à un texte, qui va être celui de la Passion du Christ dans l'évangile de saint Jean. Jean, du chapitre 18, verset 39, au chapitre 19,1, écrit ceci :

Pilate alla de nouveau trouver les autorités juives et leur dit : « Pour ma part, je ne trouve contre lui aucun chef d'accusation ; mais comme il est d'usage chez vous que je vous relâche quelqu'un au moment de la Pâque, voulez-vous donc que je vous relâche le roi des Juifs ? » Alors ils se mirent à crier : « Pas celui-là, mais Barabbas ! ». Or ce Barabbas était un brigand.

Alors Pilate emmena Jésus et le fit fouetter.

Donc le texte est la base associée à la commande. Cette association à la commande va permettre à Piero della Francesca de rentrer dans une véritable recherche et une succession d'associations de pensées et d'idées.

Portrait de Piero della Francesca.

Autoportrait perdu, sans date,
d'après Giorgio Vasari.

XVI^e siècle.

Gravure sur bois.

Public Library, New York.



Piero della Francesca est **né entre 1415 et 1420 à Borgo san Sepolcro**. La date de sa naissance est approximative, mais permet de mettre en évidence qu'il apparaît au début du XV^e siècle, le Quattrocento italien. Il est né près d'Arezzo, il est fils d'une famille d'artisans et de commerçants. **Il mourra le 12 octobre 1492**, dans cette petite bourgade de Borgo san Sepolcro à proximité de la ville d'Arezzo.

Voici un **portrait**, à partir d'un autoportrait perdu qu'avait recueilli Giorgio Vasari, peintre et premier historien de l'art, puisqu'il publie en 1550 la première édition des « *Vies des excellents peintres, sculpteurs et architectes* ».

La formation de Piero della Francesca : il va d'abord faire ses « humanités », et en premier lieu c'est un mathématicien, ce qui est un élément majeur dans la compréhension et dans la manière d'aborder son œuvre en essayant de mettre en évidence cette géométrisation de l'espace, ce que nous allons appeler « la perspective symbolique » qui associe une notion de perspective mathématique pour donner cette profondeur à partir d'un champ de fuite dans lequel s'insère une succession de lignes convergentes.

Nous voyons effectivement que le tableau se conçoit « à deux mesures », si je puis dire, c'est-à-dire la hauteur et la largeur. Et l'illusion de la profondeur, il va falloir la recréer. Nous verrons à travers ce travail, à travers cette appréhension et cette étude, quel est le sens que l'on donne à la perspective, qui ne se limite pas simplement à une construction mathématique, mais au cœur de laquelle on va donner du sens, on va donner une « profondeur » à la perspective linéaire et mathématique, donc une nouvelle compréhension, une manière d'appréhender le monde et de rendre compte du monde dans lequel nous sommes.

Il a donc une histoire et un récit, il y a donc une pensée et un texte, il y a donc des éléments qui vont être associés pour nous permettre véritablement d'en découvrir la richesse, et pas simplement de se satisfaire de ce que l'on voit, pour entrer dans une compréhension, dans une connaissance. Il ne suffit pas de savoir, il faut apprendre à connaître, c'est-à-dire à mettre en œuvre les éléments pour donner du sens et pour que le tableau que je vais essayer d'analyser brièvement nous donne la saveur et l'intelligence de l'artiste, et nous permette de comprendre en élargissant le sujet à travers une série de signifiants.



Piero della Francesca, Ville idéale, v. 1475. Urbino, Galerie Nationale de la Marche.

Si Piero della Francesca est un mathématicien, les mathématiques, la perspective est d'abord une invention qui met en évidence la notion même de l'architecture. C'est Brunelleschi qui écrit en 1401-1405 « *De Architectura* », et à partir de ce texte, il va mettre en œuvre au cœur d'une expérience qui est la sienne, en étant architecte, la construction de Santa Maria dei Fiori, la cathédrale de Florence. La perspective est une mise en œuvre, et un moyen d'édifier, de construire, à partir de la raison, à partir d'un élément objectif que sont ces rapports de forces, d'équilibres, de masses, donc donnant cette notion même à travers la représentation que vous avez sous les yeux de cette « cité idéale ». La cité idéale se construit dans une forme linéaire associée à la répétition de la structure des murs et l'aménagement de l'espace. Ces formes qui construisent ce champ de profondeur qui dit à la fois la perspective, mais aussi une notion d'avenir : que la cité idéale n'est pas simplement quelque chose que l'on fabrique, mais que l'on doit construire. Et cette construction de la cité est associée à une manière de penser la cité urbaine et de penser l'urbanisme, comme le faisaient les Romains. Et l'on retrouve cette notion de perspective à travers le texte de Vitruve dont j'ai déjà parlé, architecte du « Principe » Octave-Auguste. Donc nous voyons ce qui est en jeu, c'est cette notion d'équilibre, d'harmonie. Et cette pensée de l'harmonie permet d'annoncer le principe même de l'art de penser, cette notion de raisonnement. Il faut raisonner en ayant des principes et des arguments qui permettent un véritable dialogue.

Il va travailler à Florence à partir des années 1435 et il va fréquenter un artiste qui s'appelle Fra Angelico (Il Beato Guido di Pietro), dont je reparlerai à la fin du

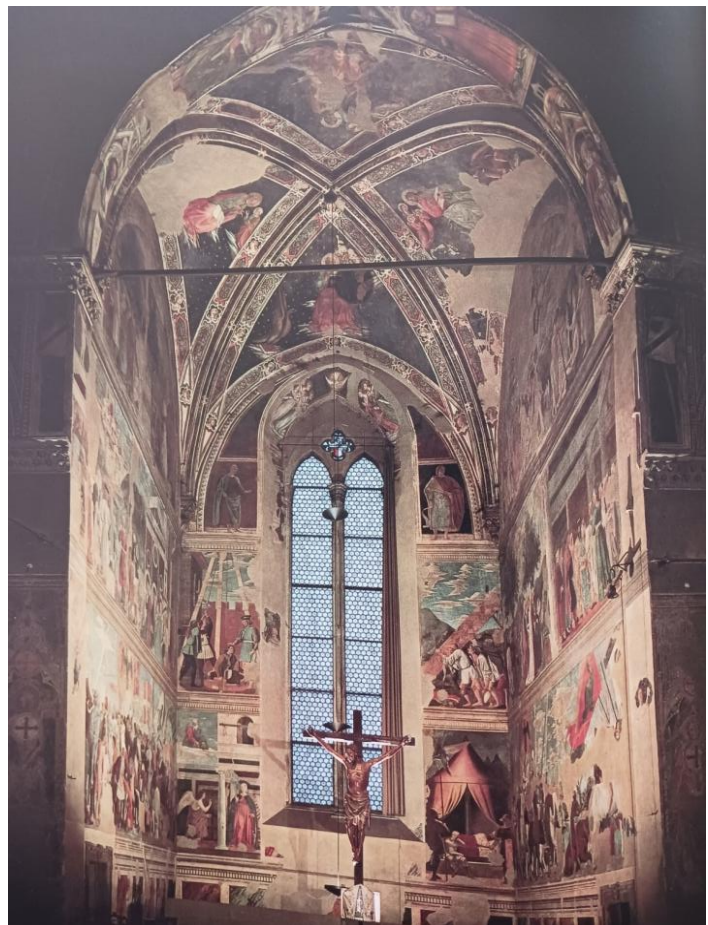
mois d'avril. Il va peindre une série d'ouvrages importants, et nous savons qu'en 1450 il va arriver à Rome.

Or 1450 est une année jubilaire, qui va voir un rassemblement important à la fois de pèlerins et d'échanges entre les artistes. Nous sommes en plein milieu de ce Quattrocento qui voit un foisonnement de la création, de la pensée : parce qu'il n'y a pas seulement des créations picturales, mais un développement de la connaissance et de la pensée, qui s'épanouira avec l'école d'Athènes à la fin du XV^e siècle à Florence, avec différents philosophes, ces philosophes et ces artistes qui vont échanger sur la manière de rendre compte du monde, rendre compte de ce monde et de cette réalité : voir, percevoir, avoir une dimension de la construction, construire sa pensée pour donner de l'équilibre à la notion de la raison. Et cette raison est associée à une vision, c'est-à-dire à une manière de poser un regard. Ce que je vois est associé à une manière de comprendre l'univers ; et la pensée permet d'interpréter et de traduire cet univers avec des données qui relèvent de la science.

Cette expérimentation de ce monde voit cette magnificence à travers l'œuvre majeure de Piero della Francesca, à l'intérieur de l'église Saint-François d'Arezzo, dans la Chapelle Majeure, c'est-à-dire la chapelle d'axe, qui se trouve totalement à l'est de l'édifice, avec **l'Histoire de la Vraie Croix**.

Église saint François.
Arezzo.
Chapelle Majeure
(chapelle d'axe).

Histoire de la Vraie Croix.
Vers 1454-1458.



Nous sommes dans les années 1454-1458. C'est une œuvre absolument magistrale, d'une intelligence à faire trembler tous les ignorants ! Que voit-on ? La représentation d'un monde ancré dans la réalité d'un paysage ; et le fait d'ancrer une histoire qui fait mémoire d'un événement antérieur associé au thème de la découverte de la Vraie Croix.

Invention et la
preuve de
la Vraie Croix.
détails.

Vers 1454-1458.

L'impératrice
Hélène.



Nous sommes au début du XV^e siècle. En 1438-1439, c'est la Grande Peste, qui a fait mourir 1/3 de la population européenne. Et là, nous avons une expérience, une « invention » au sens archéologique du terme (du latin « *invenire* : trouver), une découverte : on voit le récit apocryphe extrêmement intéressant, que l'on retrouve dans différents textes, de la découverte à Jérusalem, par la mère de l'empereur Constantin, de la Vraie Croix.

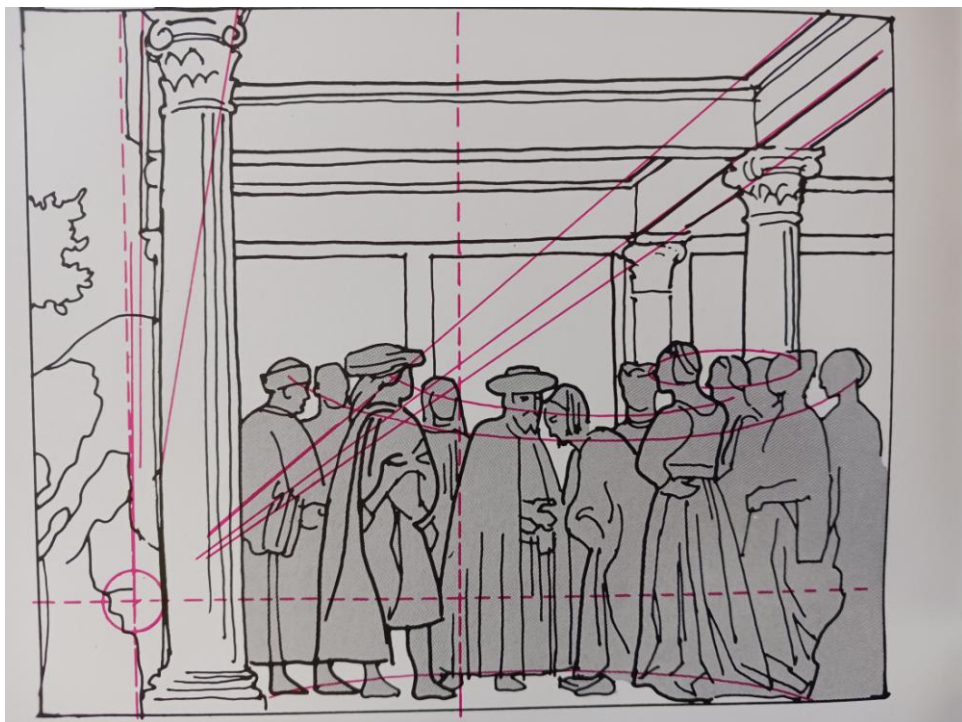
Donc, à l'intérieur de cet espace, cela va être l'origine historique de la découverte de la Croix, associée à la notion de la « preuve », la preuve de la vérité du texte. Chercher la vérité du texte, ce sera la fonction des philologues : connaître l'origine d'un texte pour savoir si ce texte dit vrai. C'est aussi la quête d'un état de conscience.

Sur le plan artistique, c'est absolument extraordinaire, parce que nous voyons la qualité de l'artiste, la majesté de ces formes et de ces personnages, en particulier les personnes de la cour de l'impératrice Hélène. Cette impératrice est agenouillée. Voyez la précision des visages, des corps pour lesquels on peut faire référence à différents artistes, en particulier à des sculpteurs comme Donatello. Il y a une harmonie, un équilibre, une intelligence de la forme, cette forme qui dit, là aussi, un art de la pensée.

Rencontre de la reine de Saba et de Salomon , épisode de l' Histoire de la Vraie Croix. 1455-1458. Fresque Arezzo , église de San Francesco.

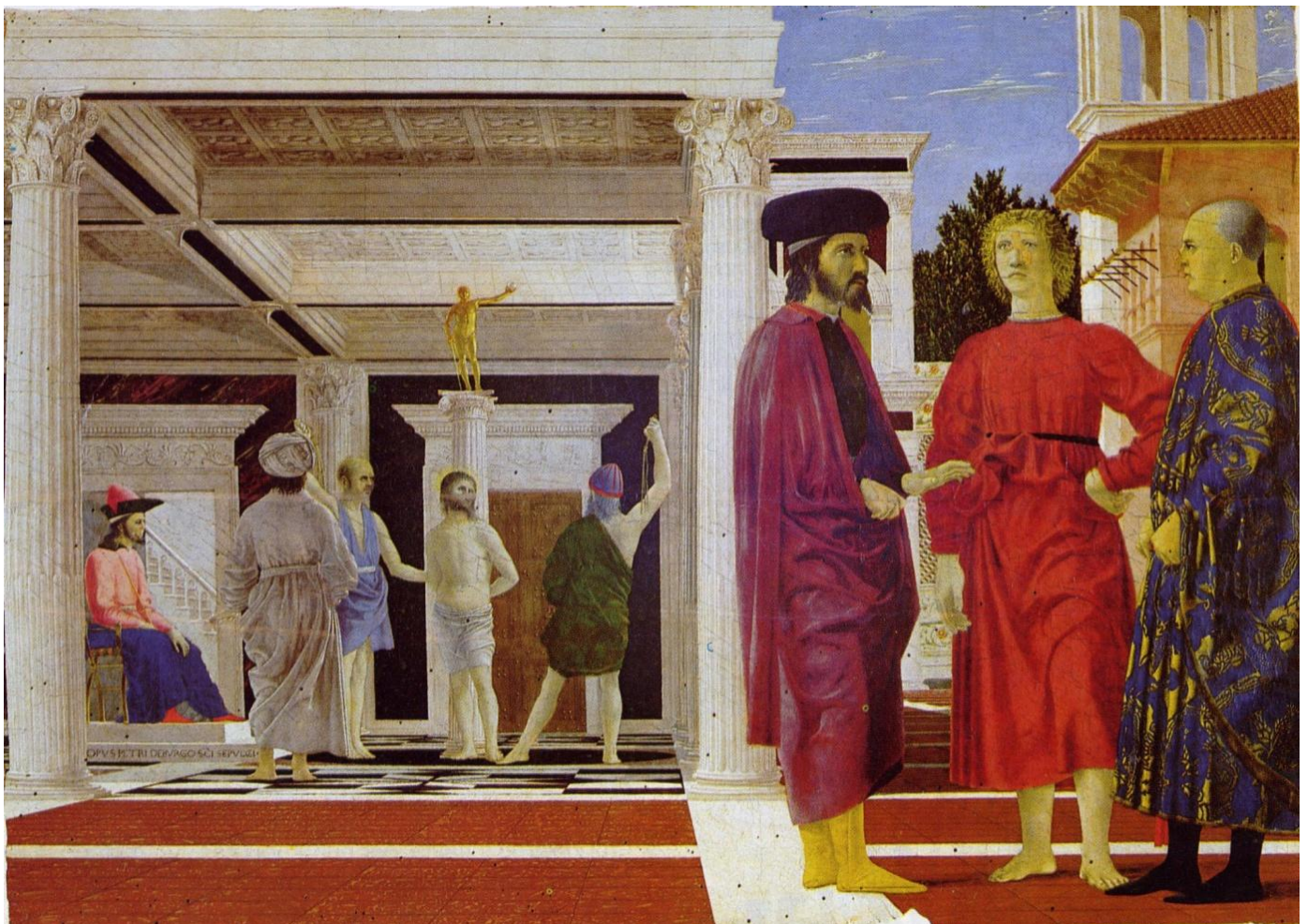


Cet épisode fait partie, toujours, de cette construction de l'espace où l'on voit la reine s'incliner devant Salomon (ce roi qui a fait bâtir le Temple de Jérusalem en l'an 1000 avant J-C).



Comment construit-on l'espace ? Avec des lignes. C'est-à-dire une géométrisation, car l'intérêt, c'est de donner de la profondeur, profondeur de champ, profondeur qui établit cet espace dans une vérité des formes, qui est associée à l'harmonie. Vous voyez comment les choses s'opèrent : le point d'ancrage est en bas à gauche, et les lignes permettent de découvrir la définition de l'orientation qui est harmonisée à la fois par la lumière et la construction. Notez l'importance de l'architecture qui accentue l'effet de profondeur, et la réunion de ces personnages donne la dimension du cercle. Dans l'esprit néoplatonicien, ce cercle est un signe de perfection : la rencontre, l'image, dit un dialogue muet d'harmonie, cette dimension de la paix et de la communion des êtres, telle qu'on peut la trouver dans différents textes du XV^e siècle.

Piero della Francesca va travailler dans différentes cités, Urbino, Arezzo et autour, différentes petites cités qui sont des enclaves du développement des arts. Parce que souvent, dans ces cités, le duc est un condottiere, de ces condottieri qui servent d'autres cités, et en particulier celle de Gênes, de Venise ou sous l'obédience du Pape, Eugène IV puis Nicolas II.



La Flagellation du Christ

Cette conscience-là, pour Piero della Francesca, va l'amener à travailler pour ces ducs, et nous entrons dans le mystère de la *Flagellation*.

Quelle étrange représentation ! On aurait pu penser que la flagellation serait au premier plan et au centre, ce qui n'est pas le cas. Dans la tradition de la peinture de la Renaissance, durant ce XV^e siècle, la disposition est importante, et ce qui est au premier plan est l'élément majeur, la référence au sujet, ce qu'on appellera « la mémoire actualisée » au cœur d'un événement et au cœur de l'histoire.



Piero della Francesca. **La Flagellation du Christ**,
tempera sur toile, 54,4 X 81,5 cm. Vers 1451.
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

Cette énigme, cette mise en forme, cette géométrie unifiée d'un épisode, la flagellation, associé à un autre épisode : nous avons donc la jonction de deux histoires, avec une séparation définie par l'architecture, ces colonnes, et le tracé blanc au sol qui distingue ces deux mondes. Ces deux événements qui sont opposés à travers le temps et à travers les siècles qui les séparent. Piero della Francesca suggère que notre monde est fondé sur un arrière-monde qui lui donne du sens. Donc c'est le monde du fond, ici représenté par la flagellation, qui va donner du sens à l'étrangeté de ces trois personnages figurant au premier plan.

C'est cela que nous allons essayer de découvrir en sachant qu'il n'y a aucune réponse définitive. L'intelligence est d'en être conscient et de réfléchir avec différents auteurs : et cette réflexion doit être contextualisée.

Au moment de sa création, cette peinture n'est pas destinée à une église (on en est sûr) mais à un cabinet particulier, à l'intérieur du palais du duc d'Urbino. Nous le savons par une série d'écrits, l'un qui date du XVI^e siècle, un autre du XVIII^e siècle, et

un texte d'un voyageur anglais qui signale en 1830 la présence de la *Flagellation du Christ* qui, après avoir été placée à l'intérieur d'un cabinet du palais d'Urbino, a été déposée dans la sacristie de la cathédrale d'Urbino. Ce sont des faits historiques qui nous permettent de « canaliser » les interprétations.

Au cœur de cette tragédie qu'est la flagellation du Christ, on voit que ces trois personnages sont en discussion. Piero della Francesca va mettre en évidence ce rapport. Et il va falloir aller très loin... Non un éloignement de la pensée, mais pour bien mettre en évidence une histoire évangélique et une « histoire événementielle à un moment donné ». Ce sont les événements qui vont permettre de découvrir le sens et la démultiplication du sens. Car à mon avis il y a au minimum deux sens.

Essayons de voir comment on construit cet espace :



C'est le principe des cercles, cercles associés à la définition du principe des groupes. Et le lien entre les deux cercles est le signe de l'infini. Ce signe de l'infini va permettre de mettre à distance toute interprétation qui pourrait être restrictive. Il y a une multitude de sens.

Le fait de présenter à l'intérieur d'un même tableau, d'un même pan de mur, un double récit, est extrêmement commun durant la période médiévale, et bien sûr durant celle de la Renaissance italienne du XV^e siècle. Ci-dessous, nous sommes à l'intérieur de la Chapelle Niccolina, une œuvre de Fra Angelico, *la Dispute au Sanhédrin*, avec la représentation de Saint Etienne dont l'histoire est racontée au début des Actes des Apôtres (chapitre 6,8 et chapitre 7).



Fra Angelico. Dispute au Sanhédrin . 1447 – 1449. Chapelle Niccolina, musées du Vatican.

On voit que Fra Angelico maîtrise la perspective et qu'il établit deux scènes : à gauche, la prédication au peuple de Jérusalem, et à droite la comparution devant le Sanhédrin. Le Sanhédrin étant l'assemblée des grands prêtres. Nous voyons ici que cette figuration met bien en scène un événement historique, un événement qui dit ce rapport : il est accusé parce qu'il annonce quelque chose qui a été contredit par le Sanhédrin : Jésus était le Messie attendu et vous l'avez fait mettre à mort.



Ici, nous avons dans la partie à gauche un événement, une histoire que je vous ai citée tout à l'heure en vous lisant le passage de l'évangile de Saint Jean. Ceci faisant mémoire, et cette mémoire met en scène cette géométrisation de l'espace. La perspective a un rôle également qui relève du « rapport au temps », au temps-récit associé à la densité de ce temps, que l'on appelle le « *chairo* » en grec, ce temps concentré, ce temps où se dit un événement majeur qui va bouleverser la vie du monde.

Que voyons-nous ? Au centre de la partie sous le portique, le péristyle, attaché à une colonne, celui que l'on identifie facilement comme Jésus, le Christ. De part et d'autre, on voit les bourreaux, et un personnage de dos, vêtu à la turque. Nous sommes au milieu du XV^e siècle, et les Turcs, les Ottomans menacent Constantinople. Elle tombera sous le joug de Mehmet II le 29 mai 1453. Donc, outre le récit, quelque chose est intervenu pour dire le transfert de temporalité, et la mort du Christ est actualisée en plein milieu du XV^e siècle, associée à l'événement qui va être la perte de Constantinople. C'est une tragédie, parce que les Ottomans sont à la porte de l'Europe.

Cette manière d'appréhender ce type de rapport me semble extrêmement importante. D'abord, on voit un couvrement à caissons. Piero della Francesca a une exigence extrêmement forte de ce type de représentation : ce type de plafond à caissons fait référence à l'architecture gréco-romaine. Notre artiste s'est renseigné : il a lu des récits, et un grand nombre d'entre eux qui parlent du prétoire de Pilate. Parce que nous sommes à l'intérieur du prétoire de Pilate, où le Christ va être flagellé. Et en lisant cela, il va bien définir cette manière extrêmement réelle de dire l'événement.

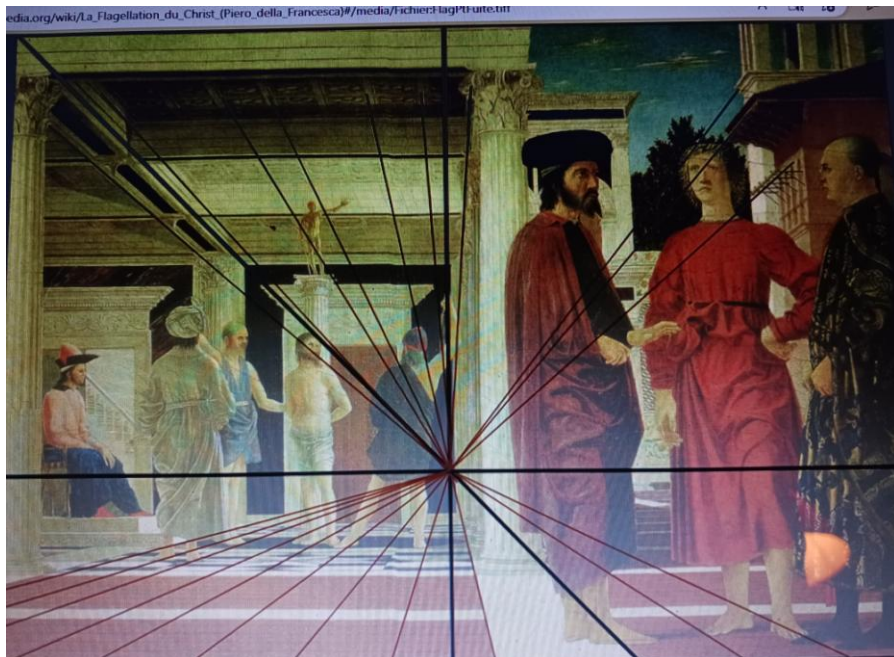
Parce que les pèlerins, qui ne sont pas des touristes, vont visiter et vivre les lieux de la Passion. Même si Jérusalem a été détruite par deux fois, en 70 par Titus, et par Hadrien en 135. Mais il reste encore des vestiges, et ils font référence à ce monde antique qui est très à la mode au XV^e siècle. Le monde antique est associé à la connaissance pour mettre en harmonie la philosophie et la foi, qui ne sont pas contradictoires.

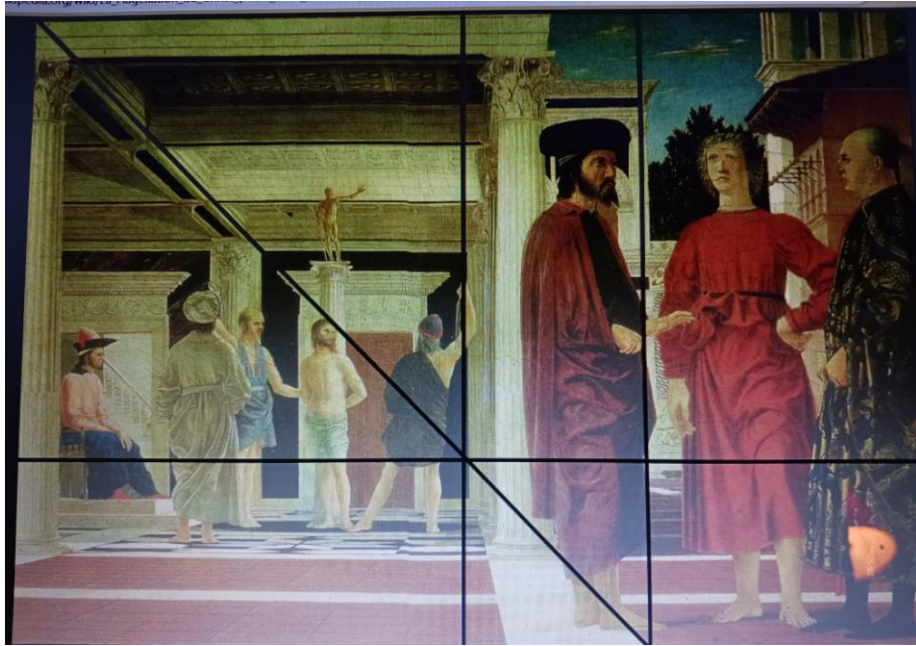
Le Christ est donc au centre, attaché à la colonne. Les bourreaux tiennent des fouets. La colonne est de style corinthien composite (on a associé des feuilles d'acanthes) et permet de bien comprendre l'importance de la mémoire. Et la mémoire est associée à la dimension des bâtiments. Comme la mémoire est associée à la mise en évidence de l'Écriture. Au-dessus de cette colonne, il y a un personnage, une idole. Ce personnage tend le bras et tient un bâton. Pourquoi a-t-on mis ces deux éléments, à la fois l'idole et la présence du Christ ? C'est le monde païen qui va être vaincu par le monde chrétien.



Et l'on va associer ici l'image de différents types de personnages. Nous voyons beaucoup mieux la dimension des caissons. Il peut paraître étrange que ces caissons et cette partie du couvrement où se trouve le Christ soient déjà emplis de lumière. Tout un sens.

La construction (je vous dis ce que je pense de ces perspectives et de ces jeux de formes et de lignes : on peut tout faire, tout construire et tout dire. Mais en tout cas, la perspective linéaire permet de donner un équilibre à l'espace et au sens) :





Cette concentration permet de voir la manière de donner forme, et si on donne forme à un espace, à travers l'équilibre, il y a harmonie et symétrie. A l'intérieur du prétoire, dans ce qu'on appelle « la salle inférieure » du prétoire, vous remarquez ces colorations, parce que la couleur joue aussi un rôle symbolique. Donc nous analysons la partie qui se trouve sur la gauche. Tout à gauche, vous avez un personnage : Pilate. Mais c'est à la fois Pilate et quelqu'un d'autre...



Qui ? Il est vêtu d'une tunique rouge, il tient un sceptre symbolisé par cette baguette. Il a un curieux chapeau... Il faut savoir que dans les années 1430, il y a un concile, le Concile de Florence. Le Pape Eugène IV, dominicain, italien, ayant résidé à Rome, convoque les deux Eglises : l'Eglise d'Orient, orthodoxe, et l'Eglise catholique. Parce que le Pape Eugène IV (qui, étant dominicain, a bien connu Fra Angelico) est soucieux du danger qui arrive à l'est, avec l'invasion et la prise de différentes cités, bourgs et villes par les Ottomans.

Un empereur, un « basileus » règne à Constantinople. Il s'appelle Jean VIII Paléologue. Ici, en Pilate, est représenté Jean VIII Paléologue. Il a des problèmes de dynastie, il a des problèmes de reconnaissance, il est dans une situation extrêmement fragilisée à l'intérieur même de Constantinople ; parce qu'il y a des oppositions politiques et de pouvoir, entre la dynastie des Paléologue et le clergé orthodoxe, et en particulier les moines, qui se souviennent de 1204, la croisade où des chrétiens ont tué des chrétiens. Le drame est terrible et encore aujourd'hui la plaie est toujours ouverte, particulièrement dans le milieu monastique orthodoxe.

La figure de Pilate, c'est celui qui « se lave les mains », qui se met hors de sa responsabilité. Et nous voyons un empereur qui est extrêmement fragilisé, parce qu'une forme de lassitude se traduit par la nonchalance des mains : la main droite est posée entre les deux jambes, la main gauche semble totalement flasque. Le costume est effectivement un costume byzantin, avec ce fameux chapeau. Ces chapeaux qui ont fait sensation lors du Concile de Florence :

Les hauts couvre-chefs
des byzantins.



Un accord d'union a été signé, mais en rentrant à Constantinople, les moines ont menacé de renverser Jean VIII Paléologue s'il ne résiliait pas ce texte. Vous voyez que ce n'était pas simple du tout, on ne voulait rien avoir à faire avec les latins (c'est ainsi qu'on appelait les catholiques).

Les événements vont se dérouler, un grand nombre de délégations vont arriver de Constantinople avec leurs fameux chapeaux. Un détail : les Byzantins de haut rang n'enlèvent pas leur couvre-chef, ce qui valut beaucoup de frictions. Ils n'enlèvent leur chapeau que devant la croix. C'est un détail de l'œuvre de Piero della Francesca à l'intérieur de l'église Saint-François d'Arezzo, où il a peint l'histoire de la découverte de la Vraie Croix.

Et voici la preuve : « Jean VIII Paléologue alias Ponce Pilate, un empereur faible et inconstant », associé à la médaille de **Pisanello** :



Jean VIII Paléologue alias Ponce Pilate, un empereur « faible » et inconstant.



Pisanello a fait frapper, à la demande des Florentins, cette médaille commémorative du Concile de Florence. Et nous voyons bien, sur le pourtour, l'identité, en grec, de l'empereur. Il s'est aussi fait faire un buste par Filarete, dans les années 1444, donc au cours de ce concile qui a duré longtemps.

Filarete.

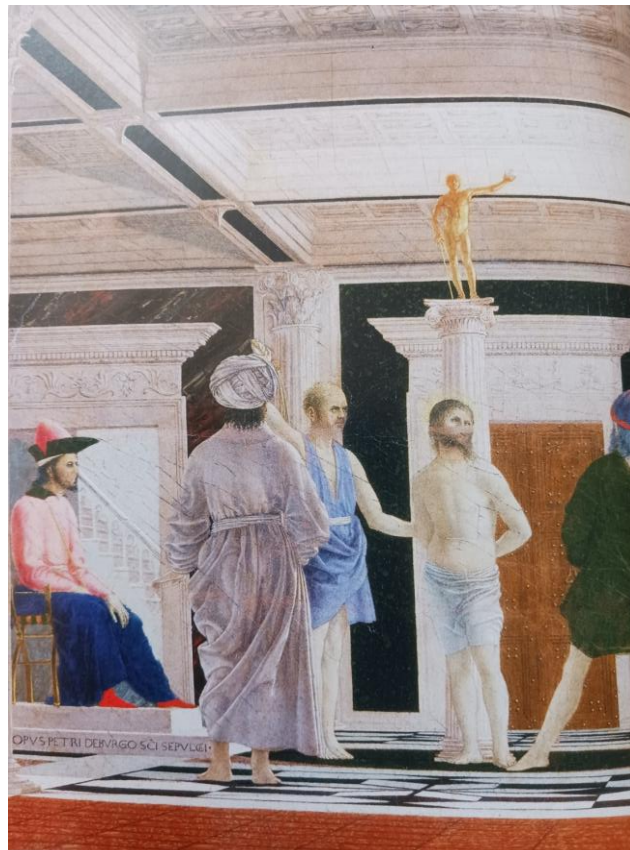
L'empereur Jean VIII
Paléologue.

Vers 1444.
Bronze.

Musées du Vatican.



Si nous revenons à ce type de représentation, nous voyons qu'il y a une histoire au cœur de l'histoire. Au cœur de l'événement qui fait mémoire de **la flagellation**, il y a une énorme importance accordée à cette actualisation.



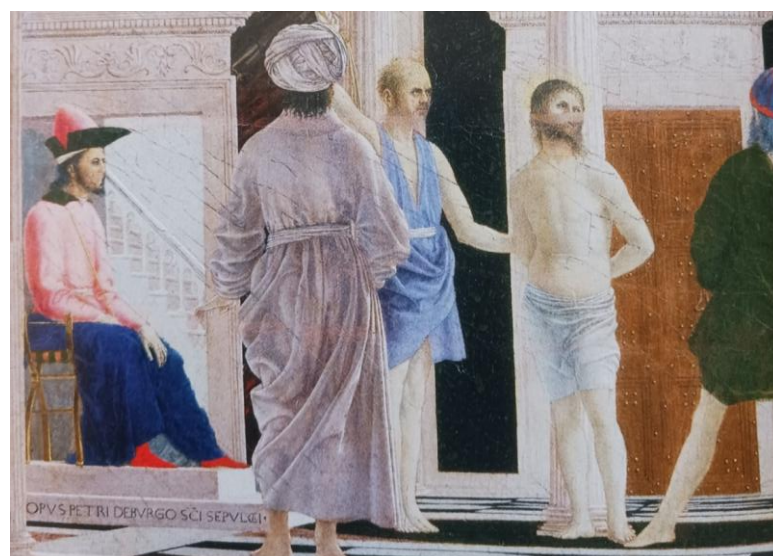
Le Christ est dénudé, mais il n'a pas encore été flagellé : il n'y a pas de traces de sang. Cela signifie que Constantinople n'est pas encore prise, mais qu'elle est menacée. La représentation de cette figure de l'Ottoman est une évidence : il est de dos. La représentation aussi de la figure du Christ met en évidence celui qui regarde. Le Christ a un corps d'athlète. Ici, il est pris à partir de modèles antiques de sculptures. Le Christ représente la force, et cette force est accentuée par la statue dorée qui se trouve au-dessus.

La Flagellation,
vers 1447 – 1449.

Le Christ et les flagellants.



Nous avons deux personnages, le bonnet bleu rayé de rouge semblant figurer, à l'époque, le costume des juifs. Nous voyons un cercle noir qui entoure cette scène sacrée. Et ce qui est très important, c'est qu'il y a **deux portes** :



La première porte, à gauche, donne accès à la partie supérieure, par un escalier qui avait 24 marches ; ici, on n'en a représenté que 9. Cet escalier a été rapporté par l'impératrice Héléne à Rome et déposé à l'intérieur de la basilique-cathédrale Saint-Jean du Latran. Il se trouve toujours dans un bâtiment qui a été construit au XVI^e siècle, la « Scala Santa », l'Escalier Saint, que les pèlerins montent à genoux. Donc il y a une volonté historique précise, et nous voyons que cette montée, cette ascension finira par une descente, puisque la Scala Santa se trouve derrière Pilate alias l'empereur.

Du côté du Christ, il y a une autre porte, et cette porte en bois est cloutée. Bois, clous, on comprend ! Et si je vous dis que la Pâque, Pessa'h, est *Passage*, le passage de la porte devient une préfiguration qui dit un avenir, que cette flagellation va conduire au mystère de la Croix, qui dit déjà le mystère de Pâques. Tout cela en un seul élément.

Détail : Le Christ et les flagellants : la porte cloutée

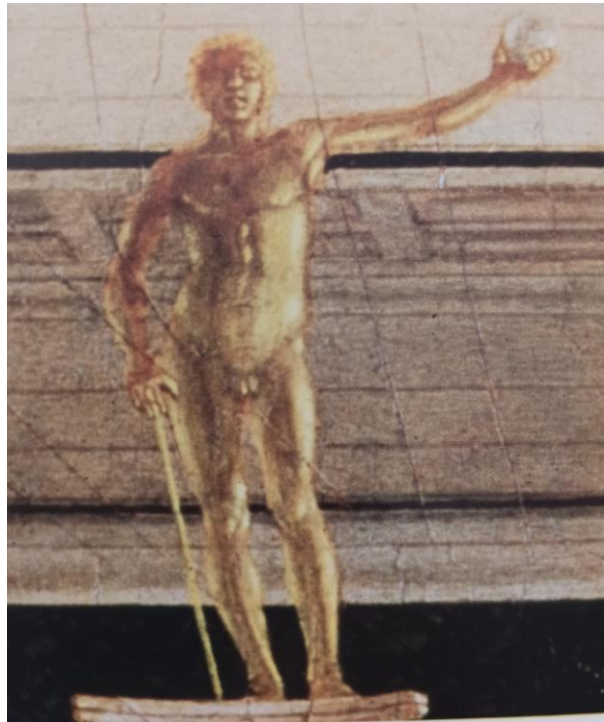


La diversité est extraordinaire ! Il faut nous ouvrir l'esprit. Du bon usage de l'image, du bon usage de la représentation : c'est une œuvre sur laquelle on médite.

Et la statue au sommet de la colonne, c'est Apollon. Si vous regardez bien, vous voyez des similitudes entre les deux corps : le Christ va être le nouvel Apollon.

Statue au
sommet de la colonne.

Apollon
« Sol invictus »



Cela ne pose aucun problème aux gens du XV^e siècle. Parce qu'on associe philosophie et théologie, on n'est pas dans une opposition, mais dans une intelligence, la résonance d'une mémoire de la pensée et de la sagesse.

On parle de « Sol invictus », le Soleil invincible. Et ce « Soleil invincible » qui était le titre donné à Apollon, on le retrouve, là aussi, dans une médaille et dans la restitution d'une colonne, cette colonne monumentale dite de Constantin, dédiée au Sol invictus, jadis à Constantinople.

Médaille de l'empereur
Constantin Ier,
portrait au revers
de l'effigie du
Sol invictus. IV^e siècle.



Colonne monumentale,
dite de Constantin,
dédiée au Sol invictus
jadis à Constantinople.
(reconstitution)

Je vous rappelle que Constantin promulgue en 313 un édit de tolérance, l'édit de Milan, pour établir un traité de paix et de reconnaissance du monde chrétien. Et l'empereur Théodose fera du christianisme la religion d'Etat à la fin du IV^{ème} siècle.

Constantin est issu d'un milieu païen. C'est sa mère, Hélène, qui s'est convertie à la foi chrétienne. Constantin se convertit, mais ne deviendra chrétien que par le baptême qu'il recevra la veille de sa mort. Cette conversion l'établit déjà comme un empereur qui va unifier les peuples, et il a besoin de cette unité en raison de l'extension de son territoire, et l'extension de ce territoire a besoin de deux pôles de gouvernement, Rome et Constantinople qu'il fonde en 330.

Bien sûr, il fait référence au Sol invictus que l'on voit gravé au revers de la médaille. D'un côté, vous avez le portrait de Constantin et au revers la figure d'Apollon, que l'on retrouve également sur cette colonne monumentale. Il y a donc une volonté de vérité archéologique pour dire l'historicité de l'événement. C'est tout un récit, le Christ va devenir le nouvel Apollon, le nouveau Sol invictus, ce Soleil levant du dimanche matin de Pâques. C'est extrêmement fort et puissant ! Et c'est certainement l'un des tableaux les plus énigmatiques de la Renaissance. On ne peut définir la réalité par un seul sens, et la vérité est symphonique...

Ces trois personnages de droite sont, eux aussi, bien énigmatiques.



Ces trois personnages vont nous faire entrer dans ce type de présence et dans cette notion d'une découverte qui s'offre à nous. Le lien de Jean VIII Paléologue était déjà important avec le monde de l'Occident, le monde latin occidental, parce qu'il avait épousé en secondes noces, en 1421, Sophia di Monferrato, répudiée en 1426 parce qu'elle n'avait pas donné de successeur à l'empereur. Et il n'en aura pas, on élira

après lui celui qui va subir la chute de Constantinople, Constantin XI. De même que le dernier empereur, à la fin de l'empire romain, s'appelait Romulus...

A travers ces trois personnages, le récit en arrière fait référence à un événement qui deviendra historique : les prémices de la chute de Constantinople. Ils sont en conversation, deux du moins : le personnage qui est à gauche et celui qui est à droite. Il y a au centre un personnage étrange, extrêmement énigmatique. Dans une chapelle particulière, la Chapelle du Pardon, et la salle des reliques de ce fameux palais d'Urbino, certains historiens de l'art (c'est ce qu'on a avancé dès le XVI^{ème} siècle), disent que ce tableau était un tableau votif expiatoire, associé à la mort du premier duc d'Urbino.

Pourquoi dit-on cela ? Dès le XIX^e siècle, des historiens de l'art ont repris des éléments associés à d'autres récits identifiant le personnage central comme Oddantonio, premier duc d'Urbino. Il avait été introduit duc par le Pape Eugène IV dans la cathédrale de Sienne en 1443. Il meurt en 1444. On l'a accusé d'avoir une vie de débauché. Une nuit du mois de juin, on le tue. Certains interprètes disent que le personnage central est cet Oddantonio, qui effectivement est associé à un type de représentation, que nous retrouvons dans une autre œuvre de Piero della Francesca qui se trouve à l'Académie de Venise, un personnage à genoux devant saint Jérôme. La robe rouge ceinturée de noir, c'est le thème du pénitent, en général. Ce qui est associé au fait que celui-ci a les pieds nus, alors que les deux autres sont chaussés : cela a quelque chose à voir avec quelqu'un qui est mort... D'une étrange mort. Car dès le XVI^e siècle, Oddantonio da Montefeltro va être cette référence.

Parce qu'il faut savoir que cette quête et ce type de représentation, si elle est privée, n'est pas uniquement religieuse. Et si la mémoire de la flagellation est celle du corps du Christ flagellé à travers la menace turque, il y a un autre sens de quelqu'un qui a été tué d'une manière violente.

Nous voyons à gauche un Byzantin, reconnaissable à sa coiffure. A droite, un personnage lui fait face, vêtu d'un brocard bleu, avec des chardons, symboliques de celui qui entre dans un état de défense et de protection ; le chardon étant aussi associé à la crucifixion du Christ, donc démultiplication des sens. Il a revêtu un vêtement ducal.

Lorsque le Pape Eugène IV institue Oddantonio da Montefeltro comme premier grand duc de la cité d'Urbino, il lui demande d'être vicaire laïque et d'être à la tête de la croisade. Malheureusement, celui-ci ne pourra pas lever de troupes pour aller s'opposer à Mehmet II. Donc il est duc, mais il doit défendre, à la demande d'Eugène IV, qui convoque dans la même période le Concile de Ferrare et de Florence - parce que débuté à Ferrare, il va s'achever à Florence, en raison de querelles intestines.

Donc le personnage de gauche, quelle que soit son identité (elles ont été nombreuses), est en train de demander l'aide au personnage de droite. Et cette aide est associée à deux personnages.

D'abord une aide qui va être liée au successeur du premier duc, Federico da Montefeltro, le demi-frère d'Oddantonio, que certains ont accusé d'avoir participé au meurtre de son frère. Cela ne semble pas le cas, et qu'il était passif, le goût du pouvoir a été déterminant. Si on identifie ce personnage de droite comme étant le deuxième duc d'Urbino, ou un Sforza : pour qu'on lui demande l'aide, il faut avoir de l'argent, il faut avoir une armée, etc. Les dynasties au temps des Sforza et des Montefeltro ont œuvré, sont des condottieres, des hommes en armes qui se mettent sous l'obédience-lige de différentes cités.

Le «Byzantin » de la Flagellation :

IOANNIS ARGYROPOULOS.



On voit des personnages identifiables. Celui qui est à gauche, le « Byzantin » de la Flagellation, IOANNIS ARGYROPOULOS, identifié par un historien de l'art. C'est un personnage qui a existé, qui a été le dernier ambassadeur qui a demandé de l'aide aux différentes cités d'Italie. Et on peut penser que c'est lui, mais rien n'est définitif, et les historiens de l'art ne sont pas d'accord entre eux. On n'a comme références que des écrits nettement postérieurs. La barbe bifide (à deux pointes) dit bien que nous avons affaire à un byzantin, qui demande de l'aide à un autre personnage.

Et entre les deux, Oddantonio da Montefeltro, premier duc de Urbino et prince « Martyr » :

Oddantonio da Montefeltro,
premier duc d' Urbino
et prince « Martyr ».



Est-ce bien lui ? Regardez un portrait anonyme, fait vers 1580, qui reprend un autre portrait d'un siècle auparavant :

Anonyme.

Oddantonio da Montefeltro.
Vers 1580

Vienne , Kunsthistorisches
Museum.



Là on est sûr, car il y a un écrit et cet écrit fait foi, il y a véritablement une similitude entre ces portraits, des correspondances anatomiques, en particulier les cheveux blonds.

D'autres historiens de l'art parlent d'un ange. Cela pose problème. Même si dans des représentations de Piero della Francesca, nous avons des anges extrêmement humanisés, qui ne sont pas dans une allégorie de représentation avec une expression traditionnelle associée aux ailes et du hors-sol.

Le personnage de droite fait référence à un autre personnage, Federico da Montefeltro, duc d'Urbino à partir de 1444, peint par Piero della Francesca dans les années 1445-1446.

Piero della Francesca.

Federico da Montefeltro,
seigneur d' Urbino.
1446 ?

Florence.

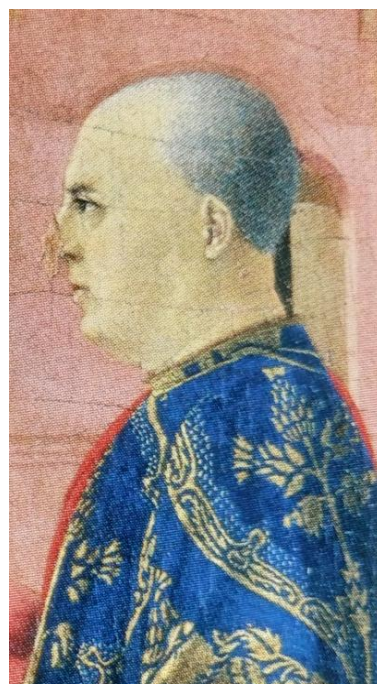
Musée des Offices.



Federico da Montefeltro

Ou
Francesco Accolti,
« prince des jurisconsultes de son temps ».

ou ?



C'était un homme fougueux qui, à l'âge de 29 ans avait dédié sa vie à une belle femme de la cité d'Urbino, et il y avait encore des tournois. Il est blessé, mais il s'en sort, et il a un total changement dans son comportement. On *pourrait penser* que le tableau de la Flagellation soit un ex-voto pour faire mémoire de la mort de son frère Oddantonio et qui demanderait une « œuvre de miséricorde », une expiation face à la mort de son frère puisqu'il n'a pas empêché les deux assassins d'agir cette nuit-là.

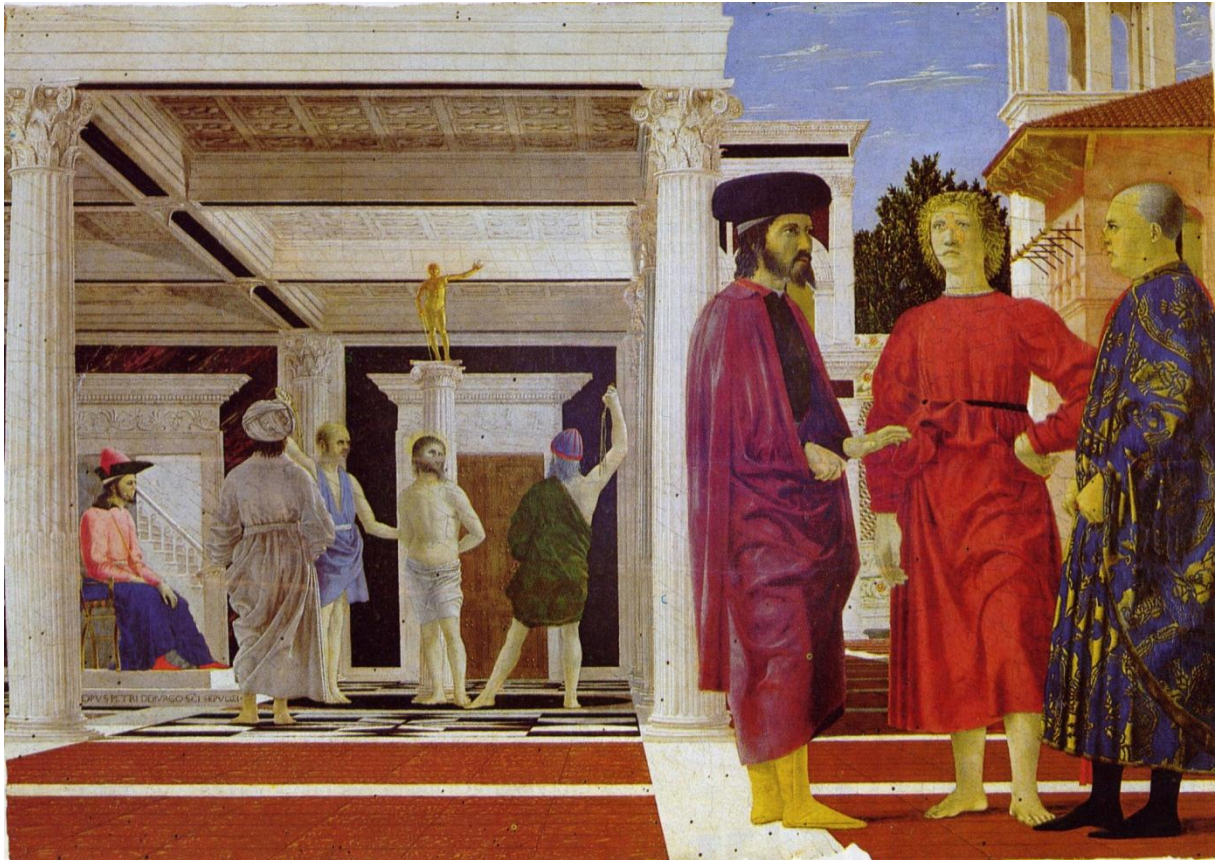
Il ne s'agit pas de dire qu'il y a une ressemblance visible, mais de fonctionner par analogie. D'autres historiens parlent de Francesco Accolti, « prince des jurisconsultes de son temps », donc un humaniste qui lui aussi avait été envoyé en ambassade à Constantinople.



Ce sont donc deux personnages qui se rencontrent face à la menace turque et qui ont besoin de s'entraider. Derrière, vous avez un arbre qui est un mûrier, et la représentation d'un palais, le palais du gouverneur. Il faut savoir que Pilate ne résidait pas à Jérusalem, mais le siège du représentant de l'empereur Tibère se trouvait à Césarée de Philippi. Pilate va donc se rendre à l'intérieur de la cité de Jérusalem pour calmer les tensions. Le palais est celui d'Hérode Antipas, parce qu'on sait par des récits que ce palais était blanc et noir. Les frises noires sont représentées ici à deux niveaux. Le mûrier est l'arbre des défunts, et il est juste derrière la tête du personnage central...

Une petite allusion à la cité d'Arezzo : la maison qui se trouve représentée de couleur rose. C'est une architecture parlante au cœur du récit et au cœur même de l'histoire. Certains verront dans le personnage de gauche le cardinal Bessarion,

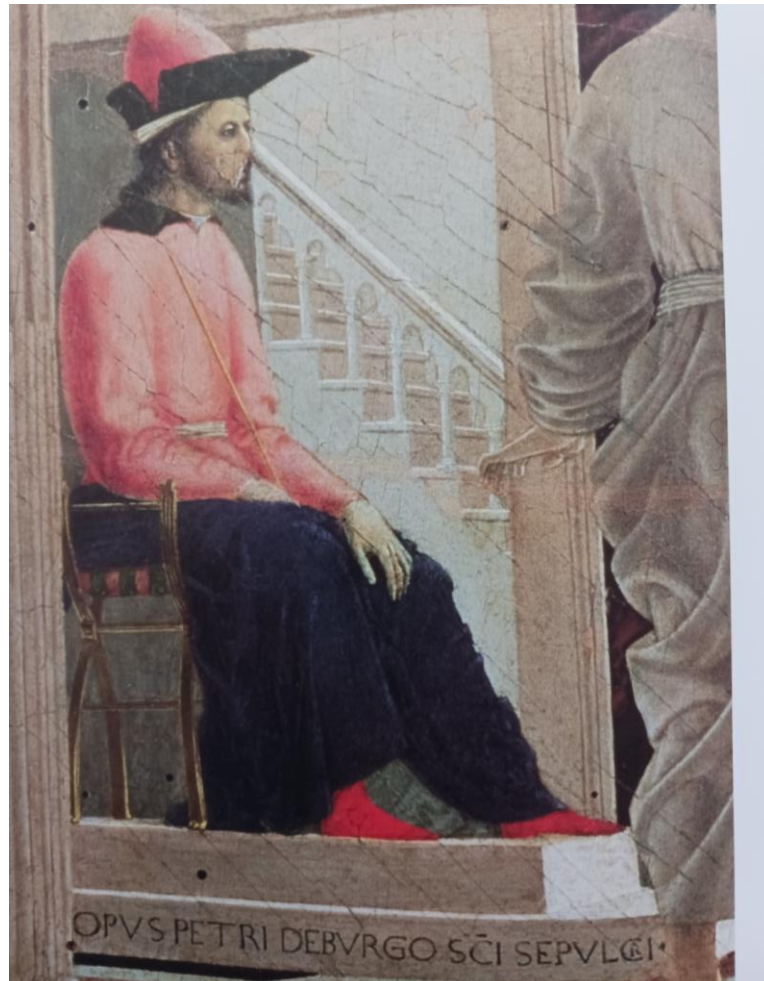
cardinal patriarche qui s'est converti du côté latin après la chute de Constantinople, un homme d'une très grande culture, une très belle personne.



Nous allons revoir la dimension du passage, de ces trois personnages, de la tunique du pénitent, si l'on identifie celui-ci à Oddantonio, ces pieds nus qui disent la mort de celui qui n'est plus capable de marcher sur cette terre, qui est dans un autre monde, l'attitude, le regard un peu hors du temps,



cette vision de l'ensemble que nous avons, cette fameuse représentation d'un homme qui écrit un récit fait par *Pierre de Borgo de san Sepolcro* (traduction de l'inscription latine sous le siège de Pilate), c'est-à-dire que Piero della Francesca signe son œuvre comme pour authentifier son travail,



et en essayant ainsi de l'authentifier, il met en scène ce degré de conscience d'un espace qui va être ouvert : la référence à la flagellation du Christ est encore un récit qui s'actualise au cœur du milieu du XV^e siècle avec la menace, l'appel et le déchirement en perspective. Parce qu'au pied de la croix, ainsi, on va déchirer la tunique du Christ, on va diviser cette tunique. Et cette tunique du Christ joue le rôle symbolique de la division des chrétiens.

On pourrait toujours surajouter, et mettre en évidence la notion de cette perspective à la fois mathématique mais qui devient ici une véritable perspective symbolique, chargée de significations, d'un récit du 1^{er} siècle avec un récit du milieu du XV^e siècle.

« Piero rapportait tout sentiment profond à la mesure de la forme dans une conception picturale purement contemplative. C'est une des propriétés les plus remarquables de son style » : c'est Piero Longhi, historien de l'art, qui dit cela.

Il exprime ici la permanence de la foi, de la divinité du paganisme (Apollon) et du christianisme (l'élément sculpté Apollon devient le Christ vainqueur de la mort), l'affirmation de l'éternité sur les destins éphémères des hommes, une porte sur l'infini au cœur de l'histoire, maintenant la profondeur du sens qui est une « perspective d'avenir », une conscience de l'histoire qui se dit dans un processus d'avenir.

On le voit ici même, dans **le Songe de Constantin** :

Le Songe de
Constantin,
vers 1454-1458
Fresque.
Cycle de
l' Histoire de
la Vraie Croix

Fresque
de la chapelle
Majeure.

Église de
San Francesco.

Arezzo.



Constantin est allongé. Ce clair-obscur, préfiguration de Caravage, est un mode de pensée : il dit la pensée de cet homme qui s'interroge sur l'avenir de la bataille qui aura lieu contre Maxence au Pont Milvius au mois d'octobre 312. Va-t-il gagner ? Quel est le sens de l'histoire ? Quel est le destin de l'humanité ? Ce n'est pas qu'une élucubration, c'est quelque chose que nous retrouvons de manière très forte dans les écrits du XV^e siècle, chez les penseurs, les philosophes, les théologiens.

Cette tente s'ouvre sur une colonne : « Par ce Signe tu vaincras » (« IN HOC SIGNO VINCES ») était-il marqué sur l'oriflamme de Constantin, qui avait vu en ce « songe » le signe de la croix irradiant de lumière.

Il faut se retrouver à l'intérieur des chambres du Latran, mais aussi des chambres du Vatican. Parce que Piero della Francesca a travaillé au Latran, comme il a travaillé à Saint-Pierre de Rome, mais les œuvres ont été détruites pour être remplacées par celles de Raphaël. La notion de conservation n'était pas tout à fait la même qu'aujourd'hui !

Cette géométrie secrète de l'œuvre peinte, en tout temps, a été pour les artistes une des composantes essentielles de la beauté. Ce sont les mathématiques au service de la beauté, et la beauté, ici, c'est ce qui donne de la forme et du sens. Ce n'est pas simplement une beauté à caractère esthétique, formelle, c'est une beauté qui donne le principe même de la conscience. Ce principe de la conscience que nous trouvons à travers différents textes et différents récits. Si le tableau de la Flagellation est la commémoration d'un prince mort et de l'histoire au cœur des événements, c'est certes important ; mais il ne faut jamais enfermer une œuvre dans une seule interprétation. D'une part, ce serait l'isoler de l'événement au cœur duquel elle a été conçue ; d'autre part, parce qu'il existe ce mode de compréhension, avec une multitude de sens : à travers le thème du Christ qui n'est pas encore flagellé, de la porte qui est cloutée, de l'autre côté, la porte ouverte qui est celle de la mémoire de l'escalier du prétoire, la Scala Santa, de cette lumière irradiante du « Sol invictus » qui n'est plus celle d'Apollon, mais du nouvel Apollon... Il y a une appropriation, comme on s'est approprié la pensée de Platon en la christianisant, en particulier en interprétant les textes du Phédon.

Nous voyons que c'est une œuvre qui est pensée, réfléchie, qui donne à voir une vision nouvelle et qui donne à penser différemment. Et cette pensée devient source de richesse, qui n'est jamais enclose dans une seule formule !

Piero della Francesca

La Résurrection du Christ,
1455- 1458.

Fresque.
225 x 200 cm.

San Sepolcro.
Musée civique.



Abbé Jean-Marc Nicolas
Historien de l'Art
Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré
31 mars 2023