

# La Vierge del Parto

La beauté fait des miracles

## Piero della Francesca

Vers 1422 – 1492

*La Vierge del Parto*, vers 1464

Fresque, 260 × 203 cm

Monterchi, Museo della Madonna del Parto

Quand on entend parler d'art mural aujourd'hui, les réflexes sont souvent méfiants, voire agressifs : le public a une tendance naturelle à s'imaginer une prolifération anarchique de « grafs », « tags » et autres réjouissances portant atteinte à l'intégrité de l'urbanisme environnant. Les bombes de peinture n'existaient certes pas au xv<sup>e</sup> siècle, mais l'art mural, pour sa part, fleurissait déjà. Plus encore : on devrait dire qu'il connaissait à cette époque une sorte d'apogée, avant d'entamer un déclin progressif, concurrencé par d'autres supports, plus pratiques, et notamment la toile. Piero della Francesca est un des plus éminents représentants de cet art-là. Ce qui n'est pas une raison pour l'imaginer vandaliser des façades à Ferrare ou à Rome, où il

sévissait... Car le maître italien pratique un art mural bien différent de celui qui triomphe aujourd'hui – un art dont nous avons totalement perdu l'habitude, au point de le reléguer à une sorte de vestige intéressant mais poussiéreux, pâli par le flot des années : la fresque. *La Vierge del Parto*, conçue aux alentours de 1464 pour le maître-autel de l'église Santa Maria di Momentana, à Monterchi, non loin d'Arezzo, en Toscane, en est une, et non des moindres. À l'examiner superficiellement, à remarquer simplement ces trois personnages à l'expression morose, plaqués sur un décor dépouillé – pour ne pas dire délavé ! – et dont manquent des morceaux, arrachés à jamais, le spectateur non averti a peu de chance de s'avouer séduit.





Ce n'est que partie remise. Car cette œuvre, si on l'examine un peu, et si l'on apprend son histoire, s'avère prodigieusement belle. Elle est même devenue un véritable objet d'adoration.

De part et d'autre d'une femme, un couple d'anges identiques et disposés symétriquement (jusqu'à l'inversion des couleurs pourpre et émeraude qu'ils arborent tous deux) ouvre les pans d'un magnifique baldaquin. Il ne fait pas de doute que cette mise en scène est une invitation à regarder attentivement le spectacle ainsi dévoilé. Derrière de si lourds et précieux rideaux, on imaginerait volontiers, aujourd'hui, une scène indécente et érotique. Piero della Francesca s'aventurerait-il dans pareille direction ? N'y pensons même pas ! Ce serait là un abominable blasphème... Car cette femme au ventre très rebondi, et qui écarte sa robe pour le désentraver, cette femme qui a la tête humble d'une paysanne mais se tient comme une reine, n'est autre que la Vierge, le bleu qu'elle porte symbolisant sa nature céleste et sa chasteté. Puisqu'il nous est interdit de guetter quelque beauté charnelle sous cette lourde tenture où se dresse la mère du Christ, que viendra-t-on chercher ? Faut-il donc traquer plutôt une beauté familiale et la bouleversante tendresse filiale qui unit Marie à son enfant dans de si nombreuses images ? Gageure, car Jésus ne semble pas être là.

Et pourtant, il l'est quand même un peu... En filigrane, presque. Comment est-ce possible ? Eh bien, Piero della Francesca ose figurer un épisode fort rare dans l'iconographie italienne du Quattrocento. Il représente, avec un soin et une grâce qui n'auront jamais d'égal dans l'histoire, la grossesse de la Vierge... Oui, Marie ici est enceinte. Voilà pourquoi son ventre ballonne et pourquoi elle a délié sa robe, d'un geste énigmatique qui semble montrer la progéniture qu'elle garde en elle. Elle s'apprête à accoucher et, si nous ne l'avons pas bien compris, la double échancre, au niveau du baldaquin et au niveau de son habit, est chargée de nous le rappeler. L'imminence de l'heureux événement est annoncée

par ces béances, métaphores l'une et l'autre de celle qui enfante. Une grande part de la beauté de cette œuvre réside donc dans son thème rare et touchant. La gestation arrive à son terme, et la femme assume cette promesse de vie avec une impérieuse dignité et une humilité méditative, que rien ne semble pouvoir ébranler. Inamovible ? Nous ne pouvons sans doute pas mieux dire... Expliquons-nous...

Il y a des beautés aux vertus surnaturelles. Cette fresque le prouve. En allant l'examiner dans le petit musée où elle est désormais conservée, on constate certes qu'elle est quelque peu abîmée, mais, à vrai dire, ce ne sont là que des peccadilles. Il faut en effet rappeler que l'église où *La Vierge del Parto* se trouvait depuis le milieu du xv<sup>e</sup> siècle a été ravagée par un tremblement de terre en 1785. Une seule portion résista au séisme. Laquelle ? La nef s'écroula, mais le mur du chœur qui accueillait l'œuvre resta vaillant... Comme si, en effet, la prestance de cette Vierge parturiente pouvait défier sans crainte toute forme d'agression. Piero della Francesca était d'ailleurs tombé dans un oubli quasiment total au fil des siècles, négligé des artistes qui lui succédèrent et des amateurs. La splendeur de ses fresques doit sa pérennité à des concours de circonstance prodigieux que bien des croyants mettent sur le compte d'une protection divine. Il n'est donc guère étonnant qu'un culte soit rendu à cette beauté doublement miraculeuse. Non seulement sa thématique l'est, puisque Marie porte le Sauveur en demeurant immaculée et se prépare à le mettre au monde sans la moindre douleur ; mais la fresque de Piero, en tant que telle, l'est également puisqu'elle a réchappé d'une catastrophe qui aurait dû la pulvériser. Des femmes du monde entier viennent lui rendre hommage pour favoriser leur fertilité ou prévenir une grossesse difficile. De quoi rendre les maris jaloux. Et les « graffeurs » aussi.

**Pour en savoir plus :**

Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Paris, Hazan, 2003



# La Naissance de Vénus et Ema

Plastique parfaite

Sandro Botticelli

1444-1445 - 1510

*La Naissance de Vénus*, Vers 1485

Tempera sur toile, dimensions

Florence, galeries des Offices

Gerhard Richter

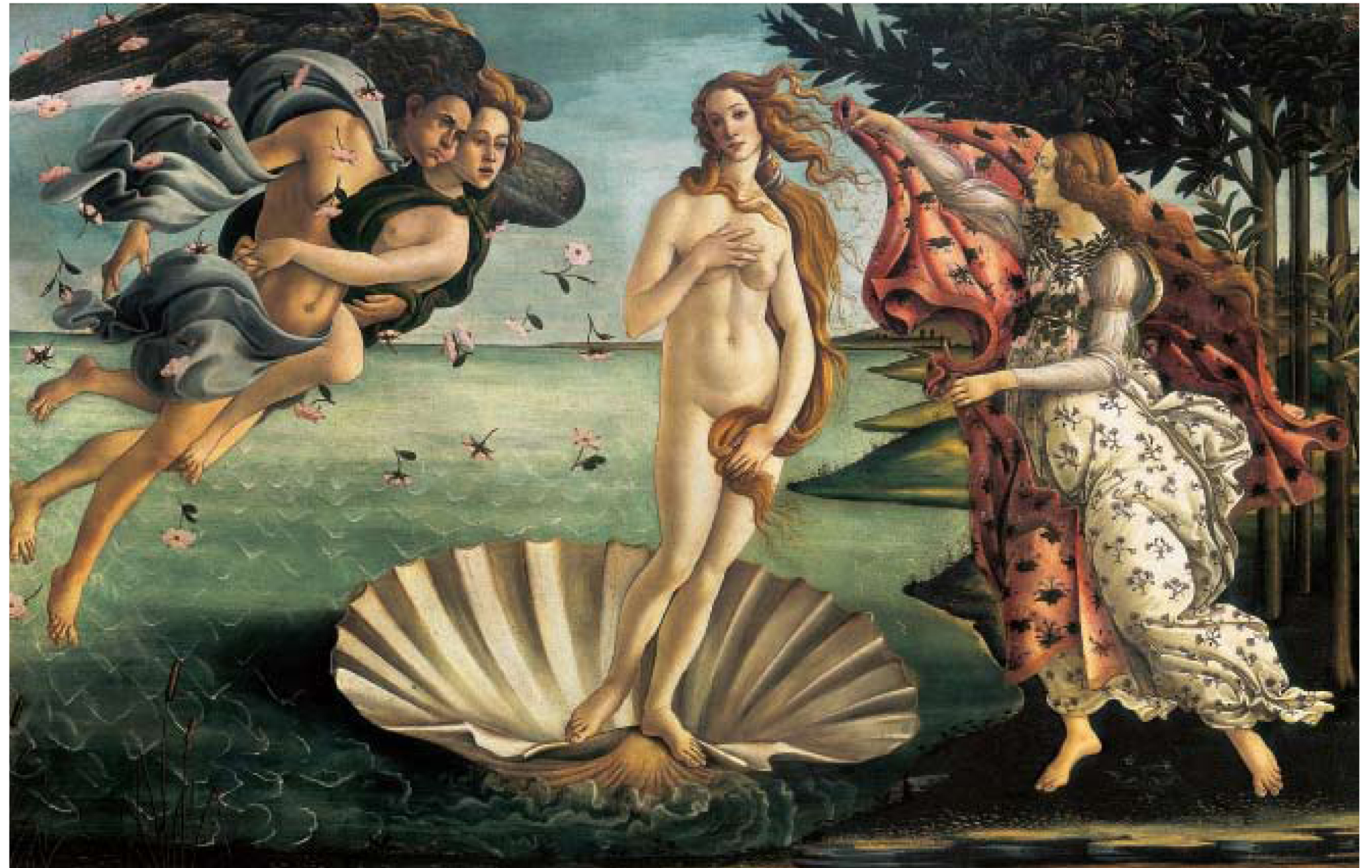
Né en 1932

*Ema*, 1966

Huile sur toile

200 x 130 cm

Cologne, Museum Ludwig





C'est l'une des beautés les plus admirées, citées, reproduites, détournées. On la croise aussi bien dans la série des *Simpsons* (parodiée, bien sûr) que dans les livres de référence sur l'art. Elle est une espèce de canon si connue qu'on ne la regarde même plus tant on croit l'avoir vue – alors même que la plupart d'entre nous se sont contentés de l'observer sur papier glacé ou sur écran. Drôle de destin que celui d'une œuvre qui a déjà trop vécu dans l'esprit de chacun avant même que d'y être vraiment née. Parce que nous pensons que *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli n'a plus aucune surprise à nous offrir, nous la dénigrons poliment, sans même nous en rendre compte ; nous ne faisons jamais l'effort de retourner à elle avec un œil neuf, disposé à l'étonnement. Dommage... Qui peut dire spontanément, par exemple, ce qu'est le support utilisé par Botticelli pour cet ouvrage. Est-ce de la peinture sur toile ou est-ce une fresque ? Pas facile ! Qui oserait une réponse en y gageant sa vie ? Au cas où, mieux vaut le savoir.

Parce qu'on pense volontiers aux décors muraux conservés au Louvre, on suppose fréquemment avoir affaire à une fresque. Raté. Il s'agit bien d'une détrempe sur une immense toile. C'est le genre de signe indiquant ce qu'exige, au fond, *La Naissance de Vénus* : que son spectateur se laisse aller à l'émerveillement. Commençons par les faits, avant de résoudre les énigmes. Aux alentours des années 1480, Sandro Botticelli est un jeune artiste au talent exceptionnel qui sait mettre les techniques les plus complexes, en matière de préparation des ouvrages et de dessin, au service d'une beauté infiniment simple. Le premier défi réside en cela : montrer une créature à la magnificence si pure, si élémentaire, qu'elle s'impose comme une évidence. Comment Botticelli le relève-t-il ? Est-ce par une accumulation de détails charmants ? C'est vrai qu'il y en a beaucoup. On pense aux regards, aux fleurs et aux flots. On pense surtout aux drapés ondoyant et parcourus de motifs. Le mélange entre celui qui s'apprête à recouvrir Vénus et l'habit blanc gris que porte le Printemps est d'un raffinement exceptionnel. Mais là n'est pas le socle de l'édifice. Le point de départ, c'est la souplesse de la ligne. Une ligne ininterrompue, fluide comme un cours d'eau. Que dessine-t-elle ? Une Vénus naissant des eaux dans un coquillage, et dont le corps, en contrepoids, repose sur le pied gauche. Sa posture suit la courbe d'un ivoire gothique ; les seins, petits et fins, sont protégés par la main droite ; les épaules, qui ne sont pas vraiment tombantes, mais plutôt « glissantes », accompagnent les mouvements des bras, au lieu de servir d'architrave au torse. Quant au sexe, Botticelli l'a pudiquement recouvert d'une mèche de cheveux. Ah ! les cheveux ! Ils baignent sensuellement le visage avec une vigueur chromatique qui n'a rien perdu de sa puissance, plus d'un demi-millénaire après que Botticelli a posé son pinceau sur la toile. Comment est-ce possible ? Par l'emploi subtil d'une légère couche d'or mélangée à la colle. On le voit : au Quattrocento, chercher à produire de la beauté ne passe pas seulement par la créativité, mais aussi par un savoir technique, pas si éloigné

de l'alchimie. Et, dans ce registre, Botticelli réussit en particulier à faire contraster ombres et lumières grâce à un vernis à base de jaune d'œuf légèrement grisâtre, préparé avec grand soin par ses collaborateurs. Mais serait-ce par ses seules vertus de savant que le jeune *maestro* aboutit à une telle qualité esthétique ? Ce n'est là qu'une partie du dispositif. Une partie nécessaire, bien sûr, mais loin d'être suffisante. Au-delà de toute expérience, le peintre ne détient pas la formule scientifique de la beauté. Parvenir à tant de splendeur requiert un sens aigu de l'observation, une sensibilité particulière au monde extérieur. Botticelli, curieusement, confiait ne pas trop aimer les femmes et avoua même à un ami avoir été épouvanté lorsqu'il rêva, une nuit, en posséder une ! Pourtant, il a su les regarder mieux que quiconque en son temps. On pourrait ainsi croire l'ovale du visage de sa Vénus produit par un archétype intemporel. Il n'en est rien. Botticelli s'est visiblement inspiré de celui de Simonetta, « la sans-pareille », épouse de Marco Vespucci, morte d'une tuberculose à l'âge de vingt-trois ans, en 1476. Sa brève existence ne l'a pas empêchée d'entrer dans la légende de la beauté, elle qui fut la maîtresse des puissants et qui avait la réputation d'être le plus exceptionnel des modèles de l'époque. Il s'agit donc d'une vraie femme chargée de caractère et de personnalité. Voilà ce qui rend l'expression mélancolique (tête penchée, sourcils relevés, yeux dans le vague) vraiment bouleversante. Pureté du dessin, science de la couleur, prestance du personnage... Y est-on ? Pas si sûr. Il manque l'acmé. Conformément aux catégories que propose Platon dans son *Banquet* on dit d'une telle Vénus qu'elle est « céleste », son aspect éthéré, presque abstrait, renvoie aux atouts de l'esprit plus qu'aux promesses de la chair. Or, les théories néoplatoniciennes, reprenant les préceptes de la philosophie hellénistique, forment le socle de la peinture moderne en Italie. Que disent-elles ? Que le beau n'existe pas dans le cadre des phénomènes tangibles du monde humain. Il est un absolu, de forme pure et non sensible, hors de l'espace

et hors du temps : il est donc un idéal d'ordre divin. C'est pourquoi Botticelli ose insuffler un charme aérien et une espèce d'apesanteur à son sujet. En contrepoids sur le pied gauche, sa Vénus ne semble pas vraiment debout, mais plutôt flotter, en lévitation, à la façon des deux zéphirs sur le côté. Ce qu'il y a d'incroyablement beau dans cette toile tient donc à ce doux fantasme qui, plus encore que le désir érotique, accompagne nos nuits depuis l'enfance : la possibilité de planer au-dessus



# Portrait d'une jeune fille

Une beauté tirée du chapeau...

## Petrus Christus

1410 - 1475-1476

*Portrait d'une jeune fille*, entre 1445 et 1470

Huile sur bois, 28 x 21 cm

Berlin, Staatliche Museum

La mode est, par définition, chose changeante. On s'imagine mal porter aujourd'hui ce qui était la convention d'hier, par peur de sembler « déguisé », plutôt qu'« habillé ». Entre le chic et le ridicule, la limite est bien étroite. Une femme s'aventurerait-elle à arborer aujourd'hui la coiffe haute que porte la « Joconde du Nord » de Petrus Christus ? Cela ne serait sans doute

pas du meilleur effet dans une soirée mondaine. Le supplément de beauté qu'offrait jadis cette drôle de parure à ce modèle du XV<sup>e</sup> siècle est désormais caduc. Pourtant, ce tableau nous saisit immédiatement et nous ne trouvons pas cette jeune fille affublée de façon saugrenue. Nous apprécions même sa singulière tenue. Comment est-ce possible ? On va le voir.



# La Grande Odalisque

Une beauté bien tordue...

Jean Auguste  
Dominique Ingres

1780-1867

*La Grande Odalisque*, 1814  
Huile sur toile, 91 × 162 cm  
Paris, musée du Louvre

On dit qu'il faut souffrir pour être beau, ou pour être belle... Qui n'a jamais entendu ce cliché passe-partout ? Il ne paraît pourtant guère pertinent en regard de ce que provoque la douleur : une distorsion des traits qui gâte la qualité d'un physique plutôt qu'elle ne le sert. Mais c'est l'un des avantages de la peinture que de pouvoir mettre en image un épouvantable inconfort et de le combiner avec une expression sereine. Cela laisse croire à un épanouissement radieux et harmonieux, alors qu'il découle en fait d'une entrave faite au corps. Ingres l'avait parfaitement compris. Il décida donc un jour de déformer le canon dominant de son époque par la peinture. Et par la force. Avec son pinceau pour seule arme, il infligea une violence terrible aux convenances visuelles à dessein d'engendrer une beauté nouvelle. Comment mena-t-il son assaut ? Et quel en fut le résultat ? Retraçons les événements.

