

SOPHIE GUERMÈS  
Université de Brest

## Les déplacements de sens de *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca

### Changing Meaning of Piero della Francesca's *Flagellation*

#### Abstract

Piero della Francesca's *Flagellation* is perhaps the most mysterious painting of the Renaissance. From the fifteenth century to now, it has been understood in different ways and raised endless interpretations. Although remaining a masterpiece of art, it has become a hermeneutic object at the crossroads of Religion, History, Philosophy and Poetry. Thus, this ancient painting is paradoxically still an open work, whose meaning will never be definitive.

*Keywords:* painting, Italy, Piero della Francesca, mystery, art criticism

Le tableau *La Flagellation du Christ* est conservé au palais ducal d'Urbino, après avoir été, jusqu'en 1960, exposé dans la cathédrale de la ville. L'auteur ne fait aucun doute : il s'agit de Piero della Francesca, né au début du XV<sup>e</sup> siècle (1416 ou 1417), et mort, la date est cette fois-ci certaine, le 12 octobre 1492 – c'est-à-dire, sans qu'il y ait la moindre corrélation entre les deux événements, le jour retenu par la tradition comme celui où Christophe Colomb découvrit l'Amérique ; en revanche, la toile n'a cessé de donner lieu à des interprétations, de la part d'historiens d'art italiens, anglais, mais aussi allemands, américains et français. Giulio Carlo Argan, note dans son *Histoire de l'art*, en 1968 : « La signification de *La Flagellation* n'est pas encore définitivement éclaircie par la critique » (Argan 1968: 241). John Banker remarque que c'est le tableau de l'art occidental qui a soulevé le plus d'interprétations – il avance le chiffre de quarante – et que pourtant le mystère demeure (Banker 2014: 135). On ne s'accorde ni sur les circonstances dans lesquelles ce tableau a été peint, ni sur son but, ni sur sa signification.

Piero est né à Sansepolcro, et c'est aussi dans cette ville qu'il est mort. Il a beaucoup produit en Toscane, en particulier à Arezzo (les fresques qui composent *La Légende de la vraie croix*, dans la basilique San Francesco) ; il a aussi un peu travaillé à Rome, en Ombrie, et, on le suppose, dans les Marches, à la

cour du duc d'Urbino, Federico III da Montefeltro. Outre que *La Flagellation* est typique de la manière particulière de Piero, qu'on reconnaît immédiatement, on sait indubitablement qu'il est l'auteur du tableau car il l'a signé. À l'arrière-plan, à gauche, au bas de l'estrade où est installé le siège du personnage barbu vêtu de bleu et de rose, aux chaussures rouges et chapeau rose et noir à pointe frontale, on peut lire, dans un cartouche écrit en latin : « Opus Petri De Burgo S[an]c[t]i Sepulcri ». Le cartouche à l'arrière-plan à gauche où il a inscrit son nom est un exemple des « mots dans la peinture » auxquels Michel Butor a consacré un essai paru aux éditions Skira en 1969.

Cette certitude avérée, tout devient mouvant, sujet à conjecture : de quoi faire vivre les critiques d'art, mais pas seulement eux, pendant des siècles. Plusieurs problèmes se posent, qui n'ont toujours pas été résolus, et il est peu probable qu'ils le soient jamais :

- La date exacte de composition du tableau, tout d'abord. Roberto Longhi, dès la fin des années 1920, avait affirmé que le tableau avait été peint immédiatement après 1444. Il se trompait rarement dans les attributions et les datations. Toutefois, cette datation était prématurée et, se rangeant à l'avis d'autres historiens d'art, il l'a par la suite avancée d'une dizaine d'années, pour placer la création du tableau au milieu des années 1450.
- Mais la date est encore ce qui pose le moins de problèmes : même si on ne saura jamais l'année exacte, on peut, par hypothèse, s'en approcher. En revanche, qu'en est-il pour la représentation de la flagellation, à l'arrière-plan ? Pourquoi, justement, cette mise à l'arrière-plan ? Et pourquoi la réduction d'échelle de cette scène qui donne pourtant son titre au tableau ? Qui sont les personnages qui entourent le Christ ? Et que représente la statue en haut de la colonne ?
- Le plus énigmatique est encore à venir : ce sont les trois personnages placés au premier plan qui ont fait couler le plus d'encre. Leur identification est elle aussi problématique, et nourrit des hypothèses variées, depuis très longtemps.
- D'autre part, quel est le lien entre la scène au premier plan et la scène à l'arrière-plan ?

En conséquence, c'est la signification globale du tableau qui se trouve « au carrefour des sens ». On ne peut en décider avec certitude. D'autant plus qu'une autre inscription était lisible, dans les marges (c'est-à-dire sur le cadre initial : on la déchiffra jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle). Il s'agissait d'une citation biblique, tirée de deux psaumes : « Convenerunt in unum ». Le peintre et historien de l'art allemand Passavant l'avait vue en 1839, sur le cadre du tableau, alors placé dans la sacristie de la cathédrale d'Urbino (Passavant 1839: 432) ; mais Crowe et Cavalcaselle, qui virent le tableau en 1864, et qui avaient lu Passavant, notèrent que l'inscription avait disparu (Crowe, Cavalcaselle 1844: 546). Il faut noter que l'expression se trouve dans deux psaumes, le psaume 2 et le psaume 48 (verset 5 : il y est question de rois qui se liguent contre Dieu, et sont terrassés par la hauteur où il se tient), et que les historiens de l'art qui ont commenté ce verset n'ont évoqué que le psaume 2 (« ils s'accordèrent », là encore contre Dieu et son Messie).

Observons tout d'abord le tableau. Il est de petites dimensions : 58 cm x 81 cm. Il a traversé les siècles sous le titre *La Flagellation*, mais on ignore si c'était celui que lui avait donné le peintre. On voit deux scènes distinctes, l'une à l'arrière-plan, le Christ battu avant d'être emmené sur le Golgotha pour y être crucifié, ce qui correspond à un épisode, réduit à une phrase, que l'on trouve dans les évangiles de Marc, de Matthieu et de Jean. Il est entouré de deux bourreaux, l'un de face, tête nue, dont le bras levé est à moitié caché par un autre personnage, l'autre, coiffé d'un bonnet, de dos levant un fouet. Un homme

étrangement vêtu est assis à gauche et assiste à la scène, de même qu'un homme debout, de dos, coiffé d'un turban. Le décor est géométrique, stylisé, riche, orné du sol au plafond.

Au premier plan, à l'extérieur, on voit trois personnages. Le premier, portant une barbe, un chapeau et des bottes jaunes, se tient à la frontière de la construction en marbre, ses pieds sont sur le rebord qui délimite le dedans et le dehors; il est de trois quarts, tient son manteau dans une main, fait un geste de l'autre, à la bouche entrouverte comme s'il parlait. En face de lui, un homme plus âgé, totalement de profil, tête nue, en habit de brocart, chausses noires, tient de ses deux mains les plis de celui-ci. Entre eux, un jeune homme blond en robe rouge, pieds nus, le regard au loin, semble venu d'un autre monde.

Carlo Ginzburg se réfère au cycle sur saint François réalisé par Benozzo Gozzoli à l'église San Francesco de Montefalco en 1452, que Piero a vu lors d'un voyage, en particulier *La Vision d'Innocent III*, où le pape endormi (scène concrète de la vie quotidienne) est au second plan et sa vision du saint au premier (Ginzburg 1981: 67). Giotto à Assise avait employé un autre procédé, en les séparant de quarante-cinq marches. Dans *La Flagellation*, Piero a utilisé le même moyen que Gozzoli, mais en l'inversant : la réalité quotidienne est au premier plan, la scène sacrée (« *realità altra* ») à l'arrière-plan. On pourrait ajouter qu'il en allait déjà de même pour Masolino dans *La Guérison de l'aveugle et la résurrection de Tabitha* (1424–1428), à la chapelle Brancacci de Florence, avec une distribution différente des plans, puisque tout se déroule sur le même plan, ce qui accentue le caractère singulier des deux personnages richement vêtus et sans auréole, au centre de la fresque.

On peut voir dans les trois personnages du premier plan de *La Flagellation* un rappel des trois personnages de face à l'arrière-plan. L'indice qui marque indubitablement le lien entre le jeune homme et la scène évangélique est le fait qu'il ne porte pas de chaussures. Or le Christ n'en porte pas non plus ; ses bourreaux sont également pieds nus, ainsi que l'homme debout, représenté de dos, regardant la flagellation.

On peut en outre remarquer que ce jeune homme porte une robe rouge, couleur du sang, mais symbolisant aussi la part humaine de Jésus; on retrouve ce rouge dans les chaussures du spectateur assis de profil, à l'arrière-plan, ainsi que dans le haut et le bas de l'écharpe du personnage vêtu de brocart, au premier plan. Rouge est aussi une partie du sol, même s'il s'agit d'un rouge moins soutenu.

La situation historique est complexe. Guidantonio da Montefeltro (1378–1443), qui selon Vasari a été un mécène de Piero della Francesca, n'avait pas pu avoir d'enfant avec sa première femme ; il eut un fils avec une dame de compagnie de celle-ci, et le légitima: ce fut Federico da Montefeltro (1422–1482). Devenu veuf, Guidantonio eut six enfants avec sa seconde femme, Caterina Colonna, nièce du pape Martin V. Le premier fut Oddantonio (1428–1444). Celui-ci, fils légitime, succéda à son père mais fut assassiné très jeune, à 17 ans, le 22 juillet 1444 lors de la conjuration des Serafini, et c'est Federico, fils aîné, mais seulement légitimé, qui lui succéda.

L'un des plus anciens témoignages concernant l'œuvre date de 1744. Signé par l'archiprêtre Ubaldo Tosi, il fait état d'un tableau de Piero dans la sacristie de la cathédrale d'Urbino, représentant *La Flagellation*, ainsi que les ducs Oddantonio, Federico et Guidobaldo. Or cette identification est impossible car Guidobaldo, fils de Federico, était né en 1472, soit près de trente ans après la mort d'Oddantonio, demi-frère de Federico. Puis, au XIX<sup>e</sup> siècle, on a identifié le mystérieux groupe comme étant composé d'Oddantonio da Montefeltro, et de deux mauvais conseillers, Manfredo dei Pio et Giovanni dell'Agnello, qui l'avaient poussé à dilapider les fonds publics pour mener un train de vie trop dispendieux. Oddantonio pourrait être représenté comme la victime de ces hommes; son demi-frère Federico, qui lui succéda donc

à la tête du duché d'Urbino, et qu'on soupçonnait avoir eu un rôle dans la conjuration, aurait commandité ce tableau pour faire définitivement taire ces soupçons. Roberto Longhi, qui a publié en 1927 un livre important sur Piero delle Francesca dans lequel il rappelait cette interprétation, a toutefois souligné que la confrontation entre les deux scènes, la flagellation et la mise au premier plan d'un homme et non d'un être divin, aurait été sacrilège au milieu du XV<sup>e</sup> siècle.

Longhi proposait de voir dans ces trois personnages le Christ lui-même, devenu la figure du Juste universel, entre le prêtre principal (« il capo dei Sacerdoti ») et le chef des vieillards, et affirmait que l'homme assis à l'arrière-plan était Ponce Pilate (Longhi 1927: 60).

Kenneth Clark, en 1951, a réfuté les hypothèses de Longhi, et proposé une lecture en partie historique et politique de cette scène, en écho au concile de Mantoue convoqué par Pie II en 1459. Piero aurait représenté, à travers la figure du Juste universel et persécuté, l'Église, menacée à cette période par l'avancée des Turcs et la préparation par Pie II d'une croisade contre eux. Le pape tentait de former une armée pour combattre les Turcs, sans parvenir à convaincre suffisamment (Clark 1951: 19). L'interprétation de Clark permet aussi de modifier la datation proposée par Longhi.

Clark a souligné le lien de l'architecture représentée avec le *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti ; d'autre part, il avançait l'hypothèse d'une ressemblance entre l'homme barbu du premier plan et les Paléologue (derniers empereurs de Byzance, dont les Turcs étaient les ennemis, et qui cherchaient l'appui du pape Pie II). À la suite de Clark, H. Siebenhüner a identifié Jean VIII Paléologue, Oddantonio, et Guidantonio da Montefeltro, père d'Oddantonio (Siebenhüner 1954: 124-125). Quant à Lionello Venturi, il a jugé que les personnages représentés étaient contemporains (il ne voyait pas comme Longhi Ponce Pilate assis au fond à gauche), et maintenu l'hypothèse que le jeune homme représentait Oddantonio, entouré de deux conseillers.

Certains historiens d'art n'ont vu aucun lien entre les deux scènes (Toesca 1935: 31) mais ce courant herméneutique est resté minoritaire. Minoritaires aussi, ceux qui voyaient les trois hommes au premier plan comme des juifs qui, en tant que tels, n'avaient pas accès au tribunal de Pilate. Plusieurs ont pensé qu'Hérode était présent dans le tableau. Et assez récemment, Maurizio Calvesi a reconnu dans le jeune homme Matthias Corvin, roi de Hongrie, l'un des rares à avoir adhéré au projet de croisade.

Baucoup d'autres articles et volumes parurent dans les années 50 et 60. En 1972, une historienne d'art américaine, Marilyn Aronberg Lavin, a proposé une interprétation de *La Flagellation* qui, sans être entièrement nouvelle, était le fruit de longues recherches parfois inédites. Elle a notamment reconnu près de Pilate une référence aux marches de la Scala santa ; elle a identifié le personnage de profil comme étant Ludovic Gonzague, en dépit du contour des oreilles qui diffère de celui des autres portraits du duc. Le personnage de trois-quarts, habillé à la mode de Byzance, a quant à lui été identifié à Ottaviano Ubaldini, neveu de Federico da Montefeltro. Ludovic Gonzague et Ottaviano Ubaldini se connaissaient, et Marilyn Lavin a discerné dans le personnage au centre la marque du lien entre les deux : elle a expliqué que les deux avaient souffert, l'un de la perte d'un fils (Ottaviano a perdu son fils Bernardino, mort de la peste en 1458), l'autre de la maladie qui frappa Evangelista, fils aimé d'un frère ennemi, Carlo. Evangelista Gonzaga, qui était très beau, fut défiguré, à peu près au moment où mourut Bernardino (l'historienne ne le précise pas mais Evangelista ne mourut qu'en 1492 après un long emprisonnement). Marilyn Lavin n'a donc pas proposé de sens politique, mais un sens relevant d'un drame privé, mêlé d'allusions au présent et de symboles.

Au début des années 80, Carlo Ginzburg a relancé le débat, en rejetant la plupart des hypothèses déjà émises, pour affirmer son interprétation – qui à son tour fut contestée. Il faut noter qu’il est le premier non-historien d’art à avoir écrit sur le sujet. Après M. Aronberg Lavin, et avant Carlo Bertelli, son essai représente une tentative de reconstitution, en même temps qu’une construction intellectuelle fondée sur un enchaînement de raisonnements déductifs. Le tableau de Piero suscite donc de véritables enquêtes.

Ginzburg a supposé que l’homme barbu était le cardinal Bessarione (Ginzburg 1981: 82), ce que Thalia Gouma-Peterson pensait déjà. Cette hypothèse nous semble toutefois peu convaincante, à moins de revenir à la première datation du tableau proposée par Roberto Longhi. En effet, Bessarione était né en 1403 et c’est en 1459 que Pie II partit pour le concile de Mantoue, convoqué par lui sur les conseils du cardinal Bessarione, inquiet que les Turcs aient en partie conquis Constantinople. Or, sur le tableau, l’homme barbu semble avoir au maximum quarante ans, non quinze ans de plus.

Thalia Gouma-Peterson avait montré en 1976 que Federico da Montefeltro n’était pas favorable au projet de croisade et avait même été menacé d’excommunication par Calixte III en 1457 (Gouma-Peterson 1976: 230). Deux ans plus tard, ce tableau, commandé par Bessarione et apporté à Urbino par l’entremise de Giovanni Bacci (selon l’hypothèse de Ginzburg) aurait été une sorte d’invitation à le faire changer d’avis.

Ginzburg a rappelé qu’à partir de 1445, Bessarione fut commandeur de l’abbaye de Castel Durante, près d’Urbino, et se rendit souvent à la cour de Federico ; il connut ses deux fils Buonconte et Antonio. À la mort de Bessarione, Federico le fit représenter dans son beau studiolo en marquetterie avec l’inscription « amico sapientissimo optimoque ». Ginzburg a donc proposé d’identifier le jeune homme comme étant Buonconte, fils illégitime de Federico, légitimé en 1454 et mort de la peste à 17 ans en 1458. Bessarione, qui l’avait rencontré, avait été frappé par sa précocité intellectuelle et sa culture. Donc, pour Ginzburg, les trois personnages sont Bessarione, Buonconte da Montefeltro, et Giovanni Bacci (Ginzburg 1981: 90).

Une autre construction intellectuelle intéressante est celle de Carlo Bertelli, en 1991. Il a pensé que le tableau avait été réalisé non pour la cour d’Urbino mais pour un Malatesta, soit de Cesena, soit de Rimini. En 1471 avait eu lieu le mariage de Roberto Malatesta et d’Elisabetta da Montefeltro, fille de Federico, scellant l’union de deux familles rivales. Malatesta aurait fait cadeau du tableau de Piero, pour la cathédrale d’Urbino. La mort d’Oddantonio avait laissé planer le doute, nous l’avons rappelé, sur le rôle qu’avait pu y tenir son demi-frère Federico. Celui-ci avait été, à la suite de ce drame, abandonné par ses demi-sœurs, parmi lesquelles Violante, qui avait épousé Domenico Malatesta Novello, seigneur de Cesena, et qui obtint après son veuvage le prix des châteaux qu’elle avait réclamés comme appartenant à Oddantonio. Bertelli a remarqué que la frise sur un détail du tableau se retrouvait dans les manuscrits de Malatesta Novello (Bertelli 1991: 116)<sup>1</sup>.

1 Carlo Bertelli montre que dans sept des huit Flagellations dessinées par Jacopo Bellini se trouvent aussi des personnages-témoins suggérant un contexte social distinct de la scène biblique. Devançant ceux de Piero, ils ont déjà des proportions plus importantes, en raison des lois de la perspective découvertes par Alberti. Ce rapprochement avec les dessins de J. Bellini, que personne d’autre à notre connaissance n’avait fait, est autrement plus convaincant que celui de Ginzburg avec le saint Augustin de Carpaccio. Bertelli évoque aussi Ghiberti. Il attire l’attention sur l’incongruité de l’absence de chaussures du jeune homme, qui pousse à chercher une explication au-delà de la vie quotidienne. Enfin, il fait aussi référence à la *Flagellation* de Luca Signorelli (élève de Piero), conservée à la Pinacothèque de Brera, beaucoup plus classique, sans énigme, mais où se trouve aussi une colonne, bien que non ionienne, surmontée d’un dieu. Sur une frise rouge, au-dessus de la tête du Christ, on lit LVCE. Bertelli s’accorde avec M. A. Lavin pour voir dans la lumière le thème secret de toute l’œuvre de Piero.

Quant à John Banker, le dernier historien d'art à avoir, à ce jour, mené une enquête débouchant sur de nouvelles conclusions<sup>2</sup>, il a jugé que Piero avait peint ce tableau, soit en 1467–68, soit en 1470–71 et que, d'autre part, l'homme à droite était un ami de Piero, Jacopo Anastagi, et le jeune homme son fils Carlo, disparu prématurément. C'est la jeune veuve de Carlo, elle aussi prénommée Violante et cousine de Violante da Montefeltro, qui aurait commandité le tableau. Banker a donc rejeté les identifications avec des hommes que Piero n'aurait pas connus directement (Bessarione, Mattia Corvino, etc.) et a proposé une interprétation d'ordre privée, comme l'avait fait Marilyn Aronberg Lavin, dont il a loué le travail.

Il ne semble pas avoir été au courant d'un essai paru en 2006, écrit par un auteur qui n'était pas exclusivement historien de l'art : Yves Bonnefoy (1923–2016), le plus grand poète français de sa génération, a aussi été traducteur (de toute l'œuvre de Shakespeare, notamment) et critique d'art, écrivain, entre autres, les volumes *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*, et *Giacometti. Biographie d'une œuvre*, ainsi que de nombreux courts essais. L'un des premiers, intitulé « L'humour, les ombres portées », concernait Piero della Francesca, qui figurait parmi ses peintres préférés. En 2006, il a consacré un livre à la *Flagellation*, intitulé *La Stratégie de l'énigme*. Il en a donné une interprétation toute personnelle, en accord avec la pensée qui sous-tend toute son œuvre : celle du lieu profondément vécu dans l'évidence de l'instant.

Conscient de l'énigme que pose ce tableau, et des différentes enquêtes qui ont été menées à son sujet, dont il rappelle les grandes lignes, il remarque que « ne pas comprendre permet de voir » (Bonnefoy 2006: 33). Et ce qu'il décèle, c'est la plénitude de la lumière et de l'heure présentes. Contrairement aux historiens d'art qui expliquaient le décor en référence à Alberti, il estime que le peintre « désamorce les tentations platoniciennes » (Bonnefoy 2006: 24) de celui-ci, en ajoutant à l'architecture « typiquement albertienne » d'autres éléments laissant deviner, à côté de « l'édifice idéal », « la simple ville ordinaire » (Bonnefoy 2006: 49). À l'instar de nombreux commentateurs de Piero, mais aussi de spectateurs de ses tableaux, Bonnefoy est sensible au mystère qui se dégage de ces personnages comme figés à un moment précis ; il admire cette immobilité silencieuse caractéristique de la manière de Piero et voit dans ce suspens une invitation à méditer, à creuser plus profond que les significations d'ordre historique ou privé : l'énigme « suspend le discours de la lutte contre les Turcs » (interprétation qu'Yves Bonnefoy ne conteste pas, mais qu'il juge incomplète) pour rappeler qu'il est primordial de « bâtir ici l'absolu » (Bonnefoy 2006: 49). Le poète lit l'énigme comme une stratégie de la part du peintre, d'où le titre qu'il a donné à son essai. Dans le regard porté au loin du jeune homme inexpressif et pourtant si fascinant se devine un au-delà de la signification liée à l'actualité :

(...) la pensée du lieu et l'intuition de sa valeur cardinale dans la conscience de soi se sont toujours maintenues ou ont souvent reparu dans même ces temps où de grands mythes leurraient l'esprit au mirage des villes saintes, ainsi la Jérusalem de tant de croisades (...). L'ici que dénigre le mythe religieux, avec ses rêves de paradis ou de villes saintes, le voici renaissant au cœur même des scènes qui sont censées proclamer ce mythe. (Bonnefoy 2006: 61–63)

2 Entre-temps parut, en 2006, le livre de Silvia Ronchey, professeur d'études byzantines, et non d'histoire de l'art. Elle a relié « convenerunt » à « convegno », et par là aux deux conciles de Firenze-Ferrare (elle a écrit un autre livre sur le sujet) et de Mantoue. Elle a rappelé, comme d'autres, que le psaume 2 était chanté lors de la liturgie du vendredi saint. Elle a pensé que le tableau était une annonce du concile de Mantoue et un rappel du précédent. Enfin, la dernière interprétation en date est celle de Franck Mercier (2017: 737–771), spécialiste d'histoire religieuse.

En peignant un être mystérieux et silencieux au milieu d'une conversation entre deux hommes, Piero nous amène à méditer sur notre être-au-monde. Et cet absolu, il le suggère par des formes nettes et des couleurs accrues, donc du non-verbal. Il y a, par conséquent, un sens officiel (celui que les historiens d'art peinent à trouver depuis plus de deux siècles en échafaudant toujours plus d'hypothèses) et un sens caché. « C'est l'expérience du lieu, de la valeur du lieu pour l'être existant, de l'irremplaçable valeur de l'ici où vivre, qui a été dans cet extraordinaire tableau la source d'inspiration », et nous permet de retrouver « le constant sous l'accidentel » (Bonnefoy 2006: 65).

Carlo Bertelli a défini *La Flagellation* d'œuvre à contempler et sur laquelle méditer (Bertelli 1991: 123). Si l'on admet avec Panofsky que la perspective dé-théologise, l'éloignement de la scène biblique, qui place l'ici au premier plan, donne tout son sens à l'interprétation d'Yves Bonnefoy. Mais celle-ci ne clôt pas la série des hypothèses : le tableau demeure plus que jamais « au carrefour des sens ». Tentons nous-même une interprétation, pour conclure:

Le jeune homme serait une figure du Christ ressuscité. À gauche le personnage aux cheveux bruns tombant sur la nuque serait le pendant de l'homme au turban<sup>3</sup> ; il verrait, transporté en rêve au début de notre ère, la flagellation, prendrait conscience du martyr du Christ, puis, revenu à son époque, au premier plan, coiffé, habillé et chaussé, les pieds à moitié sur le sol rouge couleur de sang, donnerait son accord pour une conversion. Se tenant à la frontière de deux espaces, il pourrait représenter un Turc faisant acte d'allégeance<sup>4</sup>. Quant au personnage de droite, il présente une vague ressemblance avec le bourreau en bleu. Lui aussi porte un vêtement bleu, mais long et riche; son écharpe rouge, couleur du sang, pourrait rappeler qu'il a participé à la flagellation; et il pourrait représenter le juif converti au christianisme, méditant sur la portée de l'acte de son « aïeul ».

Quoi qu'il en soit, comme l'a constaté Carlo Ginzburg, « quelque chose, dans le déchiffrement de ce tableau, continue à échapper » (Ginzburg 1991: 93) ; remarque à laquelle Silvia Ronchey a fait écho, en écrivant : « *La Flagellation* est et reste une énigme » (Ronchey 2006: 67).

## Bibliographie

- Argan, Giulio Carlo (1968) *Storia dell'arte*, t. II. Firenze: Sansoni.
- Aronberg-Lavin, Marilyn (1972) *Piero della Francesca: The Flagellation*. London: Allen Lane, The Penguin Press.
- Banker, John (2014) *Piero della Francesca, artist and man*. Oxford: Oxford University Press.
- Bertelli, Carlo (1991) *Piero della Francesca. La Forza divina della pittura*. Milano: Silvana editoriale.
- Bonnefoy, Yves (2006) *La Stratégie de l'énigme*. Paris: Galilée.
- Calvesi, Maurizio (1995) "La Flagellazione nel quadro storico del convegno di Mantova e dei progetti di Mattia Corvino." [In:] *Piero della Francesca and his Legacy*. M. Aronberg Lavin (ed.) Washington: The National Gallery of Art; 114–125.
- Clark, Kenneth (1951) *Piero della Francesca*. London: Phaidon.

3 Carlo Bertelli a remarqué que l'homme au turban faisait le même geste que celui de gauche au premier plan.

4 Il ressemble au saint Jean-Baptiste du *Polyptyque de la Miséricorde* (autre œuvre de Piero, qui comprend aussi en bas un petit panneau représentant la flagellation). Et vieux, le saint Jean-Baptiste de la Frick collection a aussi les mêmes traits, le teint mat et une barbe bifide (que porte également le Christ du *Baptême*, celui de la *Résurrection*, et le roi Salomon dans *La Légende de la vraie croix*), mais blanche.

- Crowe, John Archer, Cavalcaselle, Giovanni-Battista (1864) *A New History of Painting in Italy*. London: John Murray.
- Gilbert, Creighton E. (1971) "Piero della Francesca's Flagellation: The Figures in the Foreground." [In:] *The Art Bulletin*. Vol. 53; 41–51.
- Ginzburg, Carlo (1981) *Indagini su Piero*. Torino: Einaudi.
- Gouma-Peterson, Thalia (1976) "Piero della Francesca's Flagellation : An Historical Interpretation." [In:] *Storia dell'arte*. Vol. 28. Roma; 217–233.
- Longhi, Roberto (1927) *Piero della Francesca*. Firenze: Sansoni.
- Mercier, Franck (2017) "Le salut en perspective: un essai d'interprétation de *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca." [In:] *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Éditions de l'EHESS. Vol. 3; 737–771.
- Passavant, J.-D. (1839) *Raphael von Urbino und sein Vater*, vol. I. Leipzig: Giovanni Santi.
- Ronchey, Silvia (2006) *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*. Milano: Rizzoli.
- Siebenhüner, Herbert (1954) "Die Bedeutung des Rimini-Freskos und der Geißelung Christi des Piero della Francescas." [In:] *Kunstchronik*. Vol. 7; 124–126.
- Toesca, Pietro (1935) "Piero della Francesca." [In:] *Enciclopedia italiana*. Roma.
- Venturi, Lionello (1954) *Piero della Francesca*. Genève: Skira.