

Le plus beau tableau

Borgo San Sepolcro n'est pas facile d'accès. Un petit chemin de fer, peu fréquenté, traverse les collines depuis Arezzo. On peut aussi y accéder par la vallée du Tibre depuis Pérouse. Si vous êtes à Urbino, un bus vous emmène à San Sepolcro, en passant par les Apennins, en un peu plus de sept heures. Ce voyage, je le sais par expérience, n'est pas drôle. Mais il vaut la peine d'être fait, de préférence avec un autre véhicule que le bus, pour admirer la Bocca Trabaria, le plus beau col des Apennins, entre la vallée du Tibre et la haute vallée du Metauro. C'est au début du printemps que nous l'avons traversé. Notre omnibus grondait et gravissait lentement un versant nord désolé, parmi les rochers dénudés, l'herbe desséchée et les arbres encore sans bourgeons. On franchit le col et soudain, comme par miracle, le sol se colora de primevères, chaque fleur étant un petit emblème du soleil qui l'avait créée.

Et lorsqu'on arrive enfin à San Sepolcro, que voit-on ? Une petite ville entourée de remparts, nichée dans une large vallée plate entre des collines ; de beaux palais Renaissance aux jolis balcons en fer forgé ; une église sans grand intérêt, et enfin, le plus beau tableau du monde.

Le plus beau tableau du monde est peint à fresque sur le mur d'une salle de l'hôtel de ville. Quelque vandale, bienveillant à son insu, le fit recouvrir, quelque temps après sa réalisation, d'une épaisse couche de plâtre, sous laquelle il resta caché pendant un siècle ou deux, pour enfin être révélé dans un état de conservation remarquablement parfait pour une fresque de cette époque. Grâce aux vandales, le visiteur qui pénètre aujourd'hui au Palazzo dei Conservatori de Borgo San Sepolcro retrouve la prodigieuse Résurrection presque telle que Piero della Francesca l'a laissée. Ses couleurs claires, mais subtilement sobres, rayonnent sur le mur avec une fraîcheur à peine altérée. L'humidité n'a rien effacé du motif, ni la saleté ne l'a obscurci. Nul besoin d'imagination pour en saisir la beauté ; il se dresse là devant nous dans toute sa splendeur, le plus beau tableau du monde.

Le plus beau tableau du monde... Vous souriez. L'expression est absurde, bien sûr. Rien n'est plus futile que l'occupation de ces connaisseurs qui passent leur temps à compiler les premières douzaines de peintres les meilleurs du monde, les huit ou les quatre meilleurs musiciens, les quinze meilleurs poètes, les équipes d'architectes de renom, etc. Rien n'est aussi futile car il existe une multitude de mérites et une infinie variété d'êtres humains. Fra Angelico est-il meilleur artiste que Rubens ? De telles questions, dites-vous, sont dénuées de sens. Tout est affaire de goût personnel. Et jusqu'à un certain point, c'est vrai. Mais il existe néanmoins une norme absolue du mérite artistique. Et c'est une norme qui est, en dernier ressort, morale. La qualité d'une œuvre d'art dépend entièrement de la qualité du personnage qui s'y exprime. Non pas que tous les hommes vertueux sont de bons artistes, et tous les artistes ne sont pas vertueux au sens conventionnel du terme. Longfellow était un mauvais poète, tandis que les relations de Beethoven avec ses éditeurs étaient franchement déshonorantes. Mais on peut déshonorer ses éditeurs tout en conservant la vertu nécessaire à un bon artiste. Cette vertu est celle de l'intégrité, de l'honnêteté envers soi-même. Le mauvais art est de deux sortes : celui qui est simplement ennuyeux, stupide et incompetent, le négativement mauvais ; et le positivement mauvais, qui est un mensonge et une imposture. Très souvent, le mensonge est si bien raconté que presque tout le monde s'y laisse prendre – pour un temps. Mais à la fin, les mensonges finissent toujours par être découverts. La mode change, le public apprend à regarder avec un regard différent et, là où il voyait autrefois une œuvre admirable qui l'émouvait réellement, il voit maintenant une imposture.

Dans l'histoire des arts, on trouve d'innombrables impostures de ce genre, autrefois considérées comme authentiques, aujourd'hui considérées comme fausses. Les noms mêmes de la plupart d'entre eux sont aujourd'hui oubliés. Pourtant, une vague rumeur circule encore selon laquelle Ossian était autrefois lu, Bulwer considéré comme un grand romancier et « Festus » Bailey comme un grand poète. Leurs homologues s'affairent aujourd'hui à récolter louanges et argent. Je me demande souvent si j'en fais partie. Impossible de le savoir. Car on peut être un escroc artistique sans vouloir tricher et malgré le plus ardent désir d'honnêteté.

Parfois, le charlatan est aussi un génie de premier ordre, et il y a alors des artistes aussi étranges que Wagner et Le Bernin, capables de transformer le faux et le théâtral en quelque chose de presque sublime.

Qu'il soit difficile de distinguer le vrai du faux est prouvé par le fait qu'un nombre considérable de personnes ont commis des erreurs et continuent d'en commettre. L'authenticité, comme je l'ai dit, triomphe toujours à la longue. Mais à tout moment, la majorité des gens, s'ils ne préfèrent pas réellement le faux au vrai, l'apprécient au moins autant, rendant un hommage sans réserve aux deux.

Et maintenant, après cette petite digression, revenons à San Sepolcro et au plus beau tableau du monde. Beau, absolument beau, car son auteur était à la fois sincèrement noble et talentueux. Et pour moi personnellement, le plus émouvant des tableaux, car son auteur possédait presque plus que tout autre peintre les qualités de caractère que j'admire le plus et parce que ses préoccupations purement esthétiques sont d'un genre que je suis naturellement le mieux placé pour comprendre. Une grandeur naturelle, spontanée et sans prétention – telle est la qualité principale de toute l'œuvre de Piero. Il est majestueux sans être le moins du monde affecté, théâtral ou hystérique – comme Haendel est majestueux, mais pas à la façon de Wagner. Il atteint la grandeur naturellement à chaque geste, sans jamais la rechercher consciemment. À l'instar d'Alberti, dont l'architecture, comme j'espère le montrer, présente certaines affinités avec sa peinture, Piero semble avoir été inspiré par ce que j'appellerais la religion des Vies de Plutarque – qui n'est pas le christianisme, mais un culte de ce qu'il y a d'admirable chez l'homme. Même ses tableaux, techniquement religieux, sont des hymnes à la dignité humaine. Et il est partout intellectuel.

Le drame de la vie et de la religion ne l'intéresse guère. Ses tableaux de bataille d'Arezzo ne sont pas des compositions dramatiques, malgré les nombreux éléments dramatiques qu'ils contiennent. Toute l'agitation, toutes les émotions des scènes viennent à l'esprit comme un ensemble intellectuel et sérieux. On dirait que Bach a écrit l'Ouverture de 1812. Les deux superbes tableaux de la National Gallery – la Nativité et le Baptême – ne se distinguent pas non plus par une sympathie particulière pour la signification religieuse ou émotionnelle des événements représentés. Dans l'extraordinaire Flagellation d'Urbino, le sujet principal du tableau s'efface à l'arrière-plan sur le côté gauche du panneau, où il sert à équilibrer les trois personnages mystérieux se tenant à l'écart au premier plan droit. Il semble qu'il ne s'agisse ici que d'une expérience de composition, mais une expérience si étrange et si étonnamment réussie que nous ne regrettons pas l'absence de signification dramatique et en sommes pleinement satisfaits. La Résurrection à San Sepolcro est plus dramatique. Piero a rendu la symbolique du sujet par une simple composition triangulaire. La base du triangle est formée par le sépulcre ; et les soldats qui dorment autour sont amenés à indiquer par leur position les deux côtés ascendants, qui se rejoignent au sommet sur le visage du Christ ressuscité, debout, une bannière dans la main droite, le pied gauche déjà levé et planté sur le bord du tombeau, se préparant à

partir dans le monde. Aucune disposition géométrique n'aurait pu être plus simple ni plus appropriée. Mais l'être qui surgit sous nos yeux du tombeau ressemble davantage à un héros de Plutarque qu'au Christ de la religion conventionnelle. Le corps est parfaitement développé, comme celui d'un athlète grec ; si formidablement fort que la blessure dans les muscles de son flanc semble quelque peu hors de propos. Le visage est sévère et pensif, le regard froid. La figure entière exprime la puissance physique et intellectuelle. C'est la résurrection de l'idéal classique, incroyablement plus grandiose et plus beau que la réalité classique, de cette tombe où il reposait depuis tant de siècles.

Esthétiquement, l'œuvre de Piero présente cette ressemblance avec celle d'Alberti : elle aussi est essentiellement une affaire de masses. Ce qu'Alberti est à Brunelleschi, Piero della Francesca l'est à son contemporain Botticelli. Botticelli était fondamentalement un dessinateur, un créateur de lignes souples et résistantes, pensant en termes d'arabesques inscrites sur le plan. Piero, au contraire, a une passion pour la solidité en tant que telle. Il y a quelque chose dans toutes ses œuvres qui rappelle constamment la sculpture égyptienne. Piero a cet amour égyptien pour la surface lisse et arrondie, symbole et expression extérieure d'une masse. Les visages de ses personnages semblent taillés dans une roche très dure dans laquelle il aurait été impossible de graver les détails d'une physionomie humaine – les creux, les lignes et les rides de la vie réelle. Ils sont idéaux, comme les visages des dieux et des princes égyptiens, la surface plane se rencontrant et se mariant avec la surface courbe et ininterrompue d'une manière presque géométrique. Regardez, par exemple, les visages des femmes de la fresque de Piero à Arezzo : « La reine de Saba reconnaissant l'Arbre sacré ». Ils présentent tous une physionomie particulière : les fronts sont hauts, arrondis et lisses ; les cous sont comme des cylindres d'ivoire poli ; du milieu des orbites concaves, les paupières se gonflent en une courbe ininterrompue jusqu'à la convexité ; les joues sont d'une douceur ininterrompue et la courbure subtile de leurs surfaces est indiquée par un clair-obscur très délicat qui suggère plus puissamment la solidité et la masse des chairs que ne pourraient le faire les jeux de lumière et d'ombre les plus spectaculaires de Caravage.

La passion de Piero pour la solidité se trahit de manière tout aussi frappante dans son traitement des robes et des drapés de ses personnages. On remarque, par exemple, que partout où le sujet le permet, il montre des personnages portant de curieuses coiffes qui rappellent, par leurs qualités géométriques solides, ces chapeaux de cérémonie ou diadèmes aux formes étranges que portaient les statues des rois égyptiens. Parmi les fresques d'Arezzo, plusieurs illustrent cette particularité. Dans celle représentant Héraclius restituant la Vraie Croix à Jérusalem, tous les dignitaires ecclésiastiques portent des coiffes très hautes, coniques, en trompette, voire rectangulaires. Elles sont peintes avec une grande douceur, manifestement avec un profond souci de leur solidité. Une ou deux coiffes similaires, accompagnées de nombreuses variantes de casques merveilleusement arrondis, sont joliment représentées sur les scènes de batailles du même lieu. Le duc d'Urbino, dans le célèbre portrait des Offices, porte un couvre-chef en tissu rouge dont la forme rappelle celle du « Brodrick » du soldat anglais moderne, mais sans la visière – un cylindre enveloppant la tête, surmonté d'un disque en saillie en guise de couronne. La douceur et la rondeur de ses surfaces sont soulignées dans le tableau. Piero ne néglige pas non plus les voiles de ses figures féminines. Bien qu'en fine toile transparente, ils pendent autour de la tête de ses femmes en plis rigides, comme s'ils étaient faits d'acier. Parmi les vêtements, il affectionne particulièrement les corsages et les tuniques plissés. Le jeu des plis le fascine et il aime retracer la façon dont les plis cannelés épousent la courbe du corps. Il confère aux drapés, comme on pouvait s'y attendre, un poids et une richesse particuliers. Son travail le plus raffiné en matière de drapés se trouve peut-être dans le retable de la

Madonna della Misericordia, aujourd'hui exposé près de la Résurrection à l'hôtel de ville de San Sepolcro. La figure centrale de ce tableau, l'une des plus anciennes œuvres de Piero à avoir été conservée, représente la Vierge debout, les bras tendus, de manière à couvrir deux groupes de suppliants de chaque côté des plis de son lourd manteau bleu. Le manteau et la robe de la Vierge forment de simples plis perpendiculaires, à l'image des cannelures de la robe de l'antique aurige en bronze du Louvre. Piero a peint ces surfaces alternativement convexes et concaves avec un enthousiasme particulier.

Je n'ai pas l'intention d'écrire un traité sur Piero della Francesca ; cela a été fait suffisamment souvent et suffisamment mal pour qu'il ne soit pas nécessaire d'enterrer cet artiste accompli sous des couches de commentaires obscurs. Je voulais simplement ici exposer les raisons pour lesquelles j'apprécie ses œuvres et les raisons pour lesquelles je considère la Résurrection comme le plus grand tableau du monde. Je suis attiré par sa personnalité, par sa puissance intellectuelle, par sa capacité à accomplir sans affectation des gestes grandioses et nobles, par sa fierté pour ce qu'il y a de splendide dans l'humanité. Et chez l'artiste, je trouve particulièrement agréable cet amoureux de la solidité, ce peintre de surfaces lisses et courbes, ce compositeur qui construit son œuvre avec des masses. Personnellement, je le préfère à Botticelli, à tel point que s'il fallait sacrifier toutes ses œuvres pour sauver la Résurrection, la Nativité, la Madonna della Misericordia et les fresques d'Arezzo, je jetterais sans hésiter le Printemps et toutes les autres au feu. Il est regrettable pour la réputation de Piero que ses œuvres soient relativement peu nombreuses et, dans la plupart des cas, difficiles d'accès. À l'exception de la Nativité et du Baptême à la National Gallery, toutes les œuvres vraiment importantes de Piero se trouvent à Arezzo, San Sepolcro et Urbino. Les portraits du duc et de la duchesse d'Urbino, avec leurs triomphes respectifs, aux Offices, sont charmants et extrêmement amusants. ; mais ils ne représentent pas Piero sous son meilleur jour. Le retable de Pérouse et la Vierge entourée de saints et du commanditaire de Milan (*note personnelle : la Conversation sacrée*, au musée de Bréra) ne sont ni l'un ni l'autre de premier ordre. Le Saint Jérôme de Venise est plutôt bon, tout comme la fresque endommagée des Malatesta à Rimini. Le Louvre ne possède rien et l'Allemagne ne peut se vanter que d'une étude d'architecture inférieure à celle d'Urbino. Quiconque souhaite connaître Piero doit donc se rendre de Londres à Arezzo, San Sepolcro et Urbino. Arezzo est une ville ennuyeuse, si ingrate envers ses illustres fils qu'il n'y a aucun monument en son sein dédié au divin Arétin. Je n'aime pas Arezzo ; mais il faut néanmoins y aller pour voir les œuvres les plus remarquables de Piero. D'Arezzo, il faut se rendre à San Sepolcro, où l'auberge est tout juste convenable, et où les moyens de communication sont si mauvais que, à moins de venir en voiture, on est pratiquement obligé d'y rester. Et de San Sepolcro, il faut voyager en bus pendant sept heures à travers les Apennins jusqu'à Urbino. Ici, il est vrai, vous trouverez non seulement deux admirables Piero (la Flagellation et une scène architecturale), mais aussi le palais le plus exquis d'Italie et presque un bon hôtel. Même pour le touriste le plus réticent, Urbino s'impose ; impossible d'y échapper ; il faut la voir. Mais dans le cas d'Arezzo et de San Sepolcro, cette contrainte morale n'existe pas. Peu de touristes, par conséquent, prennent la peine de les visiter.

Si les principales œuvres de Piero étaient admirées à Florence et celles de Botticelli à San Sepolcro, je ne doute pas que l'opinion publique sur ces deux maîtres serait inversée. Les vieilles filles anglaises amatrices d'art, se recueilleraient avec extase devant l'histoire de la Vraie Croix, plutôt que devant le Printemps. L'extase dépend en grande partie des étoiles du Baedeker (*note personnelle : guide touristique allemand*), et ces étoiles sont plus largement distribuées aux œuvres d'art des villes accessibles qu'à celles des villes

inaccessibles. Si la Chapelle de l'Arena se trouvait dans les montagnes de Calabre, plutôt qu'à Padoue, nous aurions tous beaucoup moins entendu parler de Giotto.

Mais assez. L'ombre de Conxolus se lève pour me rappeler que je tombe dans l'erreur de ceux qui mesurent le mérite à l'aune de l'étrangeté et de la rareté.

Aldous Huxley, *Along The Road : Notes and Essays of a Tourist*, première publication chez Chatto & Windus, Londres (1922)