

Piero della Francesca

Un peintre singulier

- Piero della Francesca naît vers 1420 à Borgo San Sepolcro, une commune de la province d'Arezzo, au sud de la Toscane, au pied des Appennins.
- Il fut l'élève de Domenico Veneziano à Florence et participa en 1439 à des fresques de ce peintre (disparues) dans l'église de San Egidio de cette ville.
- De ce « maître », il recevra le sens de la couleur, un contact avec l'esprit des peintures flamandes, et une connaissance de la perspective enseignée partout à Florence, suite aux découvertes de Brunelleschi.
- Son style est reconnaissable entre mille, où les personnages censés « animer » ses tableaux sont d'une immobilité statuaire, et où la perspective « aérienne » se combine à la perspective « géométrique », pour donner un sens de l'espace infini.
- Fêré de mathématiques (de l'époque) il est ami de Luca Pacioli, un franciscain auquel on attribue l'invention de la comptabilité.
- Piero de son côté construit dans ses tableaux de la géométrie, des volumes, et avec délectation.

Les grandes étapes de sa carrière

- Vers 1445 il reçoit une première commande de sa ville natale, Borgo San Sepolcro pour le « Polyptyque de la Madone de la Miséricorde », et il entre en contact avec la cour du duché d'Urbino (Romagne).
- En 1450 il peint le « St Jérôme et un donateur », puis en 1451 les fresques de « Pandolfo Malatesta devant St Sigismond » au « Tempio Malatestiano » de Rimini, édifié sur les plans de Léon Battista Alberti.
- En 1452 il reçoit la commande du fameux cycle de fresque d'Arezzo, « La Légende de la Vraie Croix ».
- En 1459, Piero est à Rome au service du pape humaniste Pie II, originaire du sud de la Toscane. Il exécute la « Flagellation du Christ » à cette époque.
- De 1472-1474 date la célèbre « Vierge et l'Enfant et 4 saints » de Milan (Madonna Senigallia).
- Il meurt en 1482.

Polyptyque de la Miséricorde, huile et détrempe, 273x 330 cm, San Sepolcro

- L'œuvre fut démembrée, l'encadrement en or a disparu mais l'ensemble est plus ou moins reconstitué.
- Le commanditaire, la Confrérie de San Sepolcro, avait exigé un polyptyque traditionnel réparti en plusieurs compartiments, avec fonds d'or.
- Mais Piero impose une manière de peindre « moderne », où le modelé, les volumes, l'anatomie visible ou suggérée sous les drapés, sont bien là.



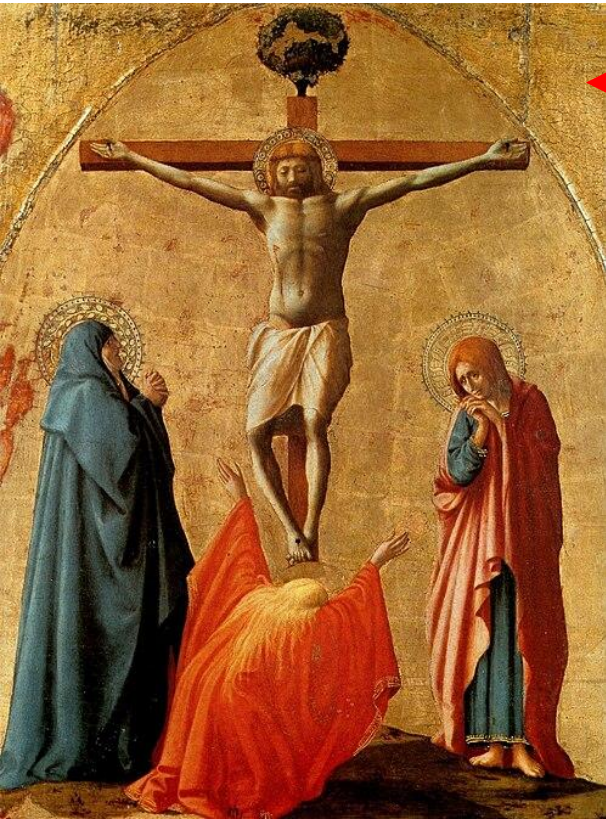
Le panneau central, « Vierge de la Miséricorde », 134x91 cm, San Sepolcro

- Cette madone est évidemment symbolique, mais elle a le front haut, rasé, comme le veut la mode de l'époque, surmonté d'une auréole elliptique.
- L'ensemble de sa silhouette est tracé comme un tronc de cône.
- La Vierge étend son manteau protecteur (lui aussi au contour géométrique simple) sur ses fidèles, dont certains sont sans doute des portraits de contemporains de Piero (avec peut être un autoportrait désigné par la flèche).
- Les drapés (robe, manteau) apparaissent comme des « tubes » verticaux, qui renforcent l'aspect « géométrique » de la composition

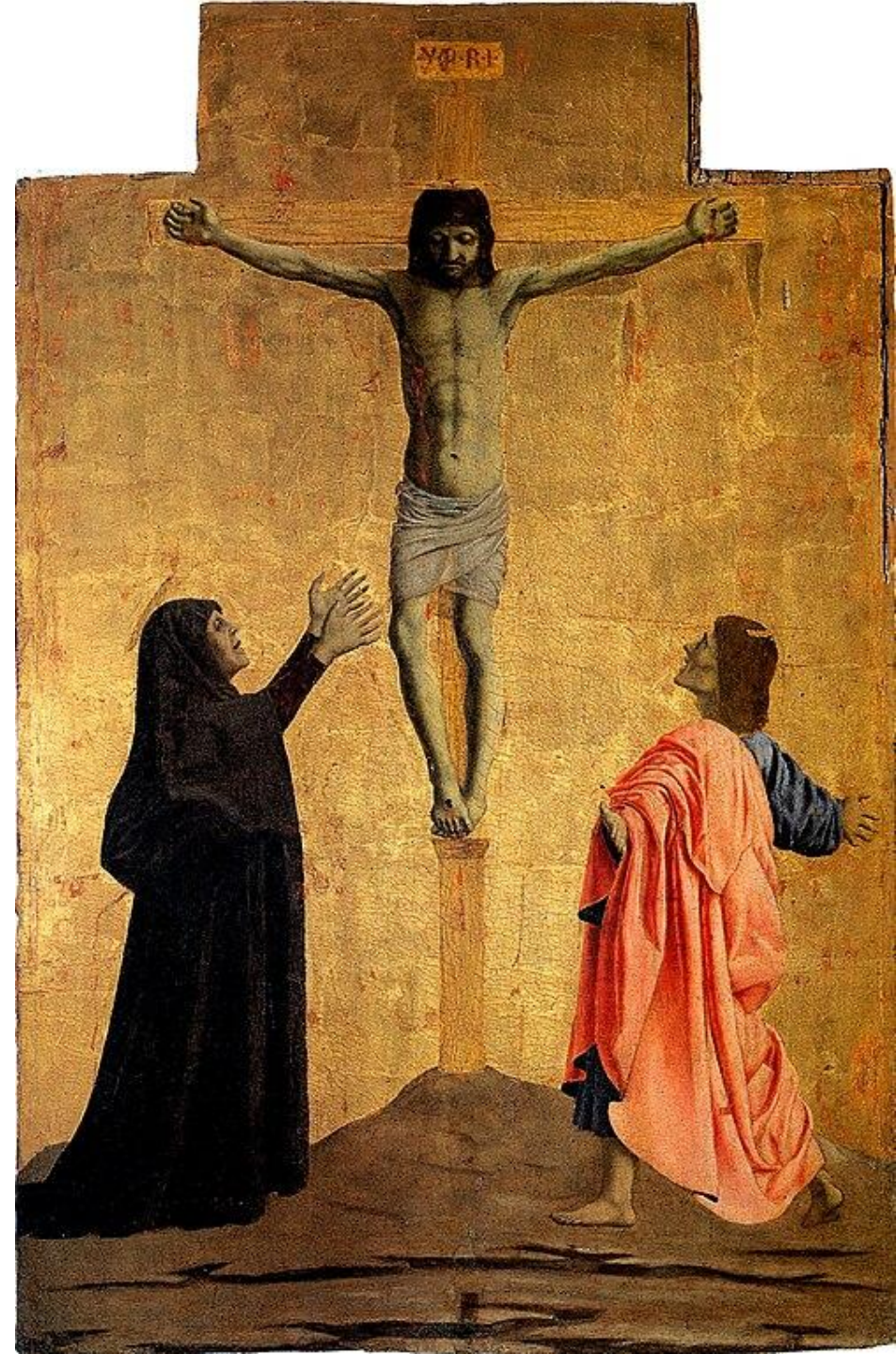


Crucifixion

- Cette crucifixion est assez unique dans l'œuvre de Piero, car elle représente des personnages en action. Habituellement ils sont hiératiques comme on le verra dans tout cet exposé.
- La Vierge tend les bras vers son Fils, tandis que Jean les écarte en signe de douleur. Cette animation « expressionniste » disparaîtra plus tard, dans ces autres tableaux.



- Elle est inspirée par le tableau ci-contre, la crucifixion de Masaccio.
- La tête de travers du Christ est délibérée, car ce tableau devait être vu par en dessous, il était au sommet d'un retable, comme celui de Piero. Ainsi elle aurait été vue, penchée, car morte. Mais Masaccio a un peu exagéré l'effet.
- Piero corrige ce défaut. Par contre il emprunte l'expression forte de la douleur.



Saint Jérôme pénitent, 1450, huile sur bois, 51x38 cm, Berlin Gemälde Galerie

- Le tableau a subi les affres du temps et a dû être restauré. Par exemple, la grande masse marron aux pieds de Jérôme représente le fameux lion à peine discernable.
- Les couleurs se répartissent en deux bandes horizontales (ciel bleu clair et terre, où dominant le vert, le gris et le blanc), reliées par la masse des arbres dont les troncs strient la bande de terre, et le feuillage occulte le beau ciel bleu.
- Le style de Piero incorpore des éléments de son apprentissage. Il restitue par exemple de façon détaillée, à la manière flamande, les livres dans l'édicule creusé dans la roche, avec même les marque pages. La luminosité, dans le ciel, sur la rivière et dans les feuillages, évoque Veneziano.
- La rivière est un miroir blanc, éclatant, qui contraste avec le vert et le gris ternes de la terre et des rochers.
- Jérôme n'est ni l'ascète décharné, ni le semi-nu sculptural des tableaux renaissants. Son modelé est sommaire, sans doute à cause des restaurations qui ont effacé les nuances.



Le baptême du Christ ~1450, détrempe, 51x38 cm, National Gallery, Londres

- C'est vraiment la première œuvre qui nous soit parvenue établissant les qualités intrinsèques de Piero:
 - un sens aigu de la lumière et des couleurs claires,
 - Des juxtapositions subtiles de nuances (bleu clair/ vert sapin, marron/ vert d'eau, rouge framboise/ bleu)
 - la symétrie de la composition orientée par l'axe central colombe/ main du Baptiste/ silhouette de Jésus,
 - le jeu de miroir de l'eau,
 - le paysage à l'arrière plan évoquant son pays Borgo San Lorenzo.
 - Des figures droites, hiératiques aux expressions absentes.
- Les 3 personnages à gauche sont des anges et ont probablement un sens caché se référant au dogme.
- L'ensemble est plongé dans la lumière de midi (il n'y a pas d'ombre) et le geste du Baptiste est très élégant.
- L'anatomie de Jésus n'a pas le détail des oeuvres de Mantegna, mais elle s'inspire elle aussi de la statuaire grecque.
- A la verticalité des figures et de l'arbre, fait contrepoids la sinuosité de la rivière, dont les courbes trouvent un écho dans l'homme qui se plie pour ôter sa chemise.
- Les 3 personnages derrière lui sont des « témoins » contemporains, qu'on n'a su identifier, mais l'un d'eux porte un chapeau en tronc de cône rouge, renversé: un byzantin sans doute.



Portrait de Sigismond Malatesta, détrempe, 1450-51, 44x33 cm, Louvre

- C'est un portrait traditionnel, de profil, dans un style « médaille », imitant les pièces de monnaie romaines où était gravée la silhouette de profil de l'empereur. Pisanello en était le grand spécialiste.
- Sigismond, condottiere (chef de guerre) et seigneur de Rimini se compare donc aux empereurs romains.
- Mais il est vêtu d'un riche habit de velours brocardé, dont Piero, connaisseur de la peinture flamande et gothique, évoque les moindres détails.
- Le regard est aigu mais ne semble ne rien fixer, Sigismond est perdu dans ses pensées mais laisse transparaître, à travers ce regard perçant et ces sourcils bas, son autorité de « chef ».
- Le cou cylindrique est large, prolongé par le « cône » du buste, il dévoile le goût prononcé de Piero pour les formes géométriques simples.
- Les jeux d'ombre sur le visage sont presque absents, Piero aime mettre ses personnages en pleine lumière, ici sur un fond noir.



« Sigismond Malatesta en prière » ,fresque sur toile, 275x345cm, Tempio Malatestiano, Rimini

- Le tableau précédent a dû servir de modèle à cette fresque, assez abîmée.

- Elle représente le condottiere de profil, à genoux devant son saint protecteur, le roi Sigismond de Bourgogne (qui fut sanctifié et porte le même prénom).
- A droite une vue dans un médaillon du château de Sigismond dans la ville de Rimini.
- Les visages sont bien conservés.
- La scène se déroule dans un décor à l'antique, dominé par les pilastres cannelés, la tenture (à peine reconnaissable)
- On note la perspective rigoureuse donnée par le carrelage du sol, et le beau modelé des deux visages. Le décor « à l'antique » est conforme à l'esprit d'Alberti, le théoricien qui a conçu le « tempio malatestiano » où la fresque a été réalisée.
- Les deux lévriers blanc et noir, l'un tourné vers Sigismond et le saint, l'autre vers le médaillon du château représentent les objectifs spirituel et temporel de leur maître.



St Jérôme et un donateur, ~1450, détrempe, 49x42 cm, Accademia Venise

- C'est visiblement un tableau de dévotion privé où Piero a fait plaisir à son acheteur: il est plus grand que St Jérôme. Sinon, l'ensemble est dans la lignée du Baptême du Christ
- L'arrière plan évoque les collines autour de San Sepolcro et il est possible que la ville y fasse spécifiquement référence.
- Les détails ne manquent pas qui évoquent Van Eyck et les flamands: les marques pages du livre fermé, le buisson de fleurs à droite, derrière l'arbre, les paons qui sont perchés sur le rempart de la ville entre Jérôme et le commanditaire.
- Il y a deux sources de lumière, une qui vient de la gauche vers la droite (ombre sur le siège de Jérôme) et une autre qui vient de l'extérieur à côté du spectateur et qui va vers le fonds à droite : ombres des jambes de Jérôme). Ceci correspond à l'interprétation traditionnelle: il y a une lumière naturelle et une lumière divine, celle qui inspire Jérôme.
- Celui-ci a le regard presque farouche, il semble jauger le commanditaire agenouillé.



Résurrection du Christ, ~1450, fresque, 225x200 cm, San Sepolcro

- Une petite perspective, créée par deux fausses colonnes et une travée cannelées, introduit sur une surface derrière, où est décrite la scène.
- Le Christ, guerrier triomphant et renaissant, a un pied sur le rebord du tombeau, tenant son vêtement comme un sénateur sa toge (selon Oreste del Buono), il nous regarde fièrement, prêt à bondir. Son corps est plus athlétique que celui du « Baptême ».
- La composition est symétrique, le Christ de face, sur l'axe central passant par son nez, son sternum; à gauche des arbres sans feuille (le monde « sous la loi » de Moïse) à droite des arbres feuillus (le monde « sous la grâce » du Christ ressuscité).
- L'ensemble, les soldats et le Christ, crée une sorte de triangle qui monte vers le ciel.
- Les soldats sont dans des attitudes contraires mais naturelles: devant, l'un courbé et l'autre étendu vers la droite, derrière, appuyés sur le tombeau, l'un s'affaissant et l'autre fermement agrippé à sa lance. Ils sont vus par en dessous et sont donc plus massifs. Le point de fuite du tombeau, très bas, renforce cet effet.
- Le Christ et le paysage alentour, eux, ont un point de fuite plus haut, à hauteur d'yeux.



Vierge de l'Enfancement, ~1450-55, fresque, 260x203 cm, Monterchi (Arezzo)

- Cette madone profondément symbolique, massive, révèle aussi l'intérêt de Piero pour la géométrie.
- L'ensemble est très solennel, les anges écartant d'un geste théâtral les pans de la « tente », comme s'ils révélaient un mystère profond. Ils sont parfaitement symétriques, et leurs couleurs sont inversées.
- La « tente » elle-même, un « tube » en drap lourd, est de forme conique et richement ornée. La sorte « d'accolade » que crée l'ouverture est, géométriquement, une courbe à un « point de rebroussement » (le sommet). L'ensemble est symétrique, très géométrique.
- La Vierge met la main à sa robe échancrée au milieu, suggérant qu'elle porte l'Enfant, et qu'elle va accoucher. Le mystère de l'Incarnation va être révélé.
- Elle n'a pas un beau visage, ni d'ailleurs les anges, c'est la façon traditionnelle de Piero de peindre les personnages irréels: avec les joues rouges et des paupières tombantes, le regard vers le bas.



Polyptyque de St Antoine, ~1455-68, 338x270 cm,
Pérouse

- Au dessous d'une Annonciation, une Vierge à l'Enfant entourée de St Antoine de Padoue, du Baptiste, St François et Ste Elizabeth. Dans la prédelle en bas, St Antoine ressuscitant un enfant, les stigmates de St François et Ste Elizabeth sauvant un enfant tombé dans un puits.
- C'est un retable traditionnel, avec un fonds d'or gravé comme du cuir (une tradition plutôt espagnole), la Vierge assise sur un trône se penche sur l'Enfant bénissant. La perspective au sol est précise, les personnages ont des volumes importants et les drapés de leurs vêtements sont creusés.



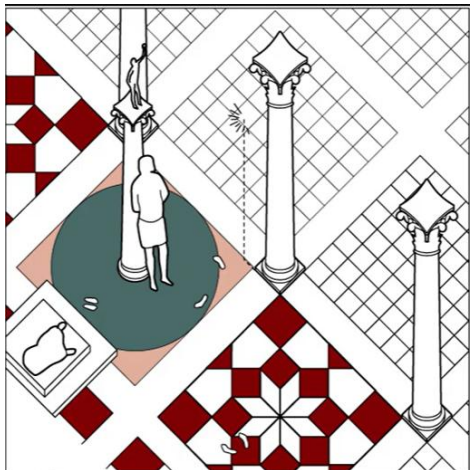
Partie supérieure, L'annonciation, huile,
122x184 cm, après 1460

- Cette scène extraordinaire a été peinte bien après le polyptyque principal, et rajoutée.
- Ce qui frappe, c'est la longue perspective de colonnes créant une 3^{ème} dimension bien plus longue qu'en réalité. Elle est renforcée par le dallage rose et blanc, impeccable, avec au fond, un mur de marbre.
- Celui-ci fait allusion à la virginité de Marie, « impénétrable » si l'on peut dire.
- La lumière claire de Piero illumine l'ensemble. Les personnages n'ont pas d'ombre et les colonnes à peine.



« La Flagellation du Christ », ~1455-60, détrempe, 59x81 cm, Urbino

- Le sujet, au-delà de la Flagellation en second plan, semble juxtaposer deux scènes et des lieux: monuments antiques et immeubles contemporains de Piero (en brun à droite).
- Mais c'est d'abord un exercice de Piero sur la perspective, portée ici par un dallage très soigné, vu par en dessous. Le dallage en question n'est pas le même dans la scène sous le portique (blanc et noir dans la flagellation proprement dite) et celle à l'extérieur (tomettes marrons).



- Le schéma ci-contre donne une idée de l'aspect du carrelage sous le portique: des formes géométriques.



suite

- Quelle peut être la signification de cette scène? On suppose que les 3 personnages au premier plan sont les vrais protagonistes et qu'ils commentent un événement contemporain qui leur évoque la flagellation du Christ, vue en arrière plan. Deux des personnages sont vêtus à la mode de l'époque de Piero. L'un porte une barbe et un chapeau « byzantin », l'autre un vêtement de velours à brocarts, un « occidental ».

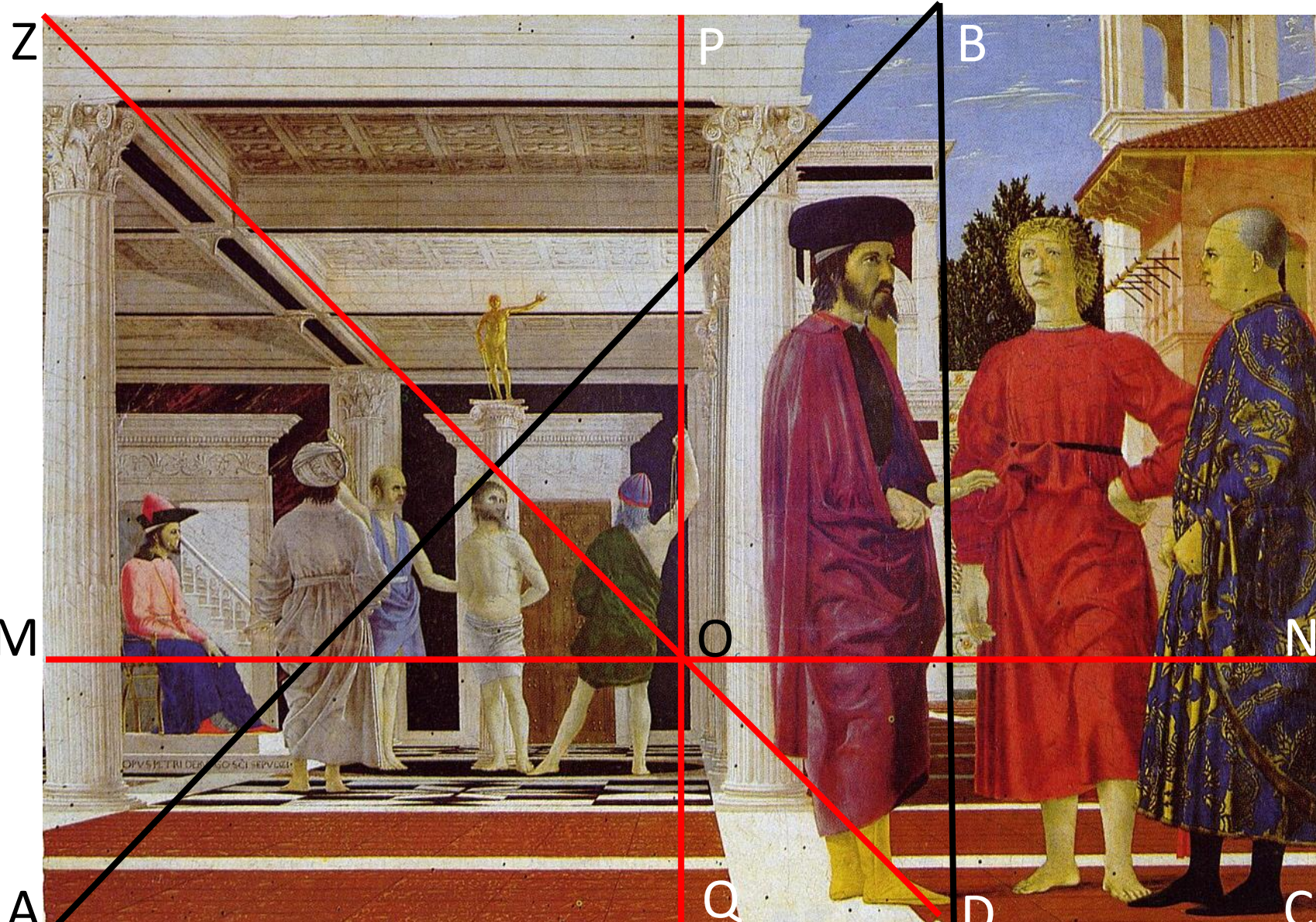
- Le personnage de gauche est sans doute le cardinal Bessarion, patriarche byzantin installé en Italie, converti au rite romain et devenu cardinal.
- Celui de droite est un « bourgeois » ou un prince. Ils évoquent sans doute la chute de Constantinople, car devant le Christ, on voit de dos un homme à turban (turc) qui surveille son martyr.
- L'homme au chapeau pointu assis qui regarde le Christ, est le dernier des empereurs byzantins qui, tel Ponce Pilate, a « laissé advenir » cette chute. La Flagellation est le symbole des souffrances infligées à l'Eglise par les turcs
- L'homme en rouge entre des deux autres est probablement un ange (Piero les représente toujours ainsi, blonds aux cheveux bouclés, pieds nus) et il « inspire » la discussion de l'oriental Bessarion et de l'occidental, probablement sur une éventuelle croisade contre les turcs (qui n'aura jamais lieu, mais qui fut promue par le pape de l'époque).



Géométrie de la Flagellation

- Elle est fondée sur le « rapport d'harmonie », $\sqrt{2}$ ($\sim 1,414$)

- Si $a = ZA = AD = BD$, alors, la diagonale du carré $ZADB$ a pour longueur $a \cdot \sqrt{2}$, soit environ $1,414a$.
- Les deux diagonales du carré $ZADB$ se coupent juste au dessus de la tête du Christ. Ce n'est pas un hasard.
- La longueur du tableau a la même valeur: $AC = a \cdot \sqrt{2}$, que la diagonale AB , cela définit le rapport d'harmonie des dimensions du tableau, $\sqrt{2}$.
- Le point de fuite (O) est situé à l'intersection entre la deuxième diagonale ZD du carré $ZBDA$ et de la médiane verticale PQ du tableau.
- Toutes les droites de la construction en perspective (celles du dallage, celles des caissons du plafond...) convergent vers ce point O .



Ste Madeleine, ~1452-59, fresque, 190x105 cm, Cathédrale d'Arezzo

- C'est une fresque isolée près de la porte de la sacristie, mais on ignore si elle appartenait à un cycle plus complet, et donc sa fonction.
- Elle représente une femme robuste (une paysanne dit Wikipedia citant Longhi) mais altière, aux mains puissantes, les yeux baissés et les paupières tombantes (c'est traditionnel chez Piero), vêtue d'un somptueux manteau rouge et blanc sur une robe de velours vert. On est loin de l'ermite du désert de Donatello.
- Les plis du manteau sont profonds, mettant en valeur la silhouette sculpturale. Madeleine tient un vase d'onguent (avec lequel elle a oint les pieds du Christ): Ce vase est un exercice de perspective géométrique de Piero, impliquant un cône et un cylindre, et un chef d'œuvre de modelé transparent, où la lumière se réfléchit et se réfracte sur et dans le volume courbe du vase.
- L'arrière plan devait être bleu, et la sainte est installée sous un cadre de pilastres à chapiteaux, surmontés d'une arcade ornée de feuilles d'acanthé. Piero promeut la renaissance de l'Antiquité, comme ses collègues.



St Augustin, ~1460, détrempe, 132x56 cm, Lisbonne

- Cette « tavola » (retable) faisait partie d'un polyptyque démembré, peint aux alentours des années 1460.
- St Augustin a l'air farouche, mais ce qui frappe, c'est la splendide chasuble que porte le saint, avec ses parements décorés de scènes de la vie de Jésus, aisément reconnaissables (Annonciation, Fuite en Egypte, Présentation au Temple...).
- Le reste de la chasuble (des brocarts) est aussi rendu avec beaucoup de finesse: l'exploit est d'autant plus remarquable que Piero peint à la détrempe, qui n'a pas le brio de la peinture à l'huile.
- Néanmoins, il est clair que par la précision des dessins, par le chatoiement des couleurs, Piero s'est inspiré de modèles flamands, comme par exemple la Vierge au chanoine Van der Paele, de Van Eyck.



Hercule, ~1470, fresque, 151x126 cm, Boston, Isabella Gardner Museum

- C'est une fresque retrouvée à San Sepolcro dans une maison ayant appartenu à Piero. Il s'agit d'une figure isolée. Le bas a été coupé par le percement d'une porte.
- Elle montre Hercule, nu, avec sa tunique du Lion de Némée, et sa massue qu'il semble lever. L'attitude rappelle celle de l'ange de la Flagellation du Christ (à cause du geste du bras gauche, poing sur la hanche), mais ici le *contrapposto* (déhanchement) s'appuie sur la jambe gauche, comme pour préparer le geste du bras.
- L'anatomie est peu visible, même si les proportions sont respectées. Ce n'est pas l'intérêt premier de cette œuvre.
- Piero s'intéresse plutôt à la réverbération de la lumière sur la peau, modelant l'épiderme, notamment sur sa partie gauche, éclairant faiblement les muscles.
- Hercule regarde au loin, il semble vouloir affronter un autre de ses travaux, il jauge la difficulté que celui-ci présente. Il est prêt à se mettre en action.
- C'est la seule peinture « antique » de Piero, une preuve supplémentaire qu'artiste de la Renaissance italienne, il s'intéressait lui aussi à l'Antiquité comme ses confrères.



Sacra Conversazione, 1472, détrempe, 248x150 cm, Galleria Brera, Milan

- C'est un jalon essentiel dans l'histoire de l'art. Le tableau est peint à la détrempe, mais avec un souci de la couleur, de la lumière et du détail qui en fait presque l'équivalent d'un tableau à l'huile flamand. La perspective qui donne le volume, est florentine : Piero semble ainsi réaliser une synthèse entre art florentin et art flamand.
- Les personnages sont en rapport de dimension avec l'architecture comme le pratiquent les florentins, par contre le rendu des textures, lui, s'approche de celui des flamands (armure du duc, tapis qui entoure le piédestal, marbre des murs). Et le style de Piero est reconnaissable au hiératisme des personnages, un peu similaire à celui de Van Eyck.
- Il n'y a qu'un donateur, le Duc de Montefeltro en armure, car sa femme venait de mourir en couches. Elle aurait dû être en face de lui. Tout le reste est symétrique.
- L'œuf suspendu au plafond signifie le cosmos, la création. Il renvoie aussi à la perfection, à l'enfantement sans intervention humaine, donc à la Vierge. La forme de la tête de celle-ci, ovoïde, reprend celle de l'œuf au dessus.



suite

- L'architecture qui semble romaine (de l'époque où a vécu le Christ), est presque parfaite, avec une perspective linéaire à un seul point de fuite, au dessus de la tête de la Vierge. Mais elle est en réalité inspirée des monuments de la Renaissance, notamment de la basilique Saint André à Mantoue. Les personnages en arc de cercle autour de la Vierge, sont placés devant l'abside du fond.
- Il y a un équilibre des couleurs (bleu/ rose/ gris). Cependant le manteau bleu foncé de la Vierge crée un contraste avec le reste des autres vêtements, plus pâle. La robe sang et or de la Vierge, sous son manteau bleu, est reprise dans la chasuble du duc, derrière son armure. Elle évoque à la fois la divinité (or) et le sacrifice (sang) du Christ.
- Si la position de Jésus, dormant sur les genoux de sa mère, est extrêmement naturelle, son anatomie paraît un peu ratée.
- L'ombre dans la voûte est très bien rendue. Le teint du Baptiste et du duc, qui sont censés passer du temps dehors, est cuivré (bronzage!). Piero pratique un certain naturalisme.



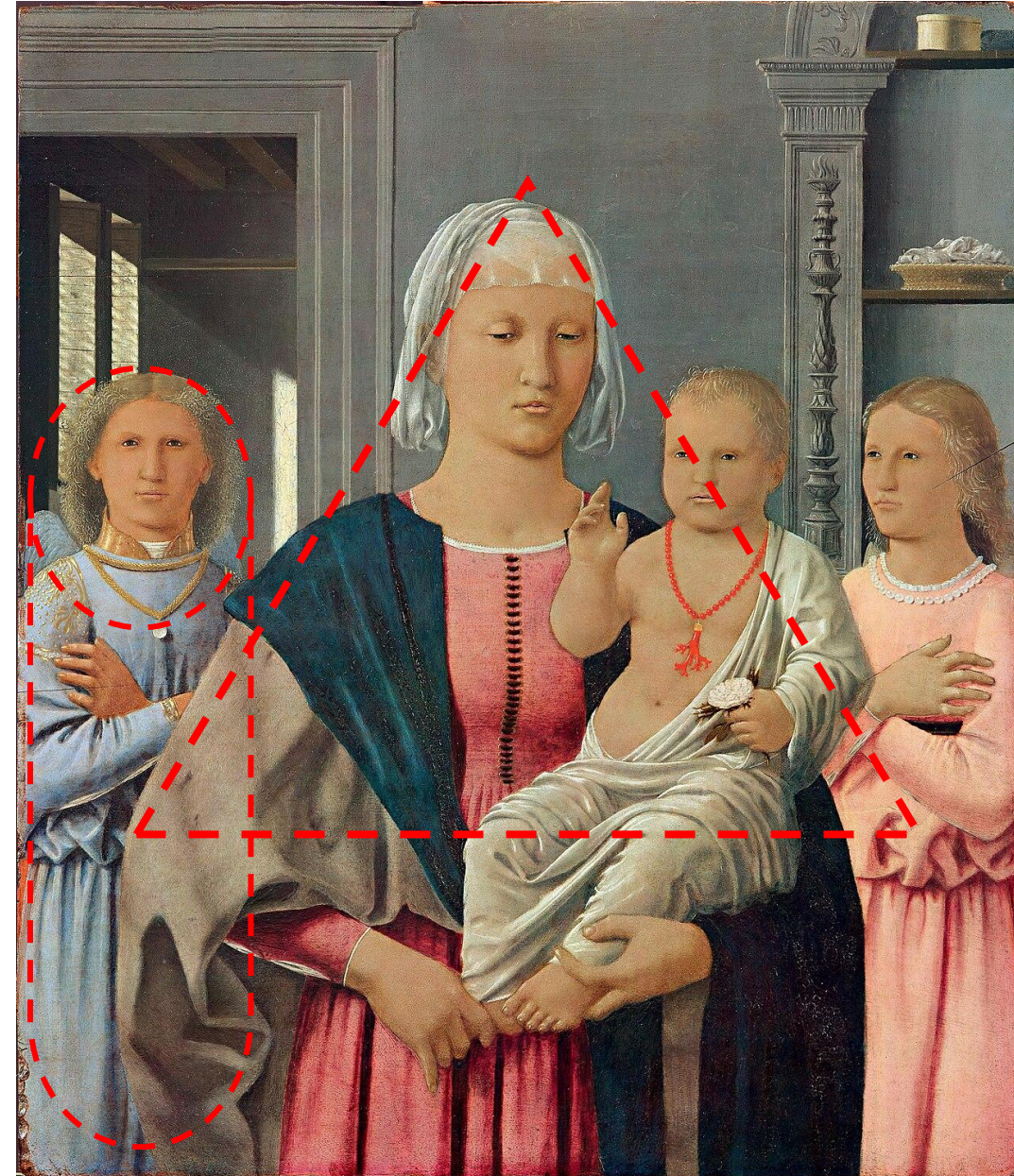
Nativité, ~1472, huile, 124x123 cm, Londres National Gallery

- La Vierge agenouillée devant l'Enfant étalé sur une couverture à même le sol, et les 3 personnages derrière, Joseph et deux bergers, font penser au triptyque Portinari de Juste de Gand (flamand), visible à Florence (Offices). Joseph, assis, a une attitude « cool », assez étonnante.
- Le chœur des anges est, lui, une particularité de Piero : La scène est irréaliste c'est sans doute une « vision mystique » que veut transmettre Piero, et d'ailleurs l'étable n'est pas « standard ».
- A droite une vue de San Sepolcro et à gauche un beau paysage rocailleux, renforcent l'aspect symbolique, comme si la vision était apparue soudain au milieu d'une réalité bien concrète, aisément reconnaissable.



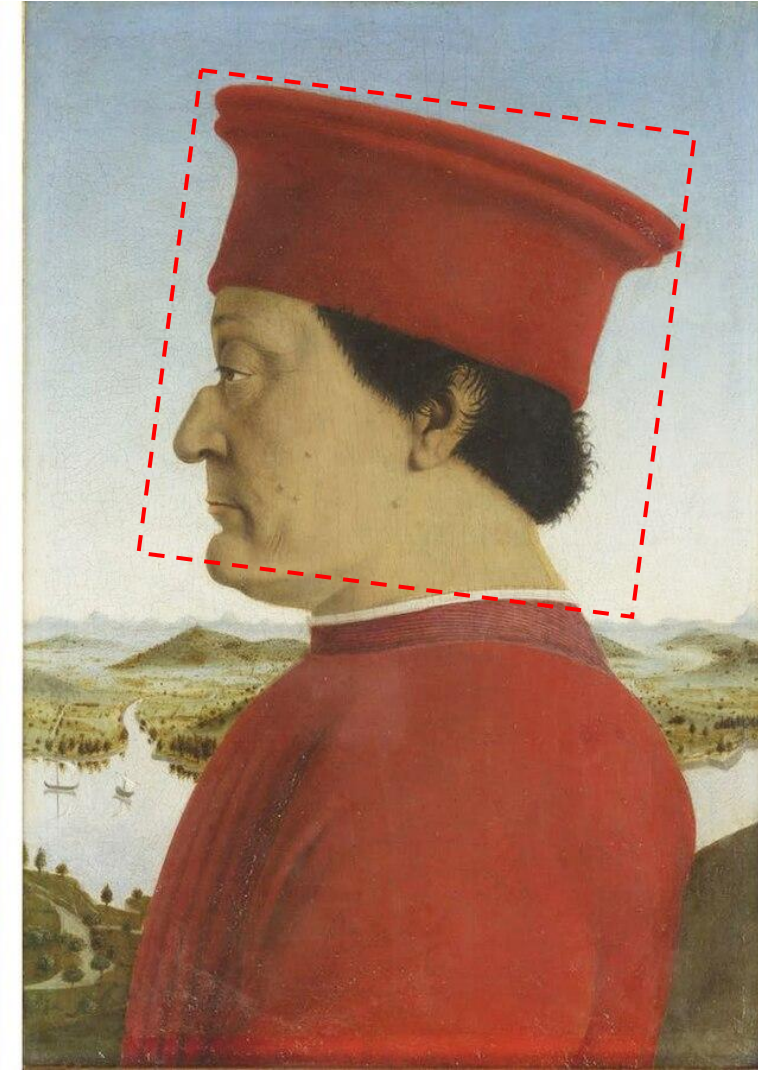
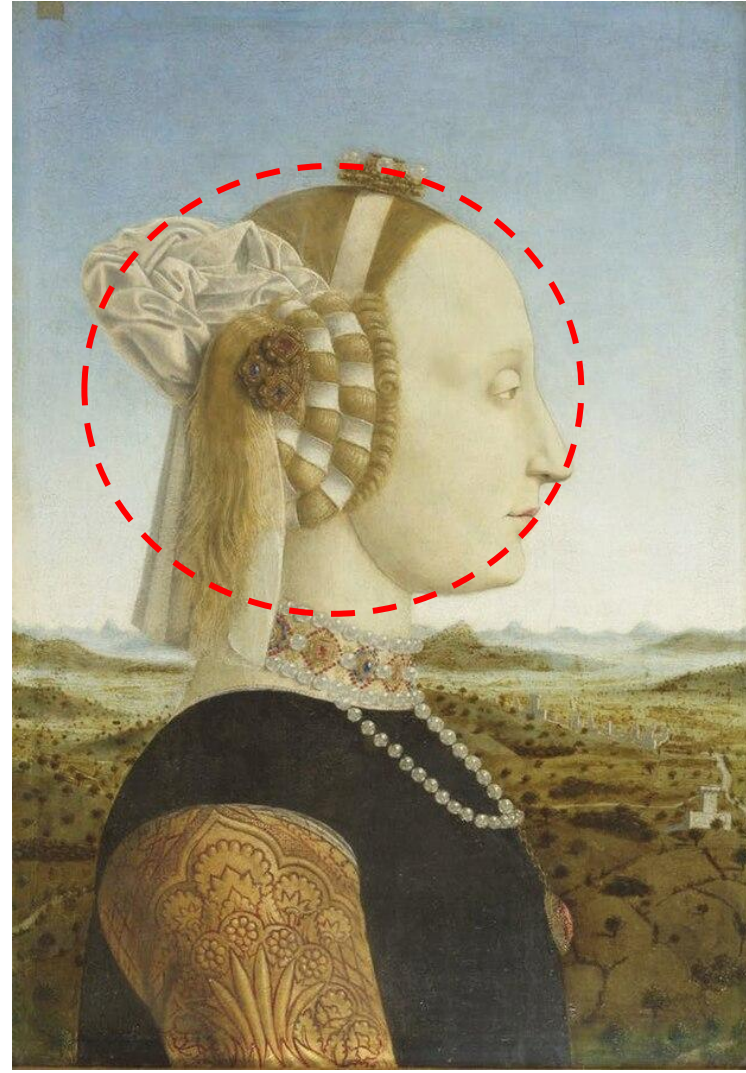
Madone de Senigallia, ~1472-75, huile, 61x53 cm, Urbino

- Beaucoup plus intimiste que la Madone de Brera, la scène se situe dans une pièce privée, caractérisée par l'arrière plan éclairé par une lumière oblique qui traverse une vitre et se reflète sur un mur, un décor typiquement flamand.
- Le corail au cou du Christ fait allusion à Son Sacrifice, ainsi que la rose blanche qu'il tient à la main.
- A droite la boîte blanche fait référence aux hosties (donc à l'Eucharistie) et la corbeille au rôle de la Vierge qui accueille Jésus comme la Nacelle a accueilli Moïse (Oreste del Buono).
- Les habits des anges sont pleins de détails « flamands » (la perle et le col doré sur l'ange en bleu, le collier blanc sur l'ange en rose).
- Mais la géométrie des figures (la Vierge pyramidale, les anges cylindriques) montre l'intérêt de Piero pour les mathématiques et sa spécificité.
- La clarté des couleurs, les effets de lumière sont aussi d'autres caractéristiques de Piero



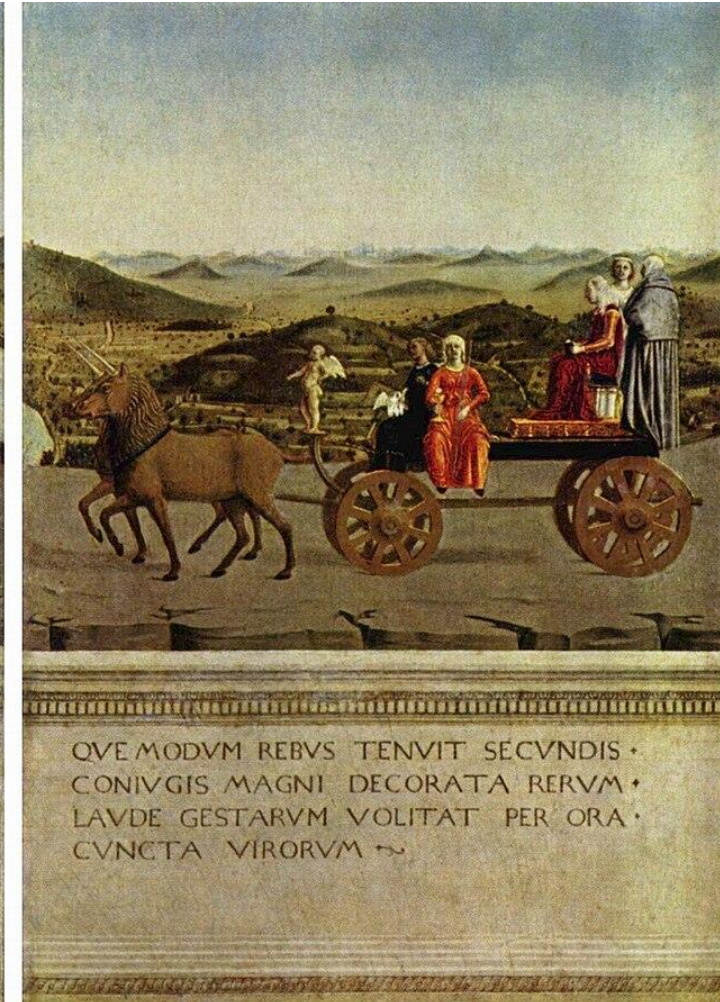
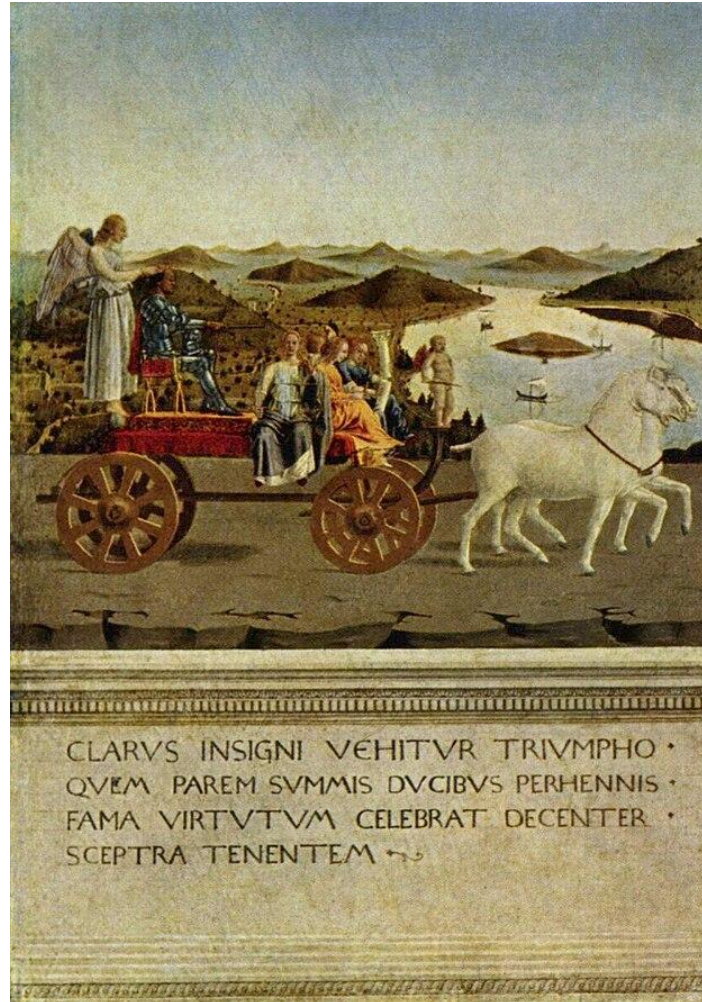
Federico da Montefeltro et Battista Sforza, ~1474, huile, 2x 47x33 cm, Offices Florence

- Ce petit diptyque est peint recto/ verso. Au recto le double portrait de profil et se faisant face, de Federico seigneur d'Urbino et de sa seconde épouse Battista, récemment décédée.
- Il y a de la géométrie dans ce double portrait, un carré pour Federico, un cercle pour Battista.
- Le duc, vivant, a le teint mat, le nez cassé, vestige d'une ancienne blessure (il y a aussi perdu son œil droit, caché ici) et des verrues sur la joue.
- La duchesse, récemment décédée, a le teint pâle, cette image est un souvenir d'elle plus qu'un portrait ressemblant où l'on chercherait les détails. Par contre les bijoux, la coiffure, sont décrits avec une minutie « flamande ».
- Les deux personnages, très proches de nous, se détachent du fond lointain, un paysage de la campagne autour d'Urbino, dont la précision est inspirée là aussi de la tradition flamande. Ce paysage est vu d'une hauteur. Les jeux de lumière du sombre vers le clair rendent la perspective « aérienne ».

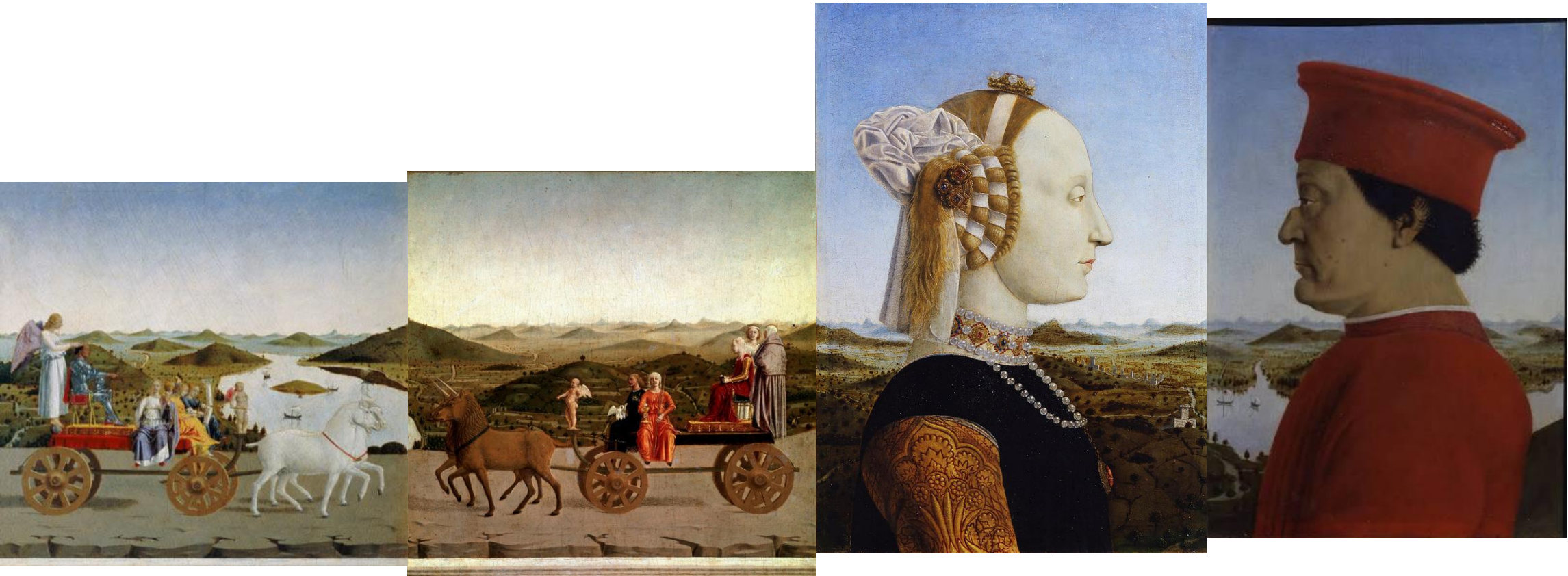


Verso du diptyque

- Sur les versos, chacun des époux est sur un char triomphal, conduit par des anges. Le duc est en armure, tenant le sceptre de son pouvoir. La duchesse est accompagnée de dames de son entourage. Derrière on retrouve des paysages de collines
- Des licornes (animaux fantastiques symboles de chasteté) tirent le char de l'épouse, qui n'est plus de ce monde.
- Le duc bien vivant, lui, est couronné de lauriers par un ange, une référence explicite aux triomphes que pratiquaient les romains pour leurs généraux victorieux.
- La ligne d'horizon est placée plus haut que dans les rectos, en raison de la double inscription au bas.



- raccordements
- Les horizons ne sont pas placés à la même hauteur dans les rectos et les versos, mais si on ajuste les lignes d'horizon, on s'aperçoit que les paysages se prolongent. Ainsi en aboutant les 4 lignes, on a sans doute à partir d'une tour du château, une sorte de vue panoramique à 360 ° (*birds'eye view*), de la campagne entourant Urbino.



Conclusion

- Piero della Francesca est devenu un peintre « reconnu » auprès du public cultivé. C'est une personnalité mystérieuse et fascinante, car ce fut un « provincial », qui a fait une grande partie de sa carrière dans un gros bourg de Toscane, loin de la capitale, Florence.
- Néanmoins son style est aisément reconnaissable et on a essayé de le caractériser dans cette présentation: couleurs claires, goût du détail, formes géométriques, hiératisme des personnages, sens de l'espace, influence flamande.
- Il a eu plus de chance avec la postérité que Paolo Uccello, Domenico Veneziano ou Andrea del Castagno, car le corpus de ses œuvres qui nous sont parvenues, est bien plus riche que celui des peintres cités. Et parce qu'on le connaît mieux, on apprécie d'autant plus son style.

Références

- Oreste del Buono, « Piero della Francesca », Classiques de l'Art, Flammarion, 2006
- Carlo Ginsburg « Indagini su Piero », Einaudi, 1994.
- Alessandro Angelini « Piero della Francesca et la perspective », Les Grands Maîtres de l'Art, Le Figaro, 2008