THÈSE EN COTUTELLE INTERNATIONALE
pour obtenir le grade de

DOCTEUR DES UNIVERSITÉS DE LA ROCHELLE ET DE ROMA TRE
Discipline : HISTOIRE DU DROIT

Présentée et soutenue par Anthony CRESTINI
le 30 août 2021

LA GÉOMÉTRIE ET LE MYTHE

Étude d'histoire européenne des institutions sur une convergence entre art et droit à la Renaissance. Les exemples de Florence et Mantoue

JURY :

Président :
M. Boris BERNABÉ, professeur d'histoire du droit, doyen de la faculté Jean Monnet, Université Paris-Sud, Paris-Saclay

Rapporteurs :
M. Éric GASPARINI, professeur d'histoire du droit, Aix-Marseille Université
Mme Maria Gigliola DI RENZO VILLATA, già prof. ordinario di Storia del diritto medievale e moderno – Università degli Studi di Milano – Dr. H.c. Paris II

Rapporteur européen :
M. Johannes Michael RAINER, professeur de droit romain, Université de Salzbourg

Suffragant :
M. Giovanni ROSSI, prof. ordinario di Storia del diritto medievale e moderno – Università degli Studi di Verona

Directeurs de thèse :
M. Jacques BOUINEAU, professeur d'histoire du droit, La Rochelle Université
M. Paolo ALVAZZI DEL FRATE, prof. ordinario di Storia del diritto medievale e moderno – Università degli Studi di Roma Tre

À mes parents,

REMERCIEMENTS

Mes premières pensées vont à Monsieur le Professeur Jacques Bouineau, mon directeur de thèse, pour sa confiance, son soutien, et son accompagnement constant sans lesquels ce travail n'aurait pas pu prendre forme. Votre exigence académique, mêlée à un goût très prononcé pour la liberté intellectuelle, sont à mes yeux un véritable modèle. Je suis fier d'être votre élève.

Je tiens également à remercier le Professeur Paolo Alvazzi del Frate d'avoir accepté de m'accompagner dans le cadre d'une cotutelle internationale, et d'avoir été continûment bienveillant envers moi, d'abord en m'accueillant à Rome, puis en se montrant toujours disponible. L'une des clefs de réussite d'une cotutelle internationale de thèse est assurément la disponibilité et le sérieux du co-directeur « étranger ». Je vous remercie sincèrement d'avoir rempli ce rôle.

Un grand merci à chacun des membres du jury d'avoir bien voulu juger mon travail. Je suis reconnaissant aux Professeurs Maria Gigliola Di Renzo Villata et Éric Gasparini d'avoir accepté d'en être les rapporteurs. Merci également au Professeur Johannes Michael Rainer de conférer à mon travail une dimension européenne en acceptant d'endosser le rôle de rapporteur européen.

Merci au Professeur Boris Bernabé d'avoir eu l'audace de faire découvrir la portée juridique (et l'existence) des œuvres de Piero della Francesca et de Jacques-Louis David à un amphithéâtre peuplé d'étudiants de licence. Auprès des amitiés d'alors qui se sont maintenues, j'ai constaté que chacun en a conservé un vif souvenir.

Je remercie les membres du Centre d'Études Internationales sur la Romanité, Philippe Sturmel, Burt Kasparian, Ahmed Djelida, Benjamin Galeran, Kevin Hénocq, Mohamed Nabout, de créer une dynamique de travail essentielle à la formation universitaire, et de s'investir au quotidien dans un contexte de transition difficile à l'université de La Rochelle.

Merci à l'École doctorale et à son directeur engagé, Karim Aït-Mokhtar, d'avoir toujours accepté de soutenir mes projets.

Toute ma gratitude va aux membres de l'association *Méditerranées*, grâce aux réflexions desquels j'ai pu approfondir mes connaissances, éveiller ma curiosité et affiner ma connaissance du poids de l'Antiquité dans l'histoire européenne des institutions. Mes pensées se dirigent particulièrement vers Alexandre Viala, Claude Andrault-Schmitt, et Laurent Hecketsweiler.

Comment ne pas remercier Didier Colus, pour son accompagnement constant des jeunes du CEIR ? Vous êtes un enseignant passionnant : vous avez toujours réussi, comme Ovide, d'incroyables métamorphoses, en transmutant relectures et corrections, pénibles par nature, en exercices essentiels, sympathiques et attendus. Merci.

Je tiens également à remercier Dominique Hocquellet et Emilia Ndiaye pour leur aide précieuse dans les traductions latines.

Merci à l'Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts de La Rochelle et à son président Pascal Even de m'avoir ouvert les portes de leur assemblée et généreusement accompagné dans mes recherches. Votre bienveillance à mon égard démontre s'il en était besoin que les académies sont nécessaires à notre société, qu'elles sont un

formidable passeur de culture, qu'elles ont enfin un rôle à jouer dans la formation des jeunes.

Je remercie de tout cœur les enseignants, les doctorants et le personnel administratif de l'université de La Rochelle qui ont su, par leur présence quotidienne, m'apporter leur soutien pendant toute la durée de mon travail.

Ma gratitude va également à mes amis italiens qui ont facilité mon intégration à Rome, et mon apprentissage de la langue italienne, en particulier Maria Cristina Denaro, Edeisy Mohamed, et Eleonora Becco.

Merci à mes parents de m'avoir toujours encouragé et soutenu avec la bonne humeur qui vous caractérise.

Merci enfin à mes amis, pour votre soutien, et pour la facilité avec laquelle vous embellissez mon quotidien.

Anthony CRESTINI

LA GÉOMÉTRIE ET LE MYTHE

Étude d'histoire européenne des institutions sur une convergence entre art et droit à la Renaissance. Les exemples de Florence et Mantoue

Sous la direction de Monsieur le Professeur
Jacques BOUINEAU

RÉSUMÉ ET MOTS-CLEFS

Depuis que Jules Michelet a inventé la Renaissance, les historiens lui ont donné des formes et un sens précis : elle s'étend du XVe au XVIe siècle et fait resurgir l'Antiquité pour donner un élan au monde moderne ; les hommes d'avant la Renaissance sont parfois considérés comme étant plongés *in tenebris* dans un « âge moyen », privés d'Antiquité, de liberté : ils sont les nains dont parle Bernard de Chartres, mais, les pieds encore dans la fange, il leur faut attendre la Renaissance pour pouvoir se jucher tout à fait sur les épaules de géants.

Est-ce si sûr ? Tout d'abord, la Renaissance est-elle cet ensemble harmonique si souvent présenté ? Avec le souci d'une convergence entre art et droit dans l'analyse, nous avons étudié la formation des cités de la péninsule du XIIe au XVIe siècle, leurs institutions, leurs lois, leurs mœurs, et l'aspect visuel que décrivent l'urbanisme et les arts figuratifs. Les sources juridiques et diplomatiques (statuts des cités, registres des magistratures, correspondance des hommes de pouvoir) nous apprennent qu'il existe en fait plusieurs « Renaissances », car s'il est évidemment vrai que les cités de la péninsule utilisent le réalisme juridique des Anciens et le droit romain, elles n'en créent et développent pas moins, sur ces bases, des modèles bien différents. Deux de ces derniers nous semblent pertinents : le premier, nommé *res publica* florentine par Leonardo Bruni, confie le pouvoir aux citoyens de la *res* et développe un humanisme civique centré sur la figure de Cicéron ; le second, que nous avons nommé *res imperii*, s'enracine à Mantoue, où il attribue le pouvoir au prince et développe un humanisme de cour. Dans les arts, l'urbanisme de ces deux types de cités, leurs peintures, sculptures, et architectures diffèrent en tout point, et surtout ils permettent d'associer la forme juridique et la forme artistique, à la Renaissance où le pouvoir de l'image se met au service de l'image du pouvoir.

C'est pourquoi, à partir des théories d'Erwin Panofsky sur l'iconologie, nous avons développé une méthode d'analyse juridique des œuvres d'art figuratives à la Renaissance, que nous appelons l'« iconologie juridique », afin de déterminer deux formes dominantes de représentation du pouvoir : la géométrie, marque d'un pouvoir de *res publica*, et le mythe, marque d'un pouvoir de *res imperii*.

Enfin, dans une perspective d'histoire européenne des institutions, nos modèles liant art et droit permettent d'ouvrir d'autres horizons, de nouvelles interrogations quant à l'apport des autres entités politiques de l'époque : qu'aurait été la Renaissance italienne sans le réalisme des Flandres exprimé à travers la peinture à l'huile ? Et sans le développement de la souveraineté en France faisant du roi un « empereur en son royaume » ? Quelles sont les traces de l'Europe médiévale (et de l'Orient ?) dans cette construction juridique nouvelle ?

Mots-clefs : « Renaissance », « Histoire européenne des institutions », « Iconologie juridique », « Florence », « Mantoue », « XVe siècle », « XVIe siècle », « Souveraineté », « *Res publica* », « *Res imperii* », « Pouvoir », « *Maniera* », « Géométrie », « Mythe », « Perspective ».

RIASSUNTO E PAROLE CHIAVE

Da quando Jules Michelet ha coniato il termine « Rinascimento », gli storici gli hanno attribuito forme e significati precisi : si estende dal XV al XVI secolo e fa ricomparire l'Antichità per dare impulso al mondo moderno; gli uomini prima del Rinascimento sono talvolta considerati come immersi nelle tenebre di un « Medioevo », privati dell'Antichità, della libertà: sono i nani di cui parla Bernard de Chartres ma, con i piedi ancora nel fango, devono aspettare il Rinascimento prima di potersi ergere sulle « spalle dei giganti ».

Fu proprio così ? Innanzitutto, il Rinascimento fu davvero così armonioso come spesso viene presentato ? Nell'intento di fondere nell'analisi arte e diritto, abbiamo studiato la formazione delle città della Penisola dal XII al XVI secolo, le loro istituzioni, le loro leggi, le loro usanze e il loro aspetto così come descritti dall'urbanistica e dalle arti figurative. Le fonti giuridiche e diplomatiche (gli statuti delle città, i documenti delle magistrature, la corrispondenza degli uomini al potere) fanno capire l'esistenza di diversi « Rinascimenti », perché se è vero che le città della penisola si ispirarono ai modelli dell'Antichità e utilizzarono il diritto romano, tuttavia esse crearono e svilupparono, su queste basi, modelli molto diversi. Due tra questi modelli cittadini ci sembrano rilevanti : il primo, definito da Leonardo Bruni *res publica* fiorentina, affidava il potere ai cittadini della *res publica* e sviluppava un umanesimo civico incentrato sulla figura di Cicerone; il secondo, da noi chiamato *res imperii,* si radicò a Mantova, attribuì il potere al principe e sviluppò un umanesimo di corte. Nelle arti, l'urbanistica di questi due tipi di città, le loro pitture, sculture e architetture differirono in tutto e per tutto. Ciò soprattutto permette di associare forma giuridica e artistica nel Rinascimento, quando il potere dell'immagine si mette al servizio dell'immagine del potere.

È per questo che, a partire dalle teorie di Erwin Panofsky sull'iconologia, abbiamo sviluppato un metodo di analisi giuridica delle opere d'arte figurative del Rinascimento, da noi chiamato « iconologia giuridica », per determinare due forme predominanti di rappresentazione del potere: la geometria, segno del potere della *res publica,* e il mito, segno del potere della *res imperii*.

Infine, da una prospettiva di storia europea delle istituzioni, i nostri modelli permettono, collegando arte e diritto, di aprire nuovi orizzonti e di porsi nuove domande sull'epoca : cosa sarebbe stato il Rinascimento italiano senza il realismo delle Fiandre espresso attraverso la pittura a olio ? E senza lo sviluppo della sovranità in Francia, facendo del re un « imperatore nel suo regno » ? Quali sono le tracce dell'Europa medievale (e dell'Oriente ?) in questa nuova costruzione giuridica ?

Parole chiave: « Rinascimento », « Storia europea delle istituzioni », « Iconologia giuridica », « Firenze », « Mantova », « XV secolo », « XVI secolo », « Sovranità », « *Res publica* », « *Res imperii* », « Potere », « *Maniera* », « Geometria », « Mito », « Prospettiva ».

SUMMARY AND KEYWORDS

Since its invention by Jules Michelet, the Renaissance has been given precise forms and meaning by historians : it spanned from the 15th to the 16th century and re-awakends Antiquity in order to give the modern world a new impetus. Men who lived before these times are sometimes seen as being deep *in tenebris*, in an « average age », deprived of Antiquity and freedom : they are the minnows mentionned by Bernard de Chartres, but, with their feet still in muck, they had to wait for the Renaissance to be able to stand on the shoulders of giants.

However, are we certain about this ? We can start by wondering if the Renaissance is really the harmonious ensemble that is often presented. Using analysis methods in which art and law meet, we have studied the formation of the cities in the peninsula from the 12th century to the 16th century, along with their institutions, laws, customs, and the visual aspect that are described by city planning and representational arts. The legal and diplomatic sources (such as city statutes, judicial authorities registers, and letters from men of power) tell us that there actually were several « Renaissances » : it is obviously true that the cities in the peninsula used both the legal realism of the Ancients and Roman law, but they also created and developed rather different models. Two of them seem relevant : in the first one, which was named « Florentine *res publica* » by Leonardo Bruni, the power is given to the citizens of the *res*, and a civic humanism centered on the figure of Cicero is established. The second one, which we have named *res imperii*, is rooted in Mantua : the power is attributed to the prince, thus developing a form of court humanism. From an artistic perspective, the city planning of these two types of cities, their paintings, sculptures, and architectures differ entirely. Above all these models allow the association of the judicial and artistic forms, considering that, during the Renaissance, the power of representation was at the service of the representation of power.

That is why, using Erwin Panofsky's theories on iconology, we have developed a method of legal analysis of Renaissance representational works of art, which we call « legal iconology », in order to determine two dominating forms in the representation of power : geometry, to depict power in a *res publica*, and myth, to depict power in a *res imperii*.

Finally, when considering the European history of institutions, our aforementioned models, in which art and law merge, open up new horizons, but they also raise new questions regarding the contribution of the other political entities of these times : what would the Italian Renaissance have been without the Flanders realism depicted by way of oil painting ? Or without the development of Royalty in France, which made the king « an emperor in his own kingdom » ? What are the traces of Medieval Europe (and Eastern ?) in that new legal arrangement ?

Keywords : « Renaissance », « European History of Institutions », « Legal Iconography », « Florence », « Mantua », « 15th century », « 16th century », « Sovereignty », « *Res publica* », « *Res imperii* », « Power », « *Maniera* », « Geometry », « Myth », « Perspective ».

SOMMAIRE

INTRODUCTION 19

Première partie

LE POUVOIR ET SA REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE À FLORENCE (XVe) ET MANTOUE (XVIe) 49

Deuxième partie

LES ORIGINES ET LA DIFFUSION EN EUROPE DES DEUX MODÈLES RENAISSANTS 267

CONCLUSION GÉNÉRALE 447

BIBLIOGRAPHIE 455

INDEX DES NOMS 495

INDEX DES NOTIONS 499

INDEX DES ŒUVRES CITÉES 505

TABLE DES MATIÈRES 517

« Ne sera jamais bon peintre
celui qui ne comprend pas jusqu'au bout des doigts
ce qu'il entreprend quand il peint »

« *Minerva scribendo utemur* » !

(Leon Battista Alberti[1])

[1] « Faites preuve d'une plus grande Minerve » ! Leon Battista ALBERTI, *De la peinture* [1453], traduit du latin par Bertrand PREVOST, Paris, Seuil, 2004, p. 93 et 43.

INTRODUCTION

1. *La représentation est elle-même pouvoir*[1].

Se pourrait-il que la représentation soit l'un des pouvoirs oubliés des écrits de Montesquieu ? Cette dernière fascine, impressionne et, surtout, semble aller de conserve avec le pouvoir. Citant Plutarque, Leon Battista Alberti[2] rapporte dans son *De Pictura*[3] que Cassandre, l'un des généraux d'Alexandre, reconnut son roi en représentation et « se mit à trembler de tout son corps[4] ». Ce qui gêne dans la peinture, et ce qui a pu intimider Cassandre, c'est qu'à travers ses matières et ses formes, il y a quelque chose qui pense − Léonard de Vinci définissait la peinture comme *una cosa mentale*[5] − « et nous n'avons que des mots pour en rendre compte, tout en sachant pertinemment que ces mots ne recouvrent pas l'émotion dégagée. [Nous] pou[vons] toujours remplir [nos impressions] par des mots et des mots, [nous] n'atteindr[ons] jamais la qualité spécifique d'un tableau de peinture[6]. »

Peut-être à ce stade, une image vaudra-t-elle davantage que mille mots si l'on souhaite définir à quel point la représentation est entièrement pouvoir, utilisons par conséquent deux peintures du même évènement, celui de Napoléon Bonaparte traversant les Alpes en mai 1800, dans le but d'illustrer dans quelle mesure une représentation peut comporter de nuances, et même se décliner à l'infini pour transmettre un message politique et façonner de toutes pièces une image du pouvoir. Observons donc les différences entre le *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* de Jacques-Louis David (Ann. 1[7]), peignant le portrait équestre d'un général victorieux, sur le modèle des héros de l'Antiquité[8], dont on devine qu'il est sur le point de marquer l'histoire, et le

---

[1] Louis MARIN, *Politiques de la représentation*, nouvelle édition établie par Alain CANTILLON, Giovanni CARERI, et Jean-Pierre CAVAILLE, Paris, Kimé, 2005 [1980], p. 73.

[2] Pour l'ensemble de notre travail, les noms des hommes de la Renaissance seront tantôt donnés dans leur forme d'origine, et tantôt traduits en français, conformément à l'usage le plus répandu dans les écrits scientifiques.

[3] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture [1453], traduit du latin par Bertrand PREVOST, Paris, Seuil, 2004*, p. 97.

[4] PLUTARQUE, *Alexandre*, LXXIV, 6, dans *Vies parallèles*, traduction Robert FLACELIERE, Émile CHAMBRY, Paris, Robert Laffont, 2001, t. 2, p. 147.

[5] Daniel ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2019 [1997], p. 205 *sq*.

[6] *IDEM*, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 26.

[7] Par souci de lisibilité, nous notons sous cette forme le report aux images.

[8] L'héritage antique est suggéré par l'attitude de Bonaparte, par le vêtement et également par les noms gravés dans la pierre aux pieds de son cheval : on peut y lire « Hannibal » et « *Karolus Magnus* », à proximité de « Bonaparte » fraichement gravé.

Bonaparte franchissant les Alpes de Paul Delaroche (Ann. 2), où le même homme de pouvoir est représenté dans le style réaliste du milieu du XIXe siècle, avec son uniforme d'officier recouvert d'une redingote grise, ne chevauchant plus le cheval blanc de l'empereur romain, mais montant une humble mule[9]. Décidément non : toutes les représentations ne sont pas de nature à effrayer Cassandre. Celles de David et de Delaroche soulignent la facilité avec laquelle on peut retourner une même figure politique, en passant d'un général pourvu d'une aura antiquisante, le maître des Alpes, à un homme simple, presque quelconque, éprouvé à la suite d'un voyage qui s'éternise, comme transi par le froid des montagnes, et sur le dos d'une mule, comme Jésus entra à Jérusalem.

L'une de ces deux peintures de Bonaparte n'obéit-elle pas à un langage mythique de représentation du pouvoir, créant une figure politique idéalisée, tandis que l'autre entend davantage toucher à la réalité de l'évènement tel qu'il a été vécu ? Sur le plan strictement formel, ces deux modes de représentation du pouvoir, utilisant l'une la *mimesis*, l'autre le mythe, prennent naissance dans la péninsule italienne à partir de la révolution symbolique des pouvoirs occidentaux décrite par Jean-Philippe Genet[10], et atteignent sans doute leur apogée à la Renaissance, l'une à Florence au *Quattrocento* sous l'égide de la famille Médicis, l'autre à Mantoue au *Cinquecento* au bénéfice des Gonzague. Notre travail entend fournir une analyse de la construction et de la portée politico-juridique de ces deux phénomènes de représentation du pouvoir.

2. *L'avènement des communes dans la péninsule : point de départ d'une révolution symbolique.*

L'évènement institutionnel à l'origine de la Renaissance et qui va permettre à partir du XIe siècle l'éclosion d'une révolution symbolique des pouvoirs est le développement dans la péninsule italienne de municipalités, largement favorisées par une « absence de gouvernement central [qui] fournit un contexte favorable à l'apparition de nouveaux pouvoirs[11] ». Devenant rapidement le réceptacle d'une liberté nouvelle souhaitée par le peuple[12], « ces municipalités vont se former en républiques plutôt que d'ériger à leur tête un souverain[13] ». Pise (1095), Milan (1097), Arezzo (1098), Bologne puis Sienne (avant 1125), Florence (dès 1137), Mantoue (dès 1183) se détachent de la conception féodale du pouvoir tissée de relations de puissance pour proposer à leurs ressortissants l'édification

[9] Notons que les potentielles gravures sont rendues invisibles par une fine couche de neige dans la peinture de Delaroche.

[10] Jean-Philippe GENET, Collection « *Le pouvoir symbolique en Occident (1300-1640)* », Paris, Publications de la Sorbonne ; Rome, École française de Rome, 2013, 13 vol.

[11] Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1 : *Ier-XVe siècle*, Paris, Litec, 2004, p. 337.

[12] La société féodale basée sur les trois ordres s'affaiblit en raison de l'apparition des municipalités et de l'importance donnée à la puissance politique du peuple. John HALE, *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, traduit de l'anglais par René GUYONNET, Paris, Perrin, 2003 [1993], p. 365.

[13] Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, traduit de l'anglais par Jérôme GROSSMAN et Jean-Yves POUILLOUX, Paris, Albin Michel, 2009 [1978], p. 27.

de républiques autonomes, indépendantes[14], libres, dans lesquelles le citoyen de la ville joue un rôle politique de premier plan[15].

On peut trouver un beau témoignage de la force des libertés municipales dans les *Gesta Friderici I imperatoris*, le récit de l'évêque Otton de Freising qui, en 1154, accompagnait son neveu l'empereur Frédéric Barberousse dans son voyage en Italie. Il écrira des Italiens qu'« ils aiment si fort la liberté qu'ils refusent tout excès de pouvoir et préfèrent, pour les diriger, des consuls à des chefs[16] ». Les libertés municipales, et plus particulièrement en matière commerciale, favorisent le développement et l'enrichissement des communes au point qu'elles ne tardent pas à entrer en conflit d'intérêt avec les deux institutions les plus puissantes du Moyen Âge : le saint-empereur[17] et le pape[18]. L'émergence des municipalités de la péninsule crispe les deux pouvoirs traditionnels en les obligeant à des manœuvres politiques délicates et inhabituelles.

Rappelons que dès le XIe siècle, les juristes des universités de Bologne et de Ravenne appelés glossateurs redécouvrent le droit romain et, avec lui, la prépondérance politique du *princeps* « qu'ils s'accordent à voir dans le saint-empereur romain germanique[19] ». Une légitimité juridique d'essence romaine, donc − Frédéric Barberousse s'intitule *Romanorum Imperator et Rex semper Augustus*[20] − qui permet aux empereurs du Moyen Âge de revendiquer de plein droit l'inféodation du *regnum italicum*. Ainsi Frédéric Barberousse s'attribue-t-il en 1158, lors de la Diète générale de Roncaglia, la compétence non seulement de créer et de révoquer n'importe quel magistrat des municipalités italiennes, fût-il podestat[21], mais encore de dénoncer les municipalités italiennes comme des frondeurs illégitimes. *A contrario* les communes italiennes ne peuvent fonder leur indépendance politique sur aucun texte juridique et apparaissent en tous points illégitimes sur l'échiquier des pouvoirs occidentaux.

---

[14] Une structure constitutionnelle unique pour la période devait conserver ces libertés : confier l'exécutif à un podestat − de *potestas*, la puissance − contrôlé par deux conseils de citoyens, l'un de 600 membres et l'autre restreint d'une dizaine de membres.

[15] Les citoyens d'une commune participaient aux comités exécutifs et à des conseils législatifs avec un système de rotation rapide. John HALE, *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1997 [1988], vo « Constitutions », p. 98.

[16] Extrait tiré de l'ouvrage de Patrick BOUCHERON, *Les villes d'Italie (vers 1150 – vers 1340)*, Paris, Belin, 2004, p. 7.

[17] L'institution du saint-empereur ainsi que le titre d'empereur romain germanique apparaîtront sans majuscule dans l'ensemble de notre travail.

[18] Les origines, causes et conséquences pour l'Occident de la lutte entre la crosse romaine et le saint-empire sont développées dans l'ouvrage de Jeannine QUILLET, *Les clefs du pouvoir au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1972, p. 13-46.

[19] Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, *op. cit.*, p. 33.

[20] Ce que les rois d'Espagne font déjà depuis un siècle. « Alphonse VI [en effet] sera d'abord *rex Hispaniae*, puis *rex totius Hispaniae*, pour terminer *imperator*. » Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1, *op. cit.*, p. 358.

[21] Peter MUNZ, *Frederick Barbarossa: A Study in Medieval Politics*, London, Eyre and Spottiswoode, 1969, p. 167-169.

3. *Papauté et empire. Guelfes et Gibelins.*

Aucune commune n'est profondément et sincèrement guelfe, à savoir apportant un soutien inconditionnel au pape, ou gibeline, à savoir attachée à l'idée d'empire. Chacune d'elles, au contraire, semble être tantôt guelfe tantôt gibeline au gré des circonstances politiques et, surtout, de ses intérêts particuliers[22]. Il s'agit peut-être pour elles de s'identifier à une légitimité supérieure, de se ranger ouvertement derrière l'un des deux glaives, afin de progressivement faire accepter leur autonomie. En réalité, le principal adversaire des municipalités italiennes est d'abord le saint-empire, devant lequel certaines plient très rapidement, tandis que d'autres tentent de résister, en fondant des alliances temporaires, notamment avec le pape, lequel n'hésite pas à fournir des subsides aux communes rebelles dans le but de déstabiliser l'empire[23]. Se créent alors des ligues de communes alliées contre l'empire, à l'image de la ligue lombarde, soutenue par le pape, réussissant à repousser les troupes impériales à Legnano en 1176 et aboutissant en 1183 à la paix de Constance par laquelle Frédéric Barberousse renonce à son droit sur le *regnum italicum*. Les conflits reprennent avec Frédéric II Hohenstaufen qui réaffirme en 1235, lors de la Diète générale de Plaisance, son droit légitime à posséder le *regnum* en qualité de fief impérial. En fin de compte, du temps de Frédéric Barberousse et de Frédéric II Hohenstaufen, c'est-à-dire dans les premiers temps des municipalités italiennes, les communes sont majoritairement guelfes. Bien sûr, à l'intérieur de chaque commune, naissent des tensions entre des factions guelfes et gibelines, entre les représentants du pouvoir traditionnel, disons les membres de l'aristocratie, et le peuple qui se présente comme défenseur des libertés communales. L'aristocratie est gibeline, car elle voit dans la soumission à l'empire la possibilité que lui revienne l'administration de la ville, tandis que les membres du *popolo* et les marchands sont guelfes. À partir du moment où l'empire ne constitue plus une menace, apparaissent des sanctions politiques à l'encontre des membres de l'aristocratie auxquels est interdit l'accès à une charge publique citadine : c'est notamment le cas à Florence[24], à Bologne[25] et à Sienne[26].

---

[22] L'un des premiers à soutenir cette idée est Gaetano Salvemini dans sa thèse de doctorat, Gaetano SALVEMINI, *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, Carnesecchi, 1899, VIII + 432 p.

[23] Paul KNAPKE, *Frederick Barbarossa's Conflict with the Papacy: A Problem of Church and State*, Washington, Catholic University of America, 1939, p. 77-78.

[24] À Florence, on interdit aux grands l'accès aux charges publiques citadines en vertu des ordonnances de justice (1293). Se reporter à Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 2, Firenze, Barbèra, 1875, p. 79 *sq*.

[25] « À Bologne les magnats sont aussi exclus de la vie politique communale entre 1271 et 1272. La faction guelfe des Geremei s'impose sur celle des Lambertazzi, et les mettent au ban de la politique, voire au ban de la cité. » Andrea ZORZI, « Politica e istituzioni in Italia nella prima metà del Trecento », in Atti del L Convegno storico internazionale, Todi - Perugia, 13-16 ottobre 2013, *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario della nascita: diritto, politica, società*, Spoleto, Centro italiano di studi sul basso Medioevo-Accademia Tudertina, 2014, p. 144.

[26] « À Sienne dans les années 1294-1296, 1600 individus sont mis au ban de la société par décision judiciaire. » *Ibid.*, p. 145.

À la mort de Frédéric II Hohenstaufen en 1250, l'empire ne constitue plus une menace pour les libertés municipales, par conséquent les causes originelles de l'alliance entre les communes et la papauté deviennent caduques, et l'institution pontificale, qui se présente volontiers comme le sauveur de la péninsule, entend désormais obtenir « un retour sur investissement », en faisant valoir à son tour son droit à gouverner le *regnum italicum*, non pas uniquement en imposant une conquête militaire selon les méthodes impériales, mais plutôt par le gouvernement des consciences capable aussi de mettre en œuvre *in temporalibus* le pouvoir de l'Église et de ses représentants. À chaque institution ses méthodes pour imposer sa domination. Quelles sont alors les solutions des communes italiennes pour lutter contre ce nouvel adversaire ? Reprendre les arguments juridiques du saint-empereur, puisque ce dernier est affaibli, et « affirmer que le pape ne peut pas prétendre à gouverner l'Italie puisque ce serait un manquement grave au droit de l'empereur sur le *regnum*[27] ». Ce sera la position prise par Dante dans son *De Monarchia*, et aussi par Marsile de Padoue dans le *Defensor pacis*, tous deux appelant de leurs vœux une institution forte pour libérer la péninsule des turpitudes des papes développées par Jacob Burckhardt dans sa *Civilisation de la Renaissance en Italie*[28]. Considérer Dante et Marsile en tant que gibelins est par conséquent un jugement un peu hâtif, de même à notre sens que n'importe quelle commune de la péninsule : en ces temps troublés, chacun agit *de facto*, sur l'instant, en fonction de ses intérêts politiques.

4. *Bartole et la légitimation* de facto *des communes italiennes.*

Libérées du joug de l'empire, les communes de la péninsule souhaitent aussi l'être de l'emprise du pape et, par-dessus tout, l'être de manière définitive, c'est-à-dire qu'il leur faut trouver un moyen juridique de légitimer l'autonomie politique qu'elles ont réussi à gagner au cours du XIIIe siècle : il faut pérenniser leur légitimité *de facto* afin d'assurer l'autonomie politique des générations futures. Le juriste italien qui va donner une solution au problème et réussir à satisfaire aux besoins des communes est Bartole, lequel est plutôt destiné à être un civiliste puisque son travail consiste principalement à étudier le droit romain, mais d'une part « ses gloses des compilations de Justinien vont devenir très rapidement la "*communis opinio*" et, sans qu'il soit porté à la connaissance de tous par un roi ou par un prince, les commentateurs ne cesseront pas de le citer, de l'édifier en modèle, et de lui construire une réputation de grand juriste[29] », d'autre part Bartole va utiliser les notions du droit privé romain pour les mettre au service d'un droit public des communes et, de ce fait, s'affirmer comme « un penseur de la crise politico-institutionnelle de son temps[30] ».

---

[27] Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, *op. cit.*, p. 42.

[28] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, préface de Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, collection « Chronos », 2017 [1860], p. 359-383.

[29] Mario ASCHERI, « Bartolo da Sassoferrato: il civilista "globale" del Medioevo », in Enzo MECACCI, Maria Alessandra PANZANELLI FRATONI (a cura di), *Bartolo da Sassoferrato a Siena nel VII centenario della nascita. Manoscritti, incunaboli, cinquecentine*, Siena, Società Bibliografica Toscana, 2014, p. 16.

[30] *Ibid.*, p. 17.

Le juriste de Sassoferrato se conforme aux enseignements des Anciens dont se nourrissent les lettrés et auxquels les œuvres des juristes se réfèrent continûment[31]. Ses arguments sont assez simples : « Pour les cités de l'Italie d'aujourd'hui, et notamment celles de la Toscane qui ne se reconnaissent pas de supérieur, j'estime qu'elles constituent par elles-mêmes un peuple libre, et possèdent en elles-mêmes le *merum imperium*, ayant sur leur propre peuple autant de puissance qu'en possède généralement l'empereur[32]. » Bartole donne donc aux cités de la péninsule la capacité de s'autodéterminer en tant que peuple libre et, en cela, il ne fait que traduire dans la sphère juridique la notion de *libertas* développée par les humanistes de son temps. Ce faisant, il dissocie les communes de la structure impériale[33] et, sans remettre en cause le titre *de jure* de *princeps* du saint-empereur, il offre aux communes la légitimité de se constituer politiquement en dehors de l'allégeance à l'empire, *de facto*, dans la mesure où les faits rendent cette allégeance théoriquement impossible[34]. Par conséquent, les cités deviennent des « *sibi principes* », des quasi-princes, indépendantes, libres, au sein desquelles l'instance proprement souveraine est le peuple[35].

Ce que propose Bartole pour contrer le besoin impérieux de légitimité des communes de la péninsule, c'est simplement de leur reconnaître une *auctoritas* sur le modèle des Anciens, et d'assurer une équivalence sur le plan juridique entre l'autorité des communes, qui est *de facto*, et la légitimité du saint-empereur. Car « la légitimité est d'origine, [là où] l'autorité est d'exercice […] ; la légitimité est externe, elle est l'effet d'une *dignitas* conférée par un pouvoir extérieur, tandis que l'autorité est interne, et ne renvoie plus aux conditions mais à l'exercice même du pouvoir[36] ». En d'autres termes, la légitimité vient de Dieu et la légalité du peuple ; ce que reprend peut-être Bartole, par-delà saint Paul, c'est également la double nature de la *Thémis* et de la *Dikè*. Si le juriste de Sassoferrato devient la figure du juriste médiéval par excellence[37], s'il est parvenu à être

[31] Giovanni ROSSI, « Retorica e diritto nelle opere dei Glossatori civilisti: i proemi allegorici », in *Historia et ius*, 2018, p. 5, disponible en ligne sur le site internet de la revue à l'adresse suivante : http://www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/rossi_13.pdf, [dernière consultation le 20 IV 2021].

[32] Ce passage du commentaire du Digeste de Bartole (t. 6, p. 423) est extrait de Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, *op. cit.*, p. 36.

[33] Andrea ZORZI, « Politica e istituzioni in Italia nella prima metà del Trecento », *op. cit.*, p. 138.

[34] Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, *op. cit.*, p. 35.

[35] En effet, à l'occasion d'un commentaire du *Digeste* sur le droit d'appel, Bartole donne aussi un fondement juridique à l'idée républicaine. Dans la hiérarchie féodale, on remonte en appel jusqu'à l'empereur, mais pour en appeler du jugement d'une commune, à qui remontera-t-on ? Bartole indique que « dans un tel cas, le peuple lui-même doit être considéré comme juge d'appel ». Philippe NEMO, *Histoire des idées politiques dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2014 [2002], p. 979.

[36] Boris BERNABE, « La fin des questions de compétences ? », *Neuvième rencontre de procédure civile*, https://vimeo.com/305973320, [dernière consultation le 6 IV 2021].

[37] « *Nullus bonus iurista nisi sit bartolista.* » Severino CAPRIOLI, « La sorte di Bartolo », in Atti del L Convegno storico internazionale, Todi - Perugia, 13-16 ottobre 2013, *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario della nascita: diritto, politica, società*, *op. cit.*, p. 4. L'auteur fait remarquer que dans la formule, « *bartolista* » a la même structure que « *umanista* » : autrement dit, Bartole devient la référence juridique incontestable de l'humanisme médiéval.

considéré comme « un juriste global […] auquel seul Gratien peut être comparé[38] », c'est surtout parce qu'il fournit aux communes de la péninsule les moyens juridiques d'être libres et indépendantes[39].

5. *L'avènement de la* res *sur le plan institutionnel.*

Sous l'impulsion de Bartole, les principes du droit romain contenus dans le *Corpus juris civilis* sont cette fois-ci interprétés en faveur de l'émancipation des municipalités italiennes, lesquelles, se détachant de la structure impériale, ont dès lors besoin de développer une nouvelle structure institutionnelle propre, ce qui conduit les juristes italiens à adopter le réalisme des Anciens pour qualifier l'entité politique de chose incorporelle. « Le réalisme intelligent des juristes romains les a [en effet] conduits à classer et à préciser la configuration exacte des droits dont une personne peut jouir à l'égard d'une chose. Ils ont d'abord distingué nettement les droits de créance nés d'une obligation des droits réels qui portent sur les *res*[40]. » La commune italienne détachée de la structure impériale devient une *res*, à la romaine, sur laquelle s'appliquent donc un certain nombre de droits réels. On commence par conséquent à donner à l'entité politique la structure institutionnelle et l'aspect visuel d'une chose *sui generis* et autonome, et c'est tout naturellement dans le même temps que se développe dans les villes de la péninsule un nouvel urbanisme dont la mission est de présenter l'entité politique à l'image des cités de l'Antiquité : comme une *res*, une entité existante. « La puissance urbaine s'exalte dans la pierre[41]. » L'urbanisme des *res* de la péninsule sera décrit et analysé au cours de notre travail. Pour l'instant, il nous faut préciser que toutes les communes de la péninsule n'optent pas pour la même structure institutionnelle, ni d'ailleurs pour le même type d'urbanisme : on a donc une multitude d'entités politiques qui surgissent de terre, et qui s'affirment aux yeux de tous comme des cités bien délimitées géographiquement[42], culturellement[43], juridiquement[44] et artistiquement[45].

---

[38] Mario ASCHERI, « Bartolo da Sassoferrato: il civilista "globale" del Medioevo », *op. cit.*, p. 13.

[39] Bartole a participé à l'immense œuvre de la Renaissance italienne, et ce n'est pas un hasard si le juriste figure parmi les portraits que Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbin, fait peindre dans son *studiolo* à partir de 1474, au côté de ceux de Solon et de Pétrarque. *Ibid.*, p. 14.

[40] Jean IMBERT, *Le droit antique et ses prolongements modernes*, Paris, PUF, 1994 [1961], p. 115 *sq*.

[41] Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1, *op. cit.*, p. 341.

[42] Pour Florence, la délimitation entre *città*, *contado* et *distretto* est bien définie dans Claudio GREPPI, Marco MASSA, « Città e territorio nella Repubblica fiorentina », in Piero UGOLINI (a cura di), *Un'altra Firenze. L'epoca di Cosimo il Vecchio. Riscontri tra cultura e società nella storia fiorentina*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 4 *sq*. Pour Mantoue, le passage d'une commune à une *res* est décrit dans Leonardo MAZZOLDI (a cura di), *Mantova. La storia,* t. 2, *Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca*, con prefazione di Mario BENDISCIOLI, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961, 537 p.

[43] Pour Florence, se reporter à Patrick GILLI, « Le choix d'une politique culturelle à Florence (fin XIVe – milieu XVe) », dans *IDEM*, *Droit, humanisme et culture politique dans l'Italie de la Renaissance*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 21 *sq*. Pour Mantoue, se reporter à Giancarlo SCHIZZEROTTO, *Cultura e vita civile a Mantova fra '300 e '500*, Firenze, Leo S. Olschki, 1977, 145 p.

Quand elles deviennent autonomes, les cités font face à des choix que l'on pourrait qualifier de civilisationnels, et toutes ne vont pas prendre les mêmes décisions : en cela elles rendent comptent avec force de l'état de trouble étrange où se sont toujours trouvés les peuples au lendemain des grandes révolutions, lorsqu'ils prennent conscience qu'ils sont enfin libres. La liberté ? Qu'en feront-ils ?

Parmi les structures institutionnelles qui prennent forme dans la péninsule italienne, ces *res* qui se définissent, s'imposent, et trouvent désormais une place sur l'échiquier des pouvoirs européens, notons l'existence de deux principaux modèles : la *res publica*, dont Florence se fait le garant à partir du début du *Quattrocento*, plongeant sans réserve dans ces libertés nouvelles en se présentant comme héritière de la *res publica* romaine, et ce que nous nommons la « *res imperii* », dont la cité de Mantoue fournit le plus bel exemple, constituant une structure autonome mais toujours attachée à l'idée d'empire. La *res publica*, littéralement « chose publique », existe par elle-même et semble être la traduction institutionnelle la plus fidèle des thèses des postglossateurs. Cette *res* appartient aux citoyens qui en sont les seuls administrateurs. La *res imperii* est en revanche toujours liée à l'empire, comme l'indique son appellation, littéralement « chose de l'empire » : elle désigne une entité politique bien définie, disposant d'une structure institutionnelle propre, d'un urbanisme caractéristique, mais elle demeure juridiquement un fief impérial. Cette *res* appartient en nue-propriété à l'empire, et l'administrateur, principal usufruitier[46], est l'un de ses vicaires, dûment nommé parmi l'aristocratie locale comme seigneur légitime de la cité par délégation des pouvoirs du saint-empereur. La *res imperii* n'est donc pas l'exact opposé de la *res publica*, auquel cas nous l'aurions nommée *res imperatoria*, mais le génitif choisi indique une autonomie de structure, de développement et de gestion, qui fait toutefois dépendre la chose de l'empire. Mantoue, que nous étudierons en détail, n'est pas seulement impériale en ce sens qu'elle se trouve dans l'orbe de l'empire et de culture impériale, mais elle est « de l'empire », en ce sens qu'elle lui est en fait soumise, là où Florence est entièrement

---

[44] Dans les statuts florentins de 1415, « apparait la rubrique *De legibus*, selon laquelle la cité doit se gouverner par ses propres lois », Andrea ZORZI, *L'Amministrazione della giustizia penale nella repubblica fiorentina. Aspetti e problemi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, p. 18. À Mantoue, la rupture juridique existe et se situe au XIVe siècle, à la différence que « c'est le seigneur qui rédige les statuts ». Sergio FANTASIA, *Gli statuti dei Gonzaga. Il cinquecento attraverso gride e decreti*, Milano, Giuffrè, 2003, p. 5.

[45] Ce sont Filippo Brunelleschi et Leon Battista Alberti qui transforment l'urbanisme à Florence. Se reporter à Francis AMES-LEWIS (dir.), *Florence. Artistics centers of the italian Renaissance,* New York, Cambridge University Press, 2012, p. 36 *sq*. C'est aussi Leon Battista Alberti, appelé à la cour de Ludovic II Gonzague dans les années 1470, qui donne à Mantoue son urbanisme renaissant. Se reporter à Arturo CALZONA, « La "*aedificatio*" per immagini dello Stato gonzaghesco dal comune a Ludovico II marchese di Mantova (1444-1478) », dans Élisabeth CROUZET-PAVAN, Jean-Claude MAIRE VIGUEUR (sous la direction de), *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes*, Roma, Viella, 2015, p. 233-252.

[46] Nous verrons que la *res publica* florentine dispose d'un patrimoine propre, alors que le patrimoine de la *res imperii* mantouane se confond avec celui du vicaire impérial.

libre, ce que traduit son appellation de *res publica* où l'adjectif vient conforter l'autonomie de la chose.

6. *La « Renaissance » ou la question centrale de la rupture et de la continuité.*

Depuis que Jules Michelet a inventé le concept de Renaissance pour faire de la période les prémices du monde moderne qui devait aboutir à la Révolution française, beaucoup d'auteurs ont, dans son sillage, pensé la Renaissance comme une rupture entre un Moyen Âge sombre et une nouvelle ère entée sur l'Antiquité et pleine des lumières des Anciens. Dans son acte de naissance même, la Renaissance porte donc la marque d'une rupture. Ce mythe de la rupture prend appui, comme souvent les mythes, sur des réalités et influence grandement les travaux des historiens depuis Michelet. Ce genre de considération est pourtant à la limite de la caricature, puisqu'il s'agit de penser un Moyen Âge où les hommes seraient plongés *in tenebris* jusqu'à ce que la chouette d'Athéna ou de Minerve, qui aurait pris son envol à la tombée de la nuit, c'est-à-dire vers le milieu du IXe siècle, puisse aller s'abreuver à tous les rivages de la Méditerranée, et apporter, à son retour, la philosophie des Grecs, la vertu, la beauté, les compilations de droit romain, et une littérature humaniste à l'Europe occidentale. Notons que parmi les partisans de la rupture, personne ne réussit vraiment à se mettre d'accord sur des dates précises, sur un évènement permettant de séparer le Moyen Âge des débuts de la Renaissance et de déterminer où finit l'un, où commence l'autre.

Une rupture institutionnelle ? L'évènement institutionnel qui donne un point de départ à la Renaissance italienne est l'émergence des communes, au XIIe siècle[47], et on a bien souligné combien leur existence a été le fruit de luttes incessantes contre les institutions impériale puis pontificale. Leur lente transformation aboutissant à la création de cités autonomes incite une grande partie des auteurs à voir en elles l'ébauche de notre État moderne[48]. Deux principaux critères d'une rupture institutionnelle sont proposés l'un par Max Weber : la centralisation administrative[49], l'autre par Jacob Burckhardt : la naissance de l'individualisme[50]. Nous discuterons chemin faisant de la pertinence de ces deux critères de rupture.

---

[47] Dans le même temps, le processus de consolidation des royautés occidentales s'accompagne en Europe de règles encadrant la dévolution du royaume, et peu à peu la couronne devient « quelque chose de plus général que le cercle d'or qui ornait la tête du roi ». Ernst KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit par Jean-Philippe et Nicole GENET, Paris, Gallimard, 2019 [1957], p. 882.

[48] Deux écoles se répondent sur le sujet de l'État à la Renaissance : une école italienne et une école américaine, dont les propos et les évolutions sont présentés dans Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, 629 p.

[49] Max WEBER, *Le Savant et le politique*, préface, traduction et notes de Catherine COLLIOT-THELENE, Paris, La Découverte, 2003 [1919], 206 p.

[50] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, sp. p. 117-147.

Une seconde forme de rupture institutionnelle peut être désignée dans la création du *Parlamento* au XIIIe siècle, et dans les interdictions faites à l'aristocratie gibeline de participer au pouvoir, dans les conditions soulignées plus haut, qui amènent sur le sol de la péninsule italienne des premières formes institutionnelles de démocratie s'appuyant sur une base populaire. Sur ce point, notre distinction entre *res publica* et *res imperii* permet de nuancer les choses. À Florence s'impose le *primo popolo* à la mort de Frédéric II Hohenstaufen, en 1250[51], puis un *secondo popolo* en 1284 organisé autour des arts majeurs, intermédiaires et mineurs[52]. Autrement dit, une fois libérés du joug de l'empire, les Florentins organisent une structure institutionnelle où le peuple occupe un rôle de premier plan. Il en va différemment à Mantoue, où ce sont des familles régnantes qui se partagent le pouvoir, d'abord sous l'étiquette de capitaines du peuple[53], puis en tant que seigneurs assumés dès 1328[54].

Quant à l'existence d'une rupture juridique, les auteurs peuvent la définir en Bartole, mais le juriste de Sassoferrato glose les compilations de Justinien en plein XIVe siècle, dans ce que l'on appellerait la « Pré-Renaissance », ce qui incite les auteurs à fixer plutôt la rupture dans l'humanisme civique du début du *Quattrocento*, en considérant que Coluccio Salutati ou Leonardo Bruni ont été des continuateurs des thèses de Bartole, mais une fois encore, cette rupture pose des difficultés car ses limites temporelles ne sont pas claires, et surtout cet humanisme juridique est territorialisé[55] et, puisqu'il ne se diffuse pas en dehors de Florence, il ne peut pas servir d'élément de rupture pour l'ensemble de la Renaissance, même limitée à l'Italie.

Une rupture philosophique ? Les auteurs qui désignent une rupture philosophique semblent quant à eux s'appuyer sur deux points essentiels de l'histoire de la philosophie. Tout d'abord, ils discutent de la querelle des universaux qui a opposé les lettrés occidentaux depuis Abélard (1079-1142) et qui est encore d'actualité à la Renaissance, entre les nominalistes qui considèrent les universaux comme de pures constructions de la pensée humaine, comme des noms (*nomina*), et les réalistes qui considèrent les universaux comme des choses (*res*) à part entière. Cette considération peut sembler banale, mais elle intéresse le juriste en premier lieu, car nommer les choses consiste avant tout à leur donner une qualification et, par voie de conséquence, à leur imputer un régime juridique. Par ailleurs, le nominalisme questionne l'existence d'un monde clos centré sur l'homme et ouvre des réflexions nouvelles sur la possibilité d'un

---

[51] Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 1, Firenze, G. Barbèra, 1875, p. 30.

[52] *Ibid.*, p. 50.

[53] Cesare MOZZARELLI, *Scritti su Mantova*, introduzione di Daniela FRIGO, Mantova, Gianluigi Arcari, 2010, p. 131.

[54] Giancarlo MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea,* t. 1, *Gonzaga capitani. Ascesa di una dinastia da Luigi a Gianfrancesco (1328-1432)*, Modena, Il Bulino, 2004, p. 18.

[55] Il s'agit de la thèse d'Hans Baron dont une synthèse est contenue dans l'ouvrage d'Anthony MOLHO, John A. TEDESCHI (dir.), *Renaissance. Studies in honor of Hans Baron*, Dekalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 1971, LXXXVIII + 876 p.

univers infini[56]. Cela dit, la Renaissance italienne ne propose pas de rupture particulière dans la querelle des universaux, d'une part parce que les *res publicae* sont nominalistes dans le même temps que les *res imperii* sont holistes[57], et d'autre part cette querelle de la *via antiqua* et de la *via moderna*[58] est aussi ancienne que le monde[59] et oppose encore les esprits de nos jours[60].

Le second point de rupture philosophique éventuel à la Renaissance intervient dans les reprises d'Aristote et de Platon mais, là encore, il ne s'agit pas d'une spécificité propre à la période, puisque la philosophie platonicienne a rayonné dans les écrits d'un saint Augustin − rien d'étonnant à cela, car « le philosophe grec qui s'est le plus rapproché de la Bible est Platon […] Tous deux [étant] animés de la même recherche de pureté[61] » − et concernant Aristote, on sait que le philosophe de Stagire a dominé l'essentiel de la période médiévale[62]. De plus, les influences philosophiques de la Renaissance ne sont pas linéaires : la *res publica* florentine est d'abord aristotélicienne dans ses débuts, puis platonicienne à partir des années 1460, alors que la *res imperii* mantouane est aussi aristotélicienne dans ses débuts, mais elle ne devient platonicienne qu'à partir des années 1520.

Une rupture dans les modes de gouvernement ? La doxa est d'abord de considérer que « toute la pensée médiévale, à partir de saint Augustin, est traversée par l'opposition entre *regere* (diriger, gouverner) et dominer, [ce] qui sous-entend [par conséquent] l'antithèse du *rex* et du tyran[63] ». On présente ensuite la Renaissance italienne comme une lutte acharnée des cités contre la tyrannie, engagée peut-être déjà par Dante qui écrit dans le *Purgatoire* que « *le città d'Italia tutte piene son di tiranni, e un Marcel diventa ogne villan che parteggiando viene*[64] ». En même temps qu'il confère, sur le

[56] Alexandre KOYRE, *Du monde clos à l'univers infini*, traduit de l'anglais par Raissa TARR, Paris, Gallimard, 1993 [1962], 349 p.

[57] Du grec « *holos* », total. Le holisme est une théorie qui désigne « la tendance de l'univers à construire des unités formant un tout » à l'intérieur duquel chaque partie détient une place précise et préalablement définie. Armand CUVILLIER, *Vocabulaire philosophique*, Paris, Librairie générale française, 1988 [1956], v° « Holisme », p. 110.

[58] Alain DE LIBERA, *La philosophie médiévale*, Paris, PUF, 2019 [1989], p. 312.

[59] Elle a traversé toute l'Antiquité et aussi l'ensemble du monde arabe à travers Avicenne. John MARENBON, *Medieval philosophy: a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 69-71.

[60] Ce dont rend bien compte dans toutes ses nuances l'ouvrage d'Alexandre VIALA, *Philosophie du droit*, Paris, Ellipses, 2019 [2010], 263 p.

[61] Leo STRAUSS, *Jewish philosophy and the crisis of modernity: essays and lectures in modern jewish thought*, Albany [New York], State University of New York press, 1997, p. 396.

[62] Robert FOSSIER (sous la direction de), *Le Moyen Âge*, t. 3 : *Le temps des crises*, Paris, Armand Colin, 1997 [1982], p. 155 *sq*.

[63] Michel SENELLART, *Les arts de gouverner. Du* regimen *médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995, p. 20.

[64] « Les villes d'Italie sont toutes pleines de tyrans, et le moindre vilain qui se mêle d'y être partisan devient un Marcellus. » DANTE, *Purgatoire*, Chant VI, v. 124-126, traduction, introduction et notes de Jacqueline RISSET, Paris, Flammarion, 2005, ici p. 64-65. La traductrice ajoute en note que Dante fait

plan juridique, une autonomie aux municipalités italiennes, Bartole écrit, au XIVe siècle, un traité sur le gouvernement des cités et les met en garde contre la tyrannie : « *Tyrannus civitatis est qui in civitate non jure principatur*[65]. » Une tradition de lutte contre le tyran qui sera largement reprise par les humanistes civiques du *Quattrocento*[66]. Une première rupture est donc observée entre l'homme de pouvoir légitime, lequel agit légalement, et le tyran. Cette rupture s'appuie davantage sur la Pré-Renaissance et sur la première Renaissance florentine (1400-1434).

Ensuite, non sans créer une certaine contradiction, d'autres auteurs soutiennent l'idée d'une rupture plus tardive dans les modes de gouvernement à la Renaissance puisque cette dernière doit conduire au *Prince* de Machiavel et, par conséquent, à la nécessité pour l'homme politique de savoir dépouiller son action de toute considération impérative dictée par le droit et la morale, pour parfois gouverner en « us[ant] de la bête[67] ». À notre avis, deux éléments doivent être pris en compte : tout d'abord, *Le Prince* est publié pour la première fois en 1532, au crépuscule de la Renaissance, donc, et ses effets agissent sur les principautés européennes à partir de la seconde moitié du XVIe siècle, et non pas sur les pouvoirs renaissants à proprement parler. Aussi Patrick Boucheron pense-t-il que « Machiavel a cherché des princes à admirer [à la Renaissance], et c'est parce qu'il ne les a pas trouvés qu'il a dû inventer un Prince de papier[68] ». Enfin, Machiavel a, comme Platon avant lui, présenté ses enseignements politiques dans deux œuvres : *Le Prince* et *Les Discours sur la première décade de Tite-Live*. Dans ces derniers, il fait l'apologie des Républiques par rapport aux Principautés, dont il est uniquement question dans *Le Prince*. Seulement, si la hiérarchie entre *La République* et *Les lois* est claire chez Platon, les lois étant soumises à la République, « la hiérarchie entre les deux œuvres politiques de Machiavel est davantage floue[69] », et il paraît difficile dans ces conditions de considérer la Renaissance en tant que la rupture historique dans les modes de gouvernement devant mener au *Prince* de Machiavel.

La distinction que nous proposons entre *res publica* et *res imperii* permettra peut-être de mieux appréhender la réalité politique de la Renaissance italienne qui a pu inciter Machiavel à rédiger ses deux ouvrages qui semblent si opposés l'un à l'autre, et elle

---

sans doute allusion au Marcellus loquax de Lucain, qui décrit Claudius Marcellus, consul en 50 av. J.-C. et adversaire obstiné de Jules César.

[65] « Le tyran est celui qui va agir dans la cité contre le droit. » BARTOLE, *Traités : Sur les Guelfes et les Gibelins, Sur le gouvernement de la cité, Sur le tyran*, textes introduits, traduits et commentés par Sylvain PARENT, Paris, Les Belles Lettres, 2019, ici p. 177.

[66] Notamment le *De Tyranno* de Coluccio Salutati rédigé en 1400. Les écrits politiques de l'humaniste florentin ont été récemment regroupés dans Stefano BALDASSARRI (a cura di), *Political Writings. Coluccio Salutati*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2014, XXXV + 489 p.

[67] « Il est nécessaire à un prince de bien savoir user de la bête et de l'homme. » Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, chapitre 18 : « Comment les princes doivent tenir leur parole », traduit de l'Italien par Jacqueline RISSET, présenté par Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, 2012, p. 150.

[68] Patrick BOUCHERON, *Un été avec Machiavel*, Paris, Éditions des Équateurs / France Inter, 2017, p. 45.

[69] Leo STRAUSS, *Pensées sur Machiavel*, traduit de l'anglais par Michel-Pierre EDMOND et Thomas STERN, Paris, Klincksieck, 2017 [1958], p. 47.

tissera aussi des liens entre ces deux mouvements contradictoires dans les modes de gouvernement, l'un menant au respect du droit de la cité, l'autre conduisant à la toute-puissance du prince.

Une rupture dans la pensée économique ? Ce point est particulièrement important et fortement lié à la dimension institutionnelle, on le trouve sans surprise omniprésent chez les auteurs anglo-saxons parce qu'ils font de la *res publica* florentine l'ancêtre de leur république libérale. Il s'agit même du cœur de leurs développements : le libéralisme est un socle culturel indispensable au développement des libertés, de l'art, du beau, de la philosophie, etc. Leur thèse entend surtout démontrer une grande rupture dans la pensée économique de la Renaissance, car tandis que le Moyen Âge a développé une économie fermée et empêtrée dans une logique de conflits armés, l'économie florentine, qui passe donc pour l'un des ancêtres du capitalisme moderne[70], renverse les fondements de l'économie médiévale en privilégiant la paix, outil indispensable à la prospérité et aux échanges de marchandises. Là encore, le fait de désigner une telle rupture suppose de faire abstraction de la continuation d'une économie de type féodal dans l'ensemble des *res imperii* de la péninsule et, en fait, cela revient à ne regarder de la Renaissance italienne que Florence et Venise.

Une rupture théologique ? Sur le plan théologique, la Renaissance est le théâtre de transformations importantes, mais sans pour autant qu'il existe un seul point de rupture, ou un mouvement linéaire. Le premier évènement intervient très tôt, dans la Pré-Renaissance, et, tandis que Bartole théorise les bases d'une légitimité au profit des cités de la péninsule, l'Église se trouve en grande difficulté, confrontée à la fois au Grand Schisme (1378) qui interroge sur l'unité de l'institution pontificale et, donc, sur sa nature même, et en même temps elle fait face à un manque de foi assumé d'une partie des hommes de ce siècle qui n'ont plus tout à fait confiance en l'Église pour les diriger et assurer la paix[71]. Tout cela provoque des transformations de la pensée politique, car on commence à envisager la possibilité de pouvoirs citadins désacralisés, dans le sens qu'ils trouvent leur fondement dans la cité même et non plus en Dieu. La rupture avec le Moyen Âge est immense, dans lequel tout pouvoir était forcément issu de Dieu[72], tel que l'avait préfiguré saint Paul : « *non est potestas nisi a Deo*[73]. » On peut donc supposer avec Patrick Boucheron que « l'histoire des pouvoirs du XIIIe au XVIe siècle est

[70] Anthony MOLHO, « Lo Stato e la finanza publica. Un'ipotesi basata sulla storia tardomedioevale di Firenze », in Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, *op. cit.*, p. 17-48.

[71] De tout temps, ont existé des hommes qui croient et d'autres qui ne croient pas, la Renaissance a cela de particulier que ces derniers ont osé dire tout haut ce que certains hommes du Moyen Âge pouvaient penser tout bas. Se reporter à Georges MINOIS, *Histoire de l'athéisme : les incroyants dans le monde occidental des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1998, 671 p.

[72] À l'exception des Vikings du nord de l'Europe qui ont adopté des pratiques de pouvoir beaucoup plus pragmatiques.

[73] « Tout pouvoir vient de Dieu. » SAINT PAUL, *Lettre de saint Paul apôtre aux Romains*, 13, 1.

celle aussi de la mise en échec du projet grégorien d'englobement de la société politique[74] ». Au cours de la Renaissance, de brillants théologiens tentent de restaurer l'importance de l'Église, ou tout au moins, à l'image de Nicolas de Cues, entreprennent de théoriser la possibilité de l'existence de Dieu dans une cité désacralisée. Dans le cours des XVe et XVIe siècles, les conciles se suivent pour mener l'Église à la Contre-Réforme, qui emporte ces considérations, et entend restaurer la puissance de l'Église et la centralisation pontificale.

Une rupture artistique ? Voilà bien un thème à propos duquel tout le monde semble tomber d'accord. Pierre Francastel l'écrit sans ambages : « Même ceux qui entendent contester l'argument de la rupture se contentent d'affirmer que la Renaissance était en germe dès le XIIe ou le XIIIe siècle [chez Duccio ou Giotto], mais aucun d'entre eux ne conteste le phénomène[75]. » L'une des références incontournables en la matière est Aby Warburg, le célèbre fondateur de la bibliothèque de Hambourg, transférée à Londres au début des tensions raciales en Allemagne, puis fondateur de l'Institut Warburg spécialisé dans l'étude de l'art à la Renaissance. Aby Warburg s'intéresse plus spécifiquement à la résurgence de l'Antiquité dans l'art à la Renaissance[76], et notamment chez les artistes florentins du *Quattrocento*[77]. Nietzschéen, et sans doute aussi héritier des thèses de Burckhardt, il décèle dans l'utilisation de l'Antiquité l'expression d'un *pathos*, d'une sensibilité individuelle absente du Moyen Âge. Les spécialistes s'inscrivent dans la continuité de Warburg : André Chastel décrit la création d'un modèle italien renaissant[78], Roberto Longhi indique la naissance d'un nouvel espace plastique doté d'une « ligne fonctionnelle[79] », enfin Erwin Panofsky écrit sur l'existence d'une vision perspective de l'espace « qui s'impose comme le signe de l'avènement de l' "anthropocratie" des Modernes[80] ».

Distinguons désormais deux éléments de cette rupture artistique qui sont de nature à intéresser le juriste : l'urbanisme et les arts figuratifs[81]. En premier lieu, l'art de bâtir est

---

[74] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 31 janvier 2017 : *La société eucharistique*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-01-31-11h00.htm, [dernière consultation le 1 III 2021].

[75] Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1994 [1951], p. 17.

[76] Aby WARBURG, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance », dans *Essais florentins*, traduit de l'allemand par Sibylle MÜLLER, Paris, Hazan, 2015 [rééd.], p. 221-243.

[77] *IDEM*, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », *Essais florentins*, *op. cit.*, p. 101-135.

[78] André CHASTEL, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 2015 [1956], 590 p.

[79] « L'art ne se contente plus de dresser un cadre réaliste mais devient plein de vitalité. » Roberto LONGHI, *Histoire brève mais véridique de la peinture italienne*, traduit de l'italien par Lucien D'AZAY, Paris, Klincksieck, 2018 [1914], p. 69.

[80] Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, traduit de l'anglais par Guy BALLANGE, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1927], p. 182.

[81] Nous introduisons les évolutions dans les arts figuratifs renaissants en prenant l'exemple de l'art pictural, par souci de synthèse, afin de donner un élan à nos réflexions, mais la sculpture renaissante sera aussi envisagée dans le corps de la thèse.

au cœur des grands enjeux politico-juridiques de la Renaissance car la cité se « réifie » visuellement à partir du moment où elle devient autonome sur le plan juridique, à savoir détachée de l'empire. Par ailleurs, il faut bien comprendre la puissance symbolique de l'urbanisme dans les villes qui, comme Florence, se sont construites sur le modèle des Romains, lesquels « n'ont pas de cosmologie, le récit des origines de Rome est récit des origines d'une cité, d'un peuple, d'un monde, du monde[82]. » Fondée en 59 avant notre ère par les Romains, Florence est pensée sur le même modèle, et nous ne connaissons pas grand-chose de ses origines avant les grandes constructions communales du XIIIe siècle. Il n'existe pas non plus une cosmologie florentine[83], et tout commence avec l'*urbs*, ce qui explique en partie pourquoi l'urbanisme est à la Renaissance un outil de transformation efficace, car les humanistes savent bien qu'ils « peuvent réussir à changer la vie en changeant la ville[84] ». Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, puis Andrea Palladio redécouvrent les principes de Vitruve[85] et métamorphosent l'urbanisme de leur siècle, « les formes du réceptacle urbain et son contenu[86] ». Nous évoquerons plus loin la nécessité de poser sur l'urbanisme un regard juridique, car il s'agit alors de donner une apparence physique à la nouvelle *res*, et parce qu'à la fois l'agencement, les formes, la structure même du tissu urbain diffèrent en tout point dans les *res publicae* et les *res imperii*.

S'agissant de l'évolution des arts figuratifs, le juriste doit y prêter une attention particulière dans la mesure où « l'art et le pouvoir dans l'Italie de la Renaissance marchaient main dans la main[87] ». Daniel Arasse explique avec clarté l'évolution des arts figuratifs à la Renaissance : on passe d'un « art de la mémoire[88] » à un « art rhétorique », emportant des conséquences formelles et sensibles, c'est-à-dire que se transforment à la fois l'espace de représentation et les figures qui l'investissent. L'art de la mémoire est un art sacré qui consiste à présenter aux fidèles des icônes religieuses plaquées sur un fond doré ou sombre, sur le modèle des icônes byzantines, à l'image de

[82] Thierry CAMOUS, « Romulus, du rêve au mythe », dans Boris BERNABE, Olivier CAMY (sous la direction de), *Les mythes de fondation et l'Europe*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013, p. 23.

[83] Nous verrons chemin faisant que ce constat ne vaut que pour la *res publica* florentine, car dans la *res imperii* mantouane, le mythe en général, et celui des origines en particulier, occupe une place capitale dans la conception du pouvoir et dans sa représentation.

[84] Patrick BOUCHERON, Cours « Les inventions du politique : expérimentations médiévales », leçon du 19 février 2019 : *De l'art politique d'espacer le temps.* Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2019-02-19-11h00.htm, [dernière consultation le 1 III 2021].

[85] C'est surtout dans l'urbanisme de la Renaissance que se confirment avec le plus d'éclat les thèses d'Aby Warburg.

[86] Lewis MUMFORD, *La cité à travers l'histoire*, traduction de l'anglais par Guy et Gérard DURAND, préface de Jean-Pierre GARNIER, Marseille, Agone, 2011 [1961], p. 492 *sq*.

[87] Lauro MARTINES, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*, New York, Vintage Books, 1980, p. 241.

[88] Pour une explication détaillée de l'art mnémotechnique, se reporter à Frances Amelia YATES, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel ARASSE, Paris, Gallimard, 1987, 432 p.

l'*Annonciation* de Simone Martini (Ann. 3). Le spectateur face au tableau reconnaît l'icône religieuse grâce à ses attributs traditionnels et, par le biais de ses connaissances religieuses, il peut comprendre le sujet de l'œuvre, en identifier les figures et aussi reconstruire lui-même la narration de l'histoire.

> « Pratiqué par l'orateur antique, […] l'art de la mémoire est une mnémotechnique fondée sur un système coordonné de lieux et de figures. Pour se rappeler son discours, son organisation et la suite de ses arguments, l'orateur est invité à concevoir un édifice […] facile à mémoriser comportant un ensemble de lieux (*loci*) clairement distingués et ordonnés en fonction du parcours du bâtiment ; dans ces lieux, il place ensuite des images (*imagines*) qu'il aura lui-même conçues, originales et visuellement frappantes, pour y associer les idées et arguments qu'il veut se rappeler. Au moment de prononcer son discours, l'orateur parcourt mentalement son "bâtiment de mémoire" et retrouve, dans chaque lieu, l'image correspondante, associée à l'idée qu'il lui aura confiée[89]. »

C'est cette logique de l'art de la mémoire qui structure l'ensemble des représentations médiévales : l'espace de représentation est donc dicté par des lieux formés par chacune des figures (une figure correspondant à un lieu), et ces dernières transmettent ainsi un message religieux qui est inséparable d'elles-mêmes. Avec l'art renaissant, dit « rhétorique », l'espace pictural cesse d'être ordonné par les [figures-images-icônes] et devient un espace autonome, dont l'existence est reconnue en soi et qui obéit à ses propres règles, à tel point indépendant des figures qu'il accueille que la représentation peut tout à fait être constituée d'un espace sans figure, telle *La cité idéale* (Ann. 4). Dans ce nouvel espace, chacune des figures est autonome, détachée de la soumission au Verbe et est alors capable de transmettre un message spécifique, parfois inattendu et délivré au spectateur dans l'instant de la représentation.

En fin de compte, chaque chercheur désigne dans la Renaissance italienne une rupture en fonction de sa discipline, de ses centres d'intérêt et aussi de ce qu'il entend démontrer en prenant appui sur la période. Une chose est certaine : la période fascine la communauté scientifique et ne cesse pas d'être précisée, augmentée par un flot continu de recherches qui touchent à toutes les disciplines connues de l'histoire des hommes. C'est aussi la raison pour laquelle il est si compliqué de définir temporellement la Renaissance[90] puisque, selon les points de vue des chercheurs, naissent des perspectives

[89] Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999], p. 62.

[90] La difficulté de désigner des limites temporelles précises touche particulièrement la Renaissance, mais pas uniquement. Quand Marc Bloch interroge le fondement du pouvoir royal (Marc BLOCH, *Les rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Préface de Jacques LE GOFF, Paris, Le Grand livre du mois, 2000 [1924], XLI + 542 p.), il questionne la croyance en la guérison des écrouelles jusqu'au XIXe siècle de Charles X, et on a pu lui reprocher de ne pas limiter son étude à la période médiévale. On voit bien que les bornes qui délimitent les périodes historiques sont utiles, mais qu'elles sont évolutives et dépendent entièrement du regard que l'on pose sur elles.

aboutissant à des limites temporelles variées : car « périodiser, c'est interpréter[91] ». Aussi ne devons-nous pas nous cacher derrière une fausse objectivité : nos réflexions seront d'abord celles d'un juriste et d'un historien des pouvoirs, c'est pourquoi « notre Renaissance » s'étend du Grand Schisme, débuts de l'humanisme civique florentin, à la fin des conclusions du concile de Trente (1563), période qui marque l'apogée, depuis l'avènement des communes du XIIe, de ces quatre siècles fascinants au cours desquels se sont développées des cités détachées du modèle augustinien, puis se sont créés des pouvoirs citadins désacralisés dont l'art a pu magnifier l'image.

7. *Hypothèses de recherches.*

Notre thèse développe des réflexions à propos de la construction de la Renaissance italienne qui convergent en deux points précis, sur le modèle des perspectives bifocales de Paolo Uccello, c'est-à-dire que nos développements sont organisés autour de deux réflexions distinctes, mais intimement liées, qui constituent nos deux hypothèses de recherches principales.

Notre première hypothèse est le besoin de se détacher de l'éternelle présentation de la Florence du *Quattrocento*, menant à sa « dégénérescence » à Rome au début du XVIe siècle, puis sur le reste de la péninsule, car cela donne souvent une fausse idée de la Renaissance, alors qu'à notre avis tout l'enjeu de la période réside dans la création de deux organisations juridiques entées sur le droit romain : la *res publica* florentine, bien sûr, et la *res imperii* mantouane. Ces deux modèles de civilisation, que tout semble pourtant opposer, constituent un modèle pour les pays de droit romain en Europe à partir de l'ère moderne.

Notre seconde hypothèse est celle d'une convergence entre art et droit[92], et plus spécifiquement à la Renaissance. Quand on pense à une période de l'histoire, c'est une œuvre juridique qui nous vient à l'esprit, mais quiconque réfléchit à la Renaissance pense d'abord à une œuvre d'art. Pourquoi la *Joconde*, l'*Allégorie du bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, les *Stanze* de Raphaël, les peintures de Piero della Francesca ou la sculpture de Donatello s'imposent-elles et planent-elles ainsi sur la Renaissance italienne, comme l'hommage féodo-vassalique sur la période féodale, le sacre sur le Moyen Âge, les codes sur l'Empire napoléonien et la Déclaration des droits de l'homme

[91] Christian BEC, « Renaissance », dans Ivan CLOULAS (sous la direction de), *L'Italie de la Renaissance. Un monde en mutation 1378-1494*, Paris, le Grand livre du mois, 2004 [1990], p. 22.

[92] Quelques brèves études ont été entreprises en ce sens, et ont donné un bel élan à nos recherches, mais à notre connaissance, à l'exception d'un ouvrage érudit sur les liens entre opéra, politique et droit (Marie-Bernadette BRUGUIERE, *Opéra, politique et droit*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole, 2014, 560 p.), de l'un des volumes de la collection « Méditerranées » (Jacques BOUINEAU [sous la direction de], *Antiquité, Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, 2016, 315 p.), et d'un ouvrage sur les liens entre l'urbanisme et le droit (Jean-Louis HAROUEL, *Histoire de l'urbanisme*, Paris, PUF, 1995 [1981], 127 p.), aucun ouvrage ne rend compte actuellement de la convergence, pourtant fructueuse à bien des égards, entre art et droit.

et du citoyen sur le siècle des Lumières ? L'art de la Renaissance est peut-être à considérer comme une source juridique, possédant une valeur normative et capable de produire de véritables effets juridiques.

8. *Notre première démarche scientifique : une histoire européenne des institutions*[93].

Il s'agit de la méthode définie par Jacques Bouineau dans son *Traité d'histoire européenne des institutions*[94] et développée par lui depuis, enrichie dans plusieurs travaux universitaires[95]. Résumons-la en un constat : L'Europe n'est pas une, mais elle est multiple, puis en une démarche intellectuelle : tout multiple que l'Europe puisse être, ses membres partagent peut-être des formes d'organisation juridique communes, des notions et des techniques du droit héritées de l'Antiquité ou bien de fortes croyances partagées. Jacques Bouineau distingue deux grandes traditions juridiques parmi les pays européens : ceux qui se nourrissent de Rome[96], c'est-à-dire d'une organisation juridique de *res publica*[97], ceux-là envisagent le droit comme une technique et comme un art : *jus est ars boni et aequi* (Celse) ; et ceux qui ont hérité des traditions juridiques venues de Scandinavie, laquelle, « sans s'être totalement développée en dehors de la

[93] D'une manière plus générale, nos réflexions sont le fruit des travaux de l'association *Méditerranées*, fondée en décembre 1991 avec pour objectif de « réfléchir sur une réalité qui a profondément marqué tous les pays riverains de la mer Méditerranée, et au-delà tous les pays du monde occidental : la civilisation romaine. […] Comment Rome [a] pu, au cours des siècles modeler (ou prétendre modeler) les consciences et les lois, l'art et la pensée et plus généralement tant de productions culturelles dans les ensembles issus de la romanité. » *Méditerranées* fêtera ses trente ans d'activité scientifique en octobre 2021 à l'occasion d'un colloque international organisé au Caire.

[94] Jacques BOUINEAU, « L'histoire européenne des institutions », dans Jacques KRYNEN, Bernard D'ALTEROCHE (sous la direction de), *L'histoire du droit en France : nouvelles tendances, nouveaux territoires*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 205-221.

[95] Tous ont pour but de préciser l'héritage de l'Antiquité, tels que Jacques BOUINEAU, « Personne, *persona* et contrat social », dans *XIXe colloque de l'A.F.H.I.P.*, Aix, PUAM, 2008, p. 187-210) et Jacques BOUINEAU, « Charles XI de Suède en quête de modèle politique », dans *IDEM*, (sous la direction de), *L'environnement méditerranéen. De l'Antiquité vécue à l'Antiquité réinventée*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2019, p. 213-240.

[96] Le droit n'est pas une invention des Romains, comme le prouve l'existence d'une codification en Mésopotamie dont témoigne le Code d'Hammourabi (se reporter à Sophie DEMARE-LAFONT, « Les premiers codes de lois », dans Pierre BORDREUIL, Françoise BRIQUEL-CHATONNET, Cécile MICHEL (sous la direction de), *Les débuts de l'histoire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2008, p. 254-260). Notons également les travaux précieux en ce domaine des égyptologues juristes. Se reporter à Burt KASPARIAN, « La conjonction du pouvoir civil et du pouvoir religieux dans l'Égypte ancienne », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Pouvoir civil et pouvoir religieux : entre conjonction et opposition*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2010, p. 11-37.

[97] Le terme est ici général, il désigne à la fois un espace juridiquement organisé à l'intérieur duquel la norme s'impose à tous, y compris à celui qui l'édicte, un ensemble dans lequel le pouvoir n'est pas la propriété de celui qui l'exerce, et enfin l'expression d'une mentalité collective qui se reconnaît dans des valeurs communes, dans un intérêt général. Définition tirée de Jacques BOUINEAU, « L'Islande médiévale et moderne constitue-t-elle une *res publica* ? », *Historia et ius*, disponible en ligne : http://www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/bouineau_2.pdf, [dernière consultation le 24 IV 2021].

romanité, […] l'a toujours adaptée à son sens de l'organisation pragmatique, quand elle l'a rencontrée[98] ».

Nos travaux s'inscrivent dans cette démarche intellectuelle, en considérant donc les deux traditions juridiques majeures en Europe : celle qui trouve sa source dans les royaumes issus de la disparition de l'Empire romain, et la seconde qui a pour berceau le monde du nord. Naturellement, les cités de la péninsule italienne à la Renaissance font partie du premier modèle hérité de Rome, et d'ailleurs les vestiges encore apparents de l'Antiquité romaine, épars sur le sol italien, et en contact direct avec les hommes de ce temps, augmentent considérablement leur conscience de s'insérer pleinement dans l'héritage de Rome.

Notre méthode d'histoire européenne des institutions implique par conséquent deux aspects principaux : d'une part, nous allons adopter la démarche intellectuelle de Jacques Bouineau dans notre analyse de la Renaissance italienne, et donc préciser l'héritage juridique de la romanité, en soulignant le fait que les pays de l'Europe qui s'insèrent dans la première tradition juridique héritée de Rome ont à leur disposition, en réalité, plusieurs sous-modèles antiquisants d'organisation juridique qui se sont formés du XIIe au XVIe siècle. Ces deux modèles, nous les avons définis plus haut, puisqu'il s'agit de la *res publica*[99] et de la *res imperii*. D'autre part, nos réflexions espèrent enrichir l'histoire européenne des institutions en s'intéressant tant à la participation des voisins européens (France, Flandres, villes du saint-empire, etc.) à la création des deux modèles, tant qu'à l'adoption de ces modèles dans les pays de l'Europe occidentale à partir de l'ère moderne. Autrement dit, nous envisageons de situer la Renaissance dans une histoire européenne des institutions.

Un des paramètres de notre recherche que nous pensons majeur est notre concept d'organisation institutionnelle de *res imperii*, car les chercheurs ne regardent bien trop souvent de la Renaissance italienne que le modèle florentin du premier *Quattrocento*, en oubliant l'influence qu'ont pu prendre dans la construction du modèle italien les cités que l'on appelle les « cours mineures ». Les Florentins et les Mantouans sont précieux pour une histoire européenne des institutions à la Renaissance, car en partant d'une référence commune, l'Antiquité, en utilisant exactement les mêmes outils juridiques : le réalisme des Romains, en créant une *res* centralisée habillée d'un urbanisme et d'une culture citadine propre, ils ont réussi à créer deux modèles de civilisation aux antipodes l'un de l'autre.

---

[98] Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1, *op. cit.*, p. 4.

[99] L'organisation institutionnelle choisie par les Florentins du *Quattrocento* lorsqu'ils redécouvrent le réalisme des Romains, la *res publica* florentine, s'inspire de la notion antique de *res publica*, mais les deux notions ne doivent pas être confondues. La notion de *res publica* des Romains, que l'on peut trouver à titre égal dans une république, une monarchie ou un empire, est à distinguer de l'organisation institutionnelle des Florentins de la Renaissance que nous nommons, comme Leonardo Bruni, une *res publica*.

Par ailleurs, nos réflexions doivent également permettre de préciser la nature des références à l'Antiquité choisies dans les deux modèles florentin et mantouan, ce socle commun de références des pays européens de droit romain, « l'Antiquité », que l'on présente trop souvent comme un seul bloc monolithique, alors qu'il existe en fait plusieurs « Antiquités ». Sur ce point, notre étude s'inscrit aussi dans le prolongement des travaux d'Aby Warburg, car elle tente de trouver un sens politico-juridique à la résurgence de l'Antiquité dans la civilisation de la Renaissance en Italie. Aussi se développe-t-il dans les deux *res* de la péninsule deux Antiquités distinctes : la première, utilisée en *res publica*, a pour objectif de rapprocher les hommes du pouvoir politique, et même de les toucher par le sensible, de les faire participer au pouvoir par la raison et l'émotion, cette Antiquité suscite l'intellect humain (son principal vecteur est la géométrie), tandis que la seconde Antiquité, utilisée en *res imperii*, tient les hommes à distance, elle les écarte savamment du pouvoir en leur imposant un régime de vérité révélée (son principal vecteur est le mythe).

9. *Ce que peut une histoire européenne des institutions*[100].

Ce que peut l'histoire. Pour Patrick Boucheron, l'histoire donne un panorama de l'agir politique des hommes, de ce dont ils sont capables : en observant l'histoire, les hommes s'enquièrent de ce qu'il est possible de faire pour l'avenir, c'est ce qui fait de l'histoire « une philosophie politique de l'action », et ce qui donne aussi à l'historien une certaine responsabilité dans l'élaboration de ses récits historiques. Dans cette logique, le présent devient comme « un passé accumulé », tout à fait inséparable de l'histoire des hommes, lesquels, *in fine*, tout éclairés et sûrs d'eux-mêmes qu'ils puissent être, « n'avancent qu'à reculons[101] ».

Ce que peut l'histoire du droit. Si on l'observe en historien du droit, ce présent fait d'un passé accumulé, on se rend compte qu'il est surtout construit à partir de toutes les espérances passées, et des tentatives, abouties comme avortées, de réaliser une organisation juridique qui permette à l'homme de s'épanouir, d'atteindre ce que l'un des grands législateurs grecs (Solon) a nommé l'*Eunomia*[102], une organisation de la cité empêchant les hommes d'être déraisonnables et de tomber dans l'*hybris*. Les lois, édits, décrets, les systèmes juridiques portent la trace de tout cela, de cette accumulation de constructions juridiques dont le but est d'améliorer la vie des hommes en société. Voilà une vision de l'histoire du droit qui responsabilise aussi le juriste et le détenteur de la

[100] Ce paragraphe est inspiré de la leçon inaugurale de Patrick Boucheron au Collège de France. Patrick BOUCHERON, *Ce que peut l'histoire*, Paris, Fayard, 2016, 71 p. La leçon est aussi disponible en ligne : www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/inaugural-lecture-2015-12-17-18h00.htm, [dernière consultation le 15 VII 2020].

[101] Philippe-Jean QUILLIEN, « Regards de Paul Valéry sur le monde antique », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Permanences de l'Antiquité ?*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1994, p. 99.

[102] Jean-Pierre VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 2013 [1962], p. 82.

jurisdictio, car en agissant, que ce soit en pensant le droit ou en légiférant, le juriste ouvre le champ des possibles, il déchire le voile de l'histoire et se présente comme un modèle pour les générations futures. Notons que cette « vision » de l'histoire est héritée du *Quattrocento* florentin, et de ce que Leon Battista Alberti a su apporter au concept d'histoire : elle est une peinture construite en perspective, investie par des formes et des figures politiques du passé, où l'homme est *imago antiquitatis*, mais dont le point de fuite est l'actuel[103].

L'histoire et le droit sont donc peut-être à considérer comme deux rameaux du même arbre, car ils procèdent tous deux d'une réflexion sur les civilisations du passé : la création de la norme et la décision judiciaire sont le fruit du passé, et par conséquent il existe une ressemblance, au moins de méthodologie, entre l'historien et le magistrat : les deux examinent le passé et démêlent le vrai du faux à partir de ce qui leur semble le plus probant[104]. Marc Bloch décrit même l'historien comme un juge d'instruction : un magistrat qui se contente d'instruire les faits, mais qui ne juge pas[105]. La discipline de l'histoire du droit implique une mise en abîme assez intéressante car elle résulte de l'assemblage de ces deux méthodologies. L'historien du droit se projette dans le passé afin d'imaginer comment les hommes ont pu réfléchir à leur propre passé pour créer une norme efficace. En fin de compte, tout historien est un magistrat qui s'ignore, et le magistrat ne peut sans doute pas faire autrement, dans l'exercice de ses fonctions, que de réfléchir en historien du droit.

Ce que peut une histoire européenne des institutions. Le terme même d'institution rassemble autour de lui l'historien et le juriste, dans la mesure où *institutio* désigne « le système de règles fixant et inscrivant dans la permanence des principes d'action ou des structures de l'action[106] ». Quelles plus belles traces de la conscience historique des hommes d'une période donnée que celles qui rendent compte des structures de l'action imaginées par eux-mêmes, et rendues possibles par une organisation juridique cohérente, autrement dit celles laissées par leurs institutions ? Nos réflexions sur les institutions de la Renaissance dévoileront toutes les influences culturelles communes à la *res publica* florentine et à la *res imperii* mantouane : le réalisme juridique des Romains, le puissant réalisme des Flamands, la souveraineté des Français, et bien d'autres influences, car

[103] Nous verrons chemin faisant que la perspective linéaire albertienne, tel que l'humaniste l'écrit lui-même dans son traité, ne fait pas advenir un espace dans la représentation, mais donne naissance à un instant de l'*historia*. La peinture renaissante est une « vision d'histoire ». Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, p. 83.

[104] Voir Carlo GINSZBURG, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010 [1989], p. 218-294, puis Carlo GINZBURG, *Le juge et l'historien*, Lagrasse, Verdier, 2007 [1997], 186 p.

[105] Marc BLOCH, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Préface de Jacques LE GOFF, Paris, Armand Colin, 2018 [1949], p. 125.

[106] Yves SASSIER, « Réflexion autour du sens d'*Instituere*, *Institutio*, *Instituta* », dans Jean-Philippe BRAS (sous la direction de), *L'institution. Passé et devenir d'une catégorie juridique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 33.

« l'Empire romain lui-même [dont les cités de la péninsule se présentent comme une continuation] était aussi un *melting pot*, un creuset nourri des splendeurs orientales et grecques, enté sur des fonds culturels très anciens ». Dans les racines mêmes du modèle, on trouve donc de fait la trace de plusieurs cultures, puisque « l'Empire couvrait tout le *mare nostrum* et débordait même les paysages où pousse l'olivier[107] ». C'est pourquoi l'historien doit s'efforcer de lire entre les lignes des romans nationaux et tenter, par l'étude des institutions des pays européens, depuis qu'Isidore le Jeune, au VIIIe siècle, a utilisé directement le terme d'« *Europenses* », de bien comprendre ce qui constitue à la fois un héritage commun (culturel, juridique, institutionnel), qui doit permettre de déceler toutes les traces de « l'autre », au moins sur le sol européen, dans l'action politique du « même ».

10. *Notre seconde démarche : les premiers pas d'une « iconologie juridique ».*

Cette démarche scientifique concerne la manière dont nous allons observer les œuvres d'art des artistes de la Renaissance. Arrêtons-nous un instant sur le terme de « figure », car « la représentation plastique de l'espace qui a satisfait pendant quatre siècles à tous les besoins de la civilisation occidentale[108] » est ce que l'on appelle un art figuratif, mais pour en comprendre les enjeux juridiques, encore faut-il s'entendre sur la notion de « figure ». Empruntons la définition que propose Patrick Boucheron dans un cours intitulé « Fictions politiques » professé au Collège de France : une œuvre d'art est une fiction (*fictio*) dont l'un des effets est de créer des figures politiques (*figura*). La fiction picturale est « une forme narrative de la théorie politique qui parvient, dans la mise en action de figures, à mettre la pensée à l'épreuve du réel[109] ». On devine les liens qui unissent art et institution à la Renaissance, car si l'art pictural met la pensée à l'épreuve du réel, s'il est capable de représenter une action symbolique, alors il sera en mesure de témoigner des « principes d'action » observés par les figures ou encore des « structures de l'action » créées par le peintre sur le plan symbolique, dont Yves Sassier écrit qu'elles sont au cœur de la notion d'*institutio*. *Fictio* et *figura* dérivent d'ailleurs de la même racine, *fictio* désignant l'action, tandis que *figura* désigne l'effet de cette action. Autrement dit, les peintures de la Renaissance sont des fictions créatrices de figures politiques.

On comprend très bien pourquoi l'ensemble des démarches intellectuelles concernant l'étude de l'art pictural s'intéressent à la notion centrale de « figure », la démarche la plus répandue parmi les historiens de l'art étant l'iconographie, qui désigne l'étude de l'évolution des figures au cours du temps. On pourrait, par exemple, décider de rendre

---

[107] Jacques BOUINEAU, « Éditorial », dans *IDEM*, (sous la direction de), *La romanité commune*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1995, p. 10.

[108] Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, *op. cit.*, p. 19.

[109] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques (2) : Nouvelles de la tyrannie », leçon du 9 janvier 2018 : *Avant la représentation*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-09-11h00.htm, [dernière consultation le 28 I 2021].

compte d'une iconographie de la figure politique d'Hercule à la Renaissance en relevant *de facto* les évolutions, en fonction des années et des lieux d'apparition du demi-dieu, de ses traits corporels, de son vêtement, de son attitude… Cette démarche est certes passionnante, mais elle n'intéressera pas notre propos[110]. Dans l'étude des figures, nous lui préférons l'iconologie.

L'iconologie est une démarche intellectuelle inventée par Erwin Panofsky qui consiste à s'intéresser « à la signification des œuvres d'art pour le sujet, et non seulement d'un point de vue formel[111] ». Autrement dit, le curseur n'est plus posé sur les évolutions de la figure en soi, mais sur la réception des figures par les hommes qui font face à la représentation. La question à se poser est donc : Quel effet sur le spectateur réussit à produire telle figure politique représentée en tel lieu et à telle époque ? Cette démarche se nourrit par définition de l'ontologie, car il s'agit de savoir précisément quel type de sujet reçoit l'œuvre d'art étudiée, et quels sont les schèmes de pensée par lesquels ce dernier pouvait les interpréter, puis la démarche tisse également des liens avec la pensée politique et avec l'histoire des institutions en ce qu'elles dressent un cadre théorique à la réception des figures[112].

Notre iconologie juridique appliquée à la Renaissance s'intéresse ainsi à la puissance normative des œuvres d'art, et aux effets juridiques qu'elles entraînent sur le sujet qui les reçoit. Dans cette entreprise, on doit naturellement s'extraire des conditions de notre temps, car nous vivons à l'ère de la reproductibilité technique des œuvres d'art[113], nous entrons en contact, en quelques clics et sans même quitter notre fauteuil, avec des reproductions des œuvres du monde entier, mais, à la Renaissance, les œuvres d'art s'inscrivaient dans un temps et dans un espace limités, c'est la raison pour laquelle elles constituent des témoins précieux des différences (ontologiques, normatives, institutionnelles) entre les cités de la péninsule italienne. L'iconologie juridique doit donc nous permettre d'analyser la puissance normative des œuvres d'art renaissantes qui apparaissent en *res publica* et en *res imperii*.

---

[110] Car nous la trouvons incomplète. Elle reste figée sur la matière et sur la forme des œuvres d'art au point d'en oublier l'essentiel : elles ont été créées pour transmettre un message. Cela revient par exemple à lire *Les animaux malades de la Peste*, de Jean de La Fontaine, comme s'il ne s'agissait que d'une simple fable pour enfants, mettant innocemment en action des animaux, et sans s'intéresser à la précieuse satire politique de la société d'Ancien Régime créée par l'auteur, sans se demander quels sont les visages que les hommes du XVIIe siècle pouvaient bien mettre sur le personnage du lion (le roi) ou encore sur celui du renard (le courtisan).

[111] Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Claude HERBETTE et Bernard TEYSSEDRE, Paris, Gallimard, 1979 [1939], p. 13.

[112] L'ontologie et l'histoire des institutions et de la pensée politique sont indispensables à l'étude des œuvres d'art, c'est pourquoi le second titre de la première partie, qui propose une première approche d'iconologie juridique, distingue d'abord des liens structurels entre art et entité politique, et des liens sensibles entre art et individu.

[113] Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric JOLY, Paris, Payot & Rivages, 2013 [1935], 141 p.

11. *Ce que nos recherches peuvent apporter à la communauté scientifique.*

Nos travaux peuvent être utiles à deux types de chercheurs. À ceux qui s'intéressent en premier lieu à la Renaissance italienne : nous ambitionnons d'apporter à travers nos recherches un regard nouveau sur l'organisation institutionnelle des cités de la péninsule, sur la différente utilisation de l'Antiquité et sur la nécessité d'une convergence dans l'analyse entre art et droit. Les hommes de la Renaissance vivaient ce que nous nommons fièrement « l'interdisciplinarité » comme quelque chose de tout à fait ordinaire, et il n'était pas rare de rencontrer un juriste-peintre[114] ou un homme de pouvoir artiste[115]. D'ailleurs, « les théoriciens de la Renaissance [ne cloisonnent pas, comme nous, la pensée dans des sphères, ils] identifient [par exemple] pensée et image, et disent assez souvent que dessiner c'est écrire[116] ».

Ensuite, nos travaux pourront intéresser tout chercheur, issu de toutes disciplines, rencontrant de manière ponctuelle une représentation politique et souhaitant l'analyser dans une démarche d'iconologie juridique. Étant donné que la représentation est elle-même pouvoir, et qu'elle a toujours accompagné le pouvoir, quel qu'il soit, les historiens des idées politiques et les historiens du droit se retrouvent souvent confrontés, au cours de leurs recherches, à des représentations du pouvoir. Formulons l'espoir que notre travail puisse leur fournir des clefs d'analyses supplémentaires.

12. *Les sources utilisées.*

Nos sources politico-juridiques.

On sait bien que « l'histoire du développement du droit romain ne se termine pas à Rome[117] », que le Moyen Âge et la Renaissance sont des périodes essentielles à la compréhension de l'évolution du droit romain[118], et du regard que les juristes ont pu poser sur lui, ce qui explique les raisons pour lesquelles les compilations de Justinien représentent l'une de nos premières sources juridiques[119].

---

[114] Leon Battista Alberti est sans doute le plus grand représentant de ces juristes-peintres, mais il est loin d'être une exception. L'ensemble des humanistes de ce siècle ont une formation de juriste et sont intimement liés à l'art. Se reporter à André CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Préface de Jean WIRTH, Genève, Droz, 1996 [1954], V + 228 p.

[115] Le meilleur représentant de ces hommes de pouvoir artistes est une femme : Isabelle d'Este, la mère de Frédéric II Gonzague, dont la correspondance, les écrits et les nombreuses œuvres d'art sont accessibles en ligne sur le site *IDEA* (Isabella D'Este Archive), https://isabelladeste.web.unc.edu/, [dernière consultation le 27 IV 2021].

[116] Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, préface d'André CHASTEL, Paris, Gallimard, 1983 [1970], p. 218.

[117] Michel VILLEY, *Le droit romain : son actualité*, Paris, PUF, 2012 [1946], p. 52.

[118] Se reporter à Johannes Michael RAINER, *Stato e diritto: il diritto romano in Europa*, conferenza in occasione dell'Inaugurazione dell'anno accademico della Facoltà di Giurisprudenza di Trento (25 febbraio 2015), disponible en ligne : https://webmagazine.unitn.it/evento/giurisprudenza/3759/inaugurazione-dellanno-accademico-della-facolt-di-giurisprudenza, [dernière consultation le 7 VI 2021].

[119] Nous avons utilisé l'édition découpée en 14 volumes traduite en français par Béranger, Berthélot, Hulot et Tissot, *Corpus juris civilis,* Paris, Rondonneau, 1811.

À Florence.

Pour la cité florentine, nous avons exploité le *Codex membranaceus archetypus statutorum populi florentini ex publica recensione* qui contient les statuts de 1408, 1409, et surtout ceux de 1415 organisant les institutions dans la période 1415-1464 qui nous intéresse. Nous avons aussi pu consulter ponctuellement les registres des naissances (*delle Tratte*), où sont contenues des informations sur les naissances florentines du XIVe au XVIIIe siècle, les registres des lois ordinaires de la *res publica* florentine de 1282 à 1532 (*Provvisioni dei Consigli*), la série *Legazioni e commissarie* qui présente un corpus des lettres envoyées par la Seigneurie aux ambassadeurs européens dans les années 1393-1529. Le *Carteggio di artisti*, contenant les autographes et les correspondances des peintres, sculpteurs et architectes de 1428 à 1682, nous a été parfois d'une grande utilité, notamment le premier corpus (1428-1511), des lettres éminemment politiques car Cosme l'Ancien a la fâcheuse habitude de négliger la tenue de registres officiels et d'actes de paiement pour la plupart de ses commandes, en s'arrangeant personnellement avec les artistes qu'il connaît bien, c'est ce qui fait la valeur de cette correspondance. Nous avons enfin utilisé le fonds d'archives intitulé *Archivio mediceo avanti il Principato* qui contient une grande partie de la correspondance diplomatique de la famille Médicis (XIVe siècle-1537).

L'ensemble des archives évoquées précédemment sont accessibles en ligne sur le site *Archivio di Stato di Firenze*. Elles représentent un corpus immense de documents numérisés, mais sont néanmoins à compléter par quelques études précieuses, à l'image de celles sur les magistratures florentines d'Antonio Anzilotti[120], et de l'inventaire de l'*Archivio delle Tratte* de Paolo Viti et Raffaella Maria Zaccaria[121] accompagné d'une présentation de quelques magistratures florentines étudiées au regard des conditions d'éligibilité des citoyens. L'étude de Bernardino Barbadoro sur les conseils du peuple et de la commune paraît indispensable[122], tout comme la présentation faite par Renzo Ninci des avis les plus importants rendus par les collèges et conseils de la *res publica*[123]. Plus récemment, les recherches de Nicolaï Rubinstein sur le recours aux *balìe* et sur le contrôle médicéen des élections à partir du retour d'exil de Cosme l'Ancien sont aussi indispensables[124].

---

[120] Antonio ANZILOTTI, « Cenni storici sugli archivi delle magistrature soprintendenti al dominio conservati nell'Archivio di Stato di Firenze », in *Archivio storico italiano*, s. V, 1909, sp. p. 357-368.

[121] Raffaella Maria ZACCARIA, Paolo VITI (a cura di), Archivio di Stato di Firenze, *Archivio delle Tratte*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1989, XXXII + 623 p.

[122] Bernardino BARBADORO, *I consigli della Repubblica fiorentina*, Atti delle assemble constituzionali italiane dal Medioevo al 1831. Sezione 4a, Bologna, Zanichelli, 1921-1931, 2 t.

[123] Renzo NINCI (a cura di), *Le consulte e Pratiche della Repubblica fiorentina*, Roma, Nella sede dell'Istituto, 1996, XL + 448 p.

[124] Nicolaï RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494), nuova edizione a cura di Giovanni CIAPPELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1999, 470 p.*

À Mantoue.

Les progrès des vingt dernières années dans le domaine du numérique ont permis aux archives mantouanes de se développer dans des proportions extraordinaires, un grand nombre de documents inédits sont découverts et continuellement mis en ligne sur le site de l'*Archivio di Stato di Mantova*. Les responsables des archives ont notamment développé une banque de données de la famille Gonzague, de laquelle nous avons utilisé trois grands fonds qui intéressent notre période : l'*Archivio Herla*, regroupant plus de 12000 documents liés à une histoire du spectacle à Mantoue, classés par thèmes, et dont un grand nombre de documents d'archives concernent les fêtes organisées par Frédéric II dans le palais du Té pour la réception des invités politiques, comme l'empereur Charles Quint résidant deux semaines entières dans le palais en mars 1530. Les *Banche dati regge dei Gonzaga* à proprement parler, catalogue des œuvres et des documents qui concernent directement la famille. Enfin, le *Repertorio di fonti documentarie Giulio Romano*, composé de deux fichiers regroupant la correspondance de Jules Romain et les principaux documents qui lui sont liés. Comme évoqué plus haut, nous avons également consulté les archives qui concernent Isabelle d'Este, regroupant sa correspondance, ses œuvres d'art et ses créations vestimentaires utilisées parfois pour gagner la faveur des ambassadeurs ou des hommes politiques[125].

À ces fonds d'archives, nous ajoutons aussi l'étude de Sergio Fantasia qui a réuni et commenté les principaux décrets pris par les Gonzague au *Cinquecento*[126], les chroniques de Mantoue écrites par Federigo Amadei[127], et les catalogues regroupant les médailles et monnaies frappées par la famille Gonzague[128], ainsi que la riche correspondance de Frédéric II.

Nous avons remarqué une grande ressemblance entre la correspondance des Médicis contenue dans le fonds *Archivio mediceo avanti il Principato* et la correspondance de Frédéric II Gonzague, notamment les lettres que les deux hommes envoient à leurs amis fidèles avant d'accéder au pouvoir. La correspondance du Médicis est constituée de 165 fichiers de documents, tandis que celle du Gonzague correspond à 218 lettres envoyées pendant son séjour à la cour du pape et à celle du roi de France[129]. Nous avons traduit ces

---

[125] Se reporter au site IDEA (Isabella D'Este Archive), disponible en ligne : https://isabelladeste.web.unc.edu/, [dernière consultation le 27 IV 2021].

[126] Sergio FANTASIA, *Gli statuti dei Gonzaga. Il cinquecento attraverso gride e decreti*, *op. cit.*, 342 p.

[127] Pour notre période, Federigo AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Edizione integrale, t. 2, Mantova, C. I. T. E. M., 1955, 909 p.

[128] Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana, t. 3 : *Il Comune. I Gonzaga capitani generali del popolo di Mantova e vicari imperiali. I Gonzaga marchesi di Mantova (1117-1530)*, Milano, Electa, 1997, 271 p. t. 4 : *I Gonzaga duchi di Mantova e marchesi poi duchi del Monferrato (1530-1627)*, Milano, Electa, 1997, 345 p.

[129] Cette correspondance a été rassemblée, mais non traduite, par Raffaele TAMALIO, *Federico Gonzaga alla corte di Francesco I di Francia: nel carteggio privato con Mantova (1515-1517)*, Paris, Honoré Champion, 1994, 447 p.

correspondances, et les avons classées par thèmes afin de mieux comprendre le caractère de ces deux hommes de pouvoir. Les lettres du Médicis sont intéressantes d'un point de vue politique parce qu'elles sont adressées à une clientèle qui se partagera les principales magistratures citadines exceptionnelles à partir de 1434, les *balìe* mises en avant par Rubinstein. Quant aux lettres de Frédéric II Gonzague, elles semblent préfigurer les *Lettres persanes* de Montesquieu, dans lesquelles un prince perse nommé Usbek évoque les mœurs des Français et dépeint les institutions françaises sous un Louis XIV vieillissant (1711-1715), à ceci près que les lettres du Gonzague dépeignent les institutions françaises dans les premières années du règne de François Ier, et qu'elles ne sont pas écrites par un prince perse de fiction, mais par un vrai condottiere italien de la Renaissance. Frédéric II Gonzague n'a pas eu à forcer son style pour passionner son lecteur, bien au contraire : ses lettres portent en elles-mêmes une part d'authenticité qui les vivifie, les vitalise et qui fait d'elles une source majeure et un passeur extraordinaire dans la compréhension de la Renaissance.

Nos sources littéraires et artistiques.

Par sources littéraires et artistiques, nous entendons les œuvres de fiction créées à la Renaissance par les humanistes et par les artistes. À Florence, il s'agit des écrits de ce qu'Hans Baron nomme les « humanistes civiques », de Coluccio Salutati, écrivant à partir de la seconde moitié du XIVe siècle, que l'on considère souvent (et peut-être à tort) comme l'humaniste florentin « à l'origine de la diffusion en Toscane de l'Antiquité classique et des beaux-arts[130] », à Leon Battista Alberti, qui écrit jusque dans la seconde moitié du XVe siècle, et dont les œuvres sont également saturées de références à l'Antiquité[131]. Concernant les artistes, notre corpus se compose des peintres, sculpteurs et architectes florentins de Masaccio à Botticelli, même si nous pourrons aborder, pour les besoins de l'analyse, des artistes hors-période, tel Andrea Palladio, ou encore Agnolo Bronzino.

À Mantoue, les deux humanistes principaux que nous avons étudiés sont Baldassare Castiglione et Mario Equicola. Quant aux artistes et aux œuvres, en ce qui concerne la période 1519-1540 où Frédéric II Gonzague est au pouvoir, l'artiste principal est Jules Romain, et son œuvre est le palais du Té, manifeste politique du Gonzague[132] qui vient remplacer le palais ducal en tant que lieu du pouvoir, et qui constitue en soi « un corpus d'entre les plus vastes du *Cinquecento* : architecture, sculpture, fresques murales, jardins, grotte, projets de décoration, meubles et objets selon une nouvelle conception de

[130] Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 1, *op. cit.*, p. 528.

[131] Les auteurs considèrent souvent que la diffusion de l'Antiquité dans la Renaissance florentine s'étend principalement de Salutati à Alberti, mais il faut bien remarquer tout de même que Pétrarque, dans les *Vies parallèles*, présente des biographies des hommes de l'Antiquité, en associant chaque fois un Grec illustre à un Romain. Aussi Pétrarque est-il sans nul doute le père de l'humanisme civique florentin. PETRARQUE, *Vies parallèles*, *op. cit.*, 2 t. (810 ; 854 p.)

[132] D'ailleurs, certains auteurs laissent entendre que « l'arrivée de Jules Romain à Mantoue est tout aussi importante, voire plus, que celle de l'empereur en 1530 ». Luigi PESCASIO, *Storia di Mantova. Federico II Gonzaga, V marchese – I duca*, Suzzara, Bottazzi, 1997, p. 75.

démiurge[133] » nommée par Giorgio Vasari *maniera moderna* et que nous identifions aujourd'hui comme étant le maniérisme.

Au sens large, l'humanisme est un idéal de vie dont la préoccupation fondamentale est l'homme saisi dans son action et ses rapports avec autrui. C'est la renaissance de l'humanisme antique de Térence, lequel considère que puisqu'il est homme, rien de ce qui est humain ne lui est étranger. Cela dit, les conceptions de l'idéal de vie n'étant pas identiques en *res publica* et en *res imperii*, le contenu des humanismes florentin et mantouan diffère. « Les thèmes autour desquels gravite l'humanisme florentin sont : l'éloge de la vie active, l'encouragement à la vie en société, la proclamation de la dignité de l'homme. […] Les Florentins relisent *La Politique* et *L'Éthique* et les interprètent comme une exaltation de la vie libre dans une société libre [la *res publica*], où se réalise la perfection de l'individu[134]. » L'humanisme mantouan est bien différent puisqu'il s'agit d'un humanisme de cour, lequel n'exalte plus la vie libre en société, mais enseigne au courtisan les manières et les comportements susceptibles de lui attirer les faveurs du prince.

Un premier constat s'impose : notre distinction entre les deux modèles renaissants de *res publica* et de *res imperii* se remarque jusque dans les sources littéraires et artistiques, parce qu'en *res publica*, les artistes sont également des citoyens libres et, par conséquent, ils appartiennent à des corporations, sont très nombreux, et peuvent posséder des styles personnels liés à une *bottega*, ce qui rend le corpus riche, intéressant, et difficile à saisir dans son ensemble. Dans la *res imperii* en revanche, les artistes et humanistes doivent leur fonction même à un titre accordé par le prince : Baldassare Castiglione est un ambassadeur et, dès son arrivée à Mantoue, Jules Romain est nommé « préfet des bâtiments Gonzague[135] ». Voilà la raison pour laquelle les sources littéraires et artistiques mantouanes sont tout aussi nombreuses et intéressantes, mais concentrées en quelques hommes.

Évoquons *in fine* la puissance symbolique que revêt le récit fictionnel et les raisons pour lesquelles ce dernier possède une dimension hautement politico-juridique. Quand Platon évoque dans *Les lois* la méfiance des légistes de la colonie des Magnètes à l'égard des tragédiens, le philosophe leur fait prononcer ces mots : « Nous sommes vos concurrents aussi bien que vos compétiteurs, étant les auteurs d'un drame le plus magnifique : celui précisément dont seul un code authentique de lois est le metteur en

[133] Mina GREGORI, « Introduzione », in Giuseppe BASILE, Carlo Marco BELFANTI, Chiara TELLINI PERINA (a cura di), *I Giganti di palazzo Te*, Mantova, Editrice Sintesi, 1989, p. IV.

[134] Christian BEC, « L'essor de l'humanisme », dans Ivan CLOULAS (sous la direction de), *L'Italie de la Renaissance. Un monde en mutation 1378-1494*, *op. cit.*, p. 86.

[135] Barbara FURLOTTI, Guido REBECCHINI, *L'Art à Mantoue*, traduction de Chantal MOIROUD, Paris, Hazan, 2008, p. 118.

scène naturel[136]. » Les Romains s'inspirent en cela des Grecs et le droit lui-même est conçu comme un ensemble de fictions, c'est là l'apport considérable des juristes romains, créateurs d'un nombre substantiel de catégories juridiques dont la finalité est de représenter le réel de la vie concrète des hommes en société au moyen de fictions[137]. Toutefois, le récit littéraire ou artistique, à l'inverse du récit juridique, constitue un piège[138], non pas seulement en ce qu'il peut capter le lecteur, et l'émouvoir, ce dont les lois sont rarement capables, ou parce qu'il peut le désorienter par la rhétorique, mais le récit littéraire est un piège parce que le piégeur, c'est-à-dire le narrateur, se dissimule et, en fin de compte, le lecteur a l'impression que l'histoire se fait par elle-même. Ce piège, mis en évidence par Louis Marin, se retrouve dans les œuvres des humanistes de la Renaissance, et plus encore dans les représentations du pouvoir. Le sujet face à la représentation se laisse piéger, leur nature politico-juridique lui échappe très souvent, et pourtant les arts figuratifs de la période 1378-1563 sont des récits fictionnels entièrement liés au pouvoir.

13. *Problématique générale.*

Les institutions de la *res publica* et de la *res imperii*, et la civilisation même de la Renaissance, entées sur la résurgence des formes de l'Antiquité, peuvent-elles être interprétées et comprises par l'historien des pouvoirs sans une analyse associant art et droit ?

14. *Structure de la thèse.*

Art et droit formeront dans nos travaux deux lignes de fuite, et très souvent finiront par converger en un même point de la démonstration, même si, d'un point de vue strictement formel, nos travaux sont ceux d'un historien du droit et des idées politiques et, par conséquent, l'iconologie juridique sera toujours mise au service de l'histoire européenne des institutions. Au-delà du fait de relever l'association fructueuse entre art et droit à la Renaissance, notre objectif est de souligner l'apport des deux modèles florentin et mantouan à la construction de la civilisation européenne. Les apports de Florence sont reconnus par la communauté scientifique, mais ceux de Mantoue, pourtant nommée capitale européenne de la culture en 2016, le sont beaucoup moins souvent. Dans le but d'atteindre les objectifs fixés, il sera nécessaire, dans un premier temps, de connaître les différences fondamentales entre les deux modèles de *res publica* et de *res imperii* sur les plans institutionnels, juridiques, ontologiques, et en termes de philosophie

[136] Cité par François OST, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 9.

[137] Se reporter à Jean BART, « *Fictio iuris* », Littératures classiques n° 40 : *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 25-33.

[138] Louis MARIN, *Le récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 [1978], 145 p.

politique, puis étudier comment s'articulent art et droit au sein des deux systèmes (**Première partie**). Nos réflexions doivent permettre de mettre en avant deux grandes utilisations des références à l'Antiquité qui se déploient dans toutes les disciplines selon des logiques similaires et qui sont naturellement fonction du système dans lequel elles s'inscrivent.

Une fois que les différences de structure entre ces deux modèles renaissants auront été soulignées, nous discuterons des points communs apparaissant entre eux, ainsi que l'apport de l'un et de l'autre modèles à la révolution symbolique des pouvoirs occidentaux en germe depuis le XIIe siècle (**Deuxième partie**). Ces réflexions doivent souligner les liens entre morphologie et histoire, aussi bien dans les formes institutionnelles que dans les formes artistiques.

Première partie

LE POUVOIR ET SA REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE À FLORENCE (XVe) ET MANTOUE (XVIe)

15.

Pendant près de quatre siècles, à partir de l'avènement des communes sur le sol de la péninsule italienne (XIIe siècle), le pouvoir devait progressivement passer d'un don de Dieu fait aux hommes, conformément au précepte de saint Paul en la matière (*Non est potestas nisi a Deo*), à un pouvoir politique détaché de Dieu dont les hommes peuvent se saisir sans intercession du divin. Ce nouveau pouvoir s'inscrit dans la cité et trouve son fondement en l'homme, sa forme est donc à géométrie variable, tant en fonction des modèles citadins, qu'en fonction des hommes qui incarnent le pouvoir dans ces cités (**Titre I**). Déliées des modèles traditionnels de légitimation du pouvoir, les cités de la péninsule trouvent alors dans le développement de l'urbanisme et des arts figuratifs un moyen d'exalter la puissance urbaine : aussi chaque cité déploie-t-elle des modèles de représentation du pouvoir unique (**Titre II**). Le pouvoir de l'image se met au service de l'image du pouvoir, et on voit apparaître, autant dans les *res publicae* que dans les *res imperii*, des bâtiments citadins inédits soumis aux règles d'un nouvel urbanisme (l'*inurbamento*) et ornés de peintures proposant souvent un récit à la gloire du modèle citadin. Peut-être pas uniquement à la gloire de la cité : là est tout le charme des arts figuratifs, capables de lier à jamais un homme à sa cité en peignant simplement sa figure en action au sein d'une cité symbolique en tout point conforme au réel. Les liens formels et sensibles existant entre les pouvoirs et leur représentation symbolique inscrits dans les deux principaux modèles renaissants sont précieux pour une histoire européenne des institutions à la Renaissance.

Titre I

DEUX CONCEPTIONS DU POUVOIR À LA RENAISSANCE

16.

Puisque toute civilisation est organisée et articulée en fonction de la conception du fondement originel du pouvoir, les grandes transformations politico-juridiques entamées en Occident à partir du XIIe siècle et confirmées avec la redécouverte, puis l'utilisation savante, des compilations de droit romain, ont inévitablement eu pour conséquence de modifier la civilisation en profondeur. Dans les cités de la péninsule italienne, le pouvoir connaît une mutation substantielle puisqu'il se détache de Dieu pour trouver son fondement en l'homme (**Chapitre 1**). Que de transformations s'observent alors dans les cités, à commencer par leur aspect visuel ! Elles se parent d'une architecture propre et donnent l'impression « de sortir de terre » comme des entités nouvelles criant au monde leur autonomie politique et leur indépendance juridique. Ce que Bartole ne tardera pas à leur fournir. Ainsi les cités de la Renaissance se trouvent-elles dans la même situation que les peuples au lendemain des grandes révolutions, comme nous le relevions déjà plus haut : elles sont enfin libres, certes, mais que faire de sa liberté ? Chacune d'elles choisit par conséquent une identité propre, une ipséité − dont nous présentons les nuances à partir des deux principaux modèles : la *res publica* et la *res imperii* − dont témoignent la philosophie politique, la conception du droit, l'agencement du tissu urbain, ainsi que les différentes pratiques politiques qui s'enracinent dans ces deux types de cités à partir du XVe siècle (**Chapitre 2**).

Chapitre 1

LES FONDEMENTS ORIGINELS DU POUVOIR POLITIQUE À LA RENAISSANCE

17.

Rien de ce qui advient et se développe à la Renaissance n'est imaginé et créé *ex nihilo*. La philosophie politique doit au stoïcisme des Anciens son goût pour l'engagement citoyen, les institutions s'inspirent du modèle de la *res publica* romaine, l'urbanisme doit beaucoup à la redécouverte de Vitruve par les architectes florentins. Quant aux philosophies politiques de la Renaissance, elles sont le fruit des controverses médiévales et, d'une certaine manière, prennent aussi racine dans l'Antiquité. Il suffit pour nous en convaincre de penser à la « querelle des universaux », qui animait déjà les débats des lettrés à partir du XIIe siècle, et oppose encore les esprits à la Renaissance. C'est en réalité toute l'histoire de la pensée philosophique et juridique qui est en ébullition à la Renaissance, cela détermine l'entrée de l'Europe dans l'ère moderne et aura des répercussions au-delà de la Renaissance. Aussi en nous intéressant à la période, nous ne sommes pas en train de dépoussiérer le passé, mais bien d'élargir notre compréhension sur ce qui a permis à notre présent d'advenir.

Deux grandes visions du monde s'opposent sur fond de nominalisme, établissant chacune une manière propre de penser la cité (**Section 1**) et d'envisager l'homme (**Section 2**). La Renaissance est le moment où des grands chantiers de construction donnent à la cité une nouvelle apparence, une forme particulière inspirée de l'Antiquité, qui vient redéfinir son identité visuelle et culturelle. Ces chantiers urbains qui se succèdent à un rythme soutenu depuis l'Italie communale vont finir par transformer la cité et en même temps le regard que les hommes portent sur elle. Voilà pourquoi dans certaines cités, à l'image de Florence, les hommes, conscients de la force culturelle de l'entité politique qu'ils ont réussi à créer, envisagent une forme d'autonomie juridique. Ils commencent à développer un humanisme civique toujours plus centré sur l'homme et sur ce qu'il est capable de réaliser dans le présent.

Section 1

LA PLACE DE LA CITÉ DANS LE MONDE

18.

Depuis le XIe siècle et l'émergence des communes sur le sol de la péninsule italienne, le *Regnum italicum* est vu par les historiens comme une terre fertile en inventions destinée à marquer l'histoire occidentale de son empreinte. En réalité la péninsule suscite l'intérêt des deux grandes institutions du monde médiéval, le pape et l'empereur, car d'un point de vue institutionnel, elle est complètement désorganisée. Ils voient en elle un bon moyen d'agrandir leur domination. C'est pourquoi ils s'échinent à croiser leurs glaives dans le but d'assurer une prééminence juridique et militaire sur le *regnum*. Dans ce contexte grandissent, dans les communes, à la fois la conscience d'être d'une grande importance politique et aussi la nécessité d'une autonomie dans la gestion communale. Bien sûr, les principes issus de la révolution nominaliste et les thèses des postglossateurs, dont Bartole, sont autant de pas en avant capables de leur ouvrir des chemins de légitimation, d'offrir des outils pour repenser les fondements originels du pouvoir politique occidental et ainsi construire une vraie indépendance politique en dehors des dominations impériale et pontificale. Une fois cela dit, il faut nuancer, car l'ensemble des cités n'aspirent pas à la même chose, et de plus elles ne pensent pas le cadre de l'autonomie politique de la même manière. Florence et Mantoue constituent à cet égard deux exemples-types de la pensée nominaliste et de ses conséquences institutionnelles (**Sous-section 1**). De là naissent des cités aux caractéristiques assez opposées. Le déclin de l'universalisme institutionnel jumelé à la faiblesse rencontrée par les institutions traditionnelles de pouvoir incite les communes à s'étendre et à se centraliser, à se définir juridiquement en autonomie et à exprimer ces acquis à travers une culture propre. Autant d'éléments qui mènent les observateurs, au moins depuis la fin du XIXe siècle, à percevoir dans les cités de la Renaissance italienne les prémices de l'État moderne (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

FLORENCE ET MANTOUE DEVANT L'HERITAGE DU NOMINALISME[1]

19.

La « querelle des universaux » engagée au début du XIVe siècle est encore d'actualité à la Renaissance. Elle a divisé à tel point les mentalités que les cités de la péninsule italienne ont développé deux traditions majeures en fonction de leur préférence historique pour l'une ou l'autre des deux pensées doctrinales engagées dans la question que posent les universaux. Chacune d'elles à sa manière influant sur les institutions, le droit, la nature même de la cité, l'importance et la place qu'elle accorde à ses citoyens. Le fondement originel du pouvoir politique est l'un de ces universaux questionnés depuis Abélard, et aussi un élément majeur des divergences entre les deux modèles institutionnels florentin et mantouan (§ 1). C'est un point important à partir duquel se déploie tout le reste. A fortiori depuis que l'Europe est traversée par une grave crise de l'universel, à partir du XIIe siècle, qui tend à affaiblir les deux institutions traditionnellement considérées comme origine du pouvoir occidental : l'Église et l'empire (§ 2).

§ 1. CONTEXTE. DEUX PHILOSOPHIES JURIDIQUES A LA RENAISSANCE (XVe-XVIe SIECLES).

20. *Fondement originel.*

> « le problème du Pouvoir est éternel, que l'on retourne la terre avec la pioche ou le bulldozer[2]. »

Tout pouvoir tient sa justification et sa puissance du fondement originel de la société qu'il entend gouverner. L'action de déterminer avec précision l'origine et le fondement du pouvoir, et d'en consolider la croyance dans les esprits des gouvernés, est au cœur de tout modèle de société, archaïques[3] comme modernes. Le récit du fondement originel

[1] Le nominalisme est une conception de la science, selon laquelle « l'idée générale n'est qu'un nom et n'a aucune réalité ni dans l'esprit, ni en dehors de l'esprit ». Armand CUVILLIER, *Vocabulaire philosophique*, Paris, Librairie générale française, 1988 [1956], vo « Nominalisme », p. 158-159.

[2] Citation extraite de la préface de Fernand Braudel pour la réédition de l'ouvrage d'Alexis de Tocqueville, *Souvenirs* [1893], Paris, Gallimard, 1978, p. 14.

[3] Pierre Clastres écrit à propos des sociétés archaïques qu'elles diffèrent profondément entre elles, mais qu'en introduisant « un minimum d'ordre dans cette multiplicité, [puis en comparant] entre les unités

est fictionnel, qu'il s'agisse d'un mythe lointain ou d'un contrat juridique historiquement plus proche[4], au centre d'une société se dresse le fondement originel du pouvoir. De ce centre jaillit tout le reste : la philosophie politique, les lois, la morale… comme autant de rayons traçant d'un trait ferme les contours distincts des civilisations humaines.

La lutte médiévale entre la crosse romaine et l'empire, à partir du moment où « saint Augustin a posé avec force le principe de la coexistence des deux pouvoirs[5] » donne un bel aperçu des enjeux du fondement originel de la société, car leur lutte n'a pas d'autre objet que d'imposer un fondement originel du pouvoir politique à tout l'Occident médiéval. Chacun combattant pour imposer à l'autre sa version du récit des origines.

Pour la période qui nous intéresse, nous pensons qu'elle permet davantage que toute autre de l'histoire d'avoir conscience de l'importance capitale du choix de l'origine et du fondement du pouvoir politique dans la création d'un modèle de société. Elle le permet dans la mesure où les hommes de la Renaissance, confrontés qu'ils sont à la peste et à la succession dans la péninsule d'une multitude de pouvoirs souvent *de jure*, parfois *de facto*, presqu'à chaque fois tyranniques, semblent déterminés à prendre un nouveau départ, à faire table rase du passé afin de créer une société nouvelle. Elle le permet enfin parce que les deux grands modèles renaissants qui seront proposés à l'Europe moderne choisissent une origine et un fondement du pouvoir politique différents. Florence et Mantoue, en ce que dès le départ elles adoptent leur propre vision du fondement originel du pouvoir politique occidental, deviennent de véritables « laboratoires institutionnels[6] ».

21. *L'écho de la « querelle des universaux[7] » à la Renaissance.*

Au crépuscule du Moyen Âge, les lettrés de tout horizon poursuivent et intensifient un débat essentiel portant sur la nature des universaux, qu'avait initié Pierre Abélard dès le XIIe siècle. L'Homme, le Citoyen, la Cité, la Justice, tout comme des universaux plus triviaux, la Chaise, le Cheval – l'ensemble des universaux, dont les philosophes

---

qui la composent » on réussit à déterminer pour chacune d'elles « l'essence du pouvoir et son fondement ». Pierre CLASTRES, *La société contre l'État : recherches d'anthropologie politique*, Paris, les Éditions de Minuit, 2011 [1977], p. 9-10.

[4] Les premiers contractualistes (XVIe siècle) font reposer toute leur thèse sur le moment précis du contrat social, c'est-à-dire celui de l'acte juridique par la conclusion duquel les hommes sortent de l'état de nature et font société. Les théoriciens du contrat social s'emploient à substituer une action juridique réalisée par les hommes au récit mythique comme fondement originel du pouvoir politique occidental. Voir à ce sujet Jacques BOUINEAU, « Personne, *persona* et contrat social », dans *XIXe colloque de l'A.F.H.I.P.*, Aix, PUAM, 2008, p. 187-210.

[5] Jeannine QUILLET, *Les clefs du pouvoir au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1972, p. 21.

[6] Selon l'expression de Pierangelo Schiera utilisée dans sa préface de l'ouvrage collectif de Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO et Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 9.

[7] Qui lance d'une certaine manière la querelle entre les Anciens et les Modernes. Alain de Libera parle d'une « opposition de la *via antiqua* et de la *via moderna* », influençant les courants de pensée de la philosophie médiévale, et même bien au-delà. Alain DE LIBERA, *La philosophie médiévale*, Paris, PUF, 2019 [1989], p. 312.

grecs avaient établi qu'ils précèdent l'existence et s'imposent à elle[8], sont tour à tour questionnés, retournés de tous côtés[9] à la lumière d'un courant de pensée appelé « nominalisme[10] ». Être nominaliste, c'est considérer les universaux comme une pure construction de la pensée humaine, comme des noms (*nomina*), et non comme des choses (*res*) à part entière, à l'instar de ceux que l'on nomme alors en Europe des réalistes (*reales*).

Une discussion théorique qui peut a priori sembler superflue, ou bien ne relever que du domaine de la philosophie, et qui pourtant va être à l'origine d'un tournant majeur pris par la civilisation occidentale[11]. Car à bien y réfléchir, celui qui considère que « les universaux sont cantonnés au monde du langage, et [qu']ils n'ont pas d'existence réelle parmi les êtres et les choses[12] », suppose en premier lieu que la quasi-totalité du monde connu est définie par l'action de l'homme, par sa pensée capable de nommer les choses. Apparaît en filigrane la supériorité du sujet humain pensant et, par conséquent, sa capacité à modifier les choses du monde en fonction de sa volonté, car l'homme doit pouvoir être capable de défaire ce qu'il a précédemment créé.

---

[8] Précisons ici que Platon et Aristote envisageaient déjà les universaux dans l'Antiquité grecque. Platon les considère en tant que formes séparées du monde sensible auxquelles les choses individuelles doivent, par participation, d'être ce qu'elles sont. Est réellement beau ce qui participe du Beau en soi. La philosophie platonicienne développe l'idée que l'Homme doit atteindre ces formes pures en se libérant de ses chaînes sensorielles, en sortant de la fameuse caverne d'où il pense vivre épanoui, quand il n'est qu'esclave de ses fausses impressions. Les universaux ne sont pas moins importants pour Aristote, puisque le philosophe de Stagire pense qu'ils précèdent la pensée humaine et qu'ils représentent même le moteur du monde, mais la querelle des universaux est surtout une réaction contre l'enseignement scolastique, c'est-à-dire aristotélicien. Voir Robert FOSSIER (sous la direction de), *Le Moyen Âge*, t. 3 : *Le temps des crises*, Paris, Armand Colin, 1997 [1982], p. 155 *sq*.

[9] Il ne fait aucun doute que la démarche scolastique médiévale a préparé les esprits à la « querelle des universaux » en contribuant à enjoindre aux lettrés d'« exposer [les] problème[s], [de] donner un contenu précis aux notions, [de] tenir compte de toutes les thèses en présence *pro* et *contra* (généralement tirées des textes et auteurs faisant autorité : Bible, Pères de l'Église, philosophes grecs, jurisconsultes romains…), et enfin [de] convaincre de la justesse du raisonnement par [un] enchaînement rigoureux des arguments ». Olivier NAY, *Histoire des idées politiques. La pensée occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2016 [1982], p. 103.

[10] « Le terme latin "*nominales*" a été introduit dans la deuxième moitié du XIIe siècle pour désigner les partisans de Pierre Abélard (1079-1142). » Claude PANACCIO, *Le nominalisme. Ontologie, langage et connaissance*, Paris, Vrin, 2012, p. 7.

[11] L'excellent ouvrage d'Alexandre Viala démontre avec clarté que la « querelle des universaux » est non seulement à l'origine de notre modernité, qu'elle a précipité une nouvelle manière de penser l'homme et de manier l'appareil normatif, mais encore que cette question des universaux est loin d'être définitivement réglée, qu'elle n'est pas l'apanage d'un Moyen Âge lointain, qu'elle est en définitive une constante dans le devenir des civilisations humaines. Elle est, cette question, sujette à d'incessants allers-retours entre le réalisme-objectiviste des Anciens et l'idéalisme-subjectiviste des Modernes. Alexandre VIALA, *Philosophie du droit*, Paris, Ellipses, 2019 [2010], 263 p.

[12] John MARENBON, *Medieval philosophy: a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 67.

En fin de compte, la « querelle des universaux », dont Guillaume d'Ockham (1285-1349) devient au XIVe siècle l'une des figures majeures[13], est essentielle à notre propos car elle « décide du lien et de la hiérarchie entre les individus et les catégories universelles et juridiques[14] ». Le fondement originel du pouvoir politique occidental − ce récit des origines du pouvoir raconté tantôt par l'Église, tantôt par l'empire − est l'un de ces universaux intouchables de la pensée médiévale[15] qui vont être questionnés au profit d'une nouvelle approche de l'origine du pouvoir. En cela, le nominalisme a pour destin de favoriser un certain criticisme avant l'heure[16] et, donc, de jouer un rôle de premier plan dans les domaines du droit et de la légitimation politique.

22. *Un déclin progressif de l'universalisme pontifical.*

L'acte de naissance de l'universalisme pontifical se trouve dans la chute de l'Empire romain d'Occident en 476, car le christianisme et, à sa tête, les papes, assuma la mission de civiliser les Barbares et de défendre l'héritage hellénistico-romain, « à tel point qu'après l'effondrement et la disparition des empereurs romains, [les papes] apparurent comme les successeurs des Césars[17] », bien qu'*in fine* l'universalisme pontifical ne puisse s'appuyer sur une structure institutionnelle qu'à partir de la réforme grégorienne de la fin du XIe siècle : l'évènement juridique déterminant au cours duquel Grégoire VII bâtit la prééminence de l'Église et l'autorité du pape devenu à la fois « *caput et cardo*[18] ». Cet universalisme est une première fois mis en difficulté au cours de la seconde moitié du XIVe siècle à l'occasion de deux graves crises que l'institution pontificale ne réussit pas à surmonter. Une crise sanitaire, d'abord, survenue avec le développement en Europe de la Peste noire, emportant la moitié des vivants en Europe et dans l'ensemble du pourtour méditerranéen[19]. Johan Huizinga dessine les traits d'une société de plus en plus

[13] L'étude qui paraît à ce jour la plus complète concernant l'œuvre de Guillaume d'Ockham est celle de Paola MÜLLER, *La logica di Ockham*, Milano, Vita e Pensiero, 2012, XI + 400 p. Une belle analyse de la querelle des universaux est menée par l'auteure, qui résume la logique ockhamienne par la primauté accordée à l'individu : « Ce qui existe est radicalement singulier en soi et possède son essence propre, […] et le primat de l'individu qui émerge du singulier, du particulier, est à l'origine de l'élaboration d'une nouvelle doctrine des universaux et d'une redéfinition des catégories [philosophiques et juridiques]. », p. 49 *sq*.

[14] Se reporter à Alexandre VIALA, *Philosophie du droit*, *op. cit.*, p. 31.

[15] « Pour les Hommes du Moyen Âge, l'Église et l'[e]mpire étaient […] des nécessités en quelque sorte naturelles, destinées à durer autant que l'humanité même. » André CHASTEL, Robert KLEIN, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995, p. 7.

[16] Alain DE LIBERA, *La philosophie médiévale*, *op. cit.*, p. 433.

[17] Jeannine QUILLET, *Les clefs du pouvoir au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 20.

[18] Littéralement « la tête et le gond ». « Minée pourtant de l'intérieur par le nicolaïsme et la simonie, taraudée par les hérésies, écartelée entre Byzance et Rome, l'Église a réussi à concentrer l'autorité politique entre les mains du pape (*caput et cardo*). » Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1 : *Ier-XVe siècle*, Paris, Litec, 2004, p. 429. Voir aussi p. 295.

[19] « La Grande Peste n'est pas un récit imaginaire. On le sait puisque les scientifiques ont trouvé des souches de la bactérie *Yersinia pestis* datant du XIVe siècle en Angleterre, en France, en Allemagne et en Italie. Ils pensent que la bactérie s'était développée en Asie à partir de la fin du XIIIe. » John ABERTH,

obsédée par la mort, avant d'affirmer qu'« aucune autre époque que le Moyen Âge à son déclin n'a donné autant d'accent et de *pathos* à l'idée de la mort[20] ». Jean Delumeau, qui reconstitue dans son ouvrage les effets sociaux de la pandémie médiévale[21], évoque une peur constante mêlée à un sentiment de culpabilité collective entraînant notamment un déni des autorités et un accroissement de la violence. De la peur collective naît la désobéissance, voilà pourquoi la peste va contribuer à affaiblir les mécanismes politiques de l'institution pontificale et, en même temps, l'autorité de ses représentants.

À la peste vient se greffer le Grand Schisme d'Occident qui scinde l'Église en deux entités distinctes dirigées par deux papes. En 1378, à la mort de Grégoire XI, alors qu'Urbain VI est élu par le parti romain qui exige un pape italien, une grande partie des cardinaux arguent avoir agi sous la contrainte et désignent aussitôt un nouveau pape, un Français, qui prend le nom de Clément VII. Imaginons un instant l'impact sur les fidèles qu'a pu avoir cette situation insensée du Grand Schisme, poussant une partie de l'Europe à reconnaître l'autorité d'un pape, pendant qu'une autre partie des fidèles reconnaissait celle d'un autre. L'Église tente bien d'y remédier, et un concile réuni à Pise en 1409 trouve une solution en déposant les deux papes au bénéfice d'un troisième : « Le remède fut pire que le mal, trois hommes se disputant désormais la souveraineté pontificale[22] ». La scission de l'Église compromet gravement sa vocation à l'universel[23] en affaiblissant son principe directeur : l'unité institutionnelle, que seul un pouvoir divin semblait permettre. C'est encore l'idée même des « universaux » qui décline. Au fond, s'il peut y avoir en même temps deux Églises et deux papes, tout devient alors possible, on a peine à croire qu'il ne pourrait y avoir également des individualités parmi les simples hommes. Nous touchons certainement là un des points sensibles des évolutions de la philosophie médiévale qui dévoilent en quoi le nominalisme d'Ockham a pu ébranler les mécanismes du pouvoir pontifical. Puisque « toutes choses, [d'après Ockham,] et toutes les créatures de Dieu lui-même, sont des entités particulières (ce que l'on appellerait des choses distinctes et quantifiables), [est] reniée l'existence [réelle]

Contesting the Middle Ages. Debates that are Changing our Narrative of Medieval History, Abingdon, Routledge, 2019, p. 246.

[20] Johan Huizinga consacre un chapitre entier de son ouvrage à « la vision de la mort », dont la citation est la première phrase. L'emploi de l'expression « vision de la mort » est à considérer au sens propre, puisque les hommes de la fin du Moyen Âge sont confrontés à des évènements mortifères les obligeant à littéralement regarder la mort et ses effets de très près. Johan HUIZINGA, *L'automne du Moyen Âge*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015 [1919], p. 211.

[21] Jean DELUMEAU, *La peur en Occident, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard-Pluriel, 2011 [1978], 607 p.

[22] Jean TOUCHARD, *Histoire des idées politiques*, t. 1 : *Des origines au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 2012 [1959], p. 207.

[23] Les conciles se suivent (Pise, Constance, Bâle, puis Florence sous l'auspice de Cosme l'Ancien) sans jamais toutefois réussir à réformer l'Église, ni à estomper la macule honteuse qui entache désormais le trône de saint Pierre.

d'entités universelles[24] » telles que l'Église et, surtout, on tend philosophiquement à concevoir que le principe d'unité est accessible à l'homme seul, en dehors de son appartenance à l'*ecclesia*. Et à tout cela se rajoute la décrépitude interne de l'Église à partir du xve siècle[25].

Le second temps du déclin est lié aux évènements survenus au printemps 1527. L'armée impériale, avec à sa tête Charles de Bourbon, entre dans Rome et saccage la ville éternelle. L'ouvrage d'Antonio di Pierro retrace les détails de la journée du 6 mai, du fracas des tambours de guerre impériaux sur le Janicule, à la fuite de Clément VII, huit heures plus tard[26]. Est-il possible de percevoir aujourd'hui toute la puissance symbolique de l'évènement ? D'imaginer brièvement ce qu'ont pu penser les Romains de l'année 1527 en apprenant que leur pape était contraint de s'enfuir de sa sainte résidence, de traverser tête baissée les *Stanze* de Raphaël, et d'abandonner la basilique Saint-Pierre que Bramante avait rendue somptueuse quelques années auparavant, pour se réfugier misérablement dans le château Saint-Ange. Comment ne pas penser aux déboires de Grégoire VII qui avait dû quitter l'*Urbs* devant les troupes d'Henri IV, et à l'humiliation de Boniface VIII face à Philippe le Bel ? En quittant la basilique ce jour-là, n'est-ce pas l'Église entière, dont la puissance symbolique a été revivifiée par Jules II, que Clément VII abandonne ? Certains parlent d'une « grande désacralisation[27] » à propos de l'enfermement du pape à Saint-Ange, tandis que les lansquenets de l'armée impériale répandent « un torrent de sang[28] » dans la ville. Le constat est implacable : l'institution pontificale n'est donc pas capable de maintenir la paix, et de protéger ses fidèles, même à Rome !

L'universalisme pontifical s'essouffle singulièrement et toute une littérature se développe en Europe au sujet de l'évènement[29], le regrettant, le pleurant[30] mais, de fait,

---

[24] Jenny PELLETIER, « William Ockham on Divine Ideas, Universals, and God's Power », in Fabrizio AMERINI, Laurent CESALLI (dirs), *Universals in the Fourteenth Century*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017, p. 189.

[25] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, préface de Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, collection « Chronos », 2017 [1860], Sixième partie : « Mœurs et religion », p. 359-465.

[26] Antonio DI PIERRO, *Il sacco di Roma. 6 maggio 1527: l'assalto dei lanzichenecchi*, Milano, Mondadori, 2002, p. 5 et p. 91.

[27] Francesco MAZZEI, *Il Sacco di Roma*, Milano, Rusconi, 1986, p. 84.

[28] *Ibid.*, p. 52.

[29] Voir à ce sujet Augustin REDONDO (sous la direction de), *Les discours sur le sac de Rome de 1527. Pouvoir et littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, 198 p. L'ouvrage collectif s'attache à décrire les différentes interprétations de l'évènement dans la littérature européenne, qu'elles soient de nature religieuse ou bien idéologique.

[30] Giulia Ponsiglione recense dans un ouvrage collectif les différents poèmes écrits en Europe après les évènements du sac de Rome. Elle dévoile notamment que « dans le panorama des compositions poétiques dédiées au sac de Rome s'insère un courant [qu'elle nomme] *il pianto di Roma* ». Autrement dit, l'Europe met en vers les larmes qu'elle verse sur le sort de Rome. Giulia PONSIGLIONE, *La « ruina » di Roma: il sacco del 1527 e la memoria letteraria*, Roma, Carocci, 2010, p. 39.

admettant sa réalité. Quelques jours seulement après le sac, on entend par exemple des hommes réciter ce poème dans les rues de Valence et de Valladolid :

> « Triste était le Saint-Père
> Plein d'angoisse et de peine
> En son château Saint-Ange
> En haut d'une tourelle,
> La tête sans tiare,
> Suante et sale de poussière,
> Il voyait la reine du monde
> Entre des mains étrangères[31]. »

23. *L'instabilité de l'universalisme impérial et son regain de vitalité dans le XVIe siècle de Charles Quint.*

L'institution du saint-empire romain germanique connaît également une période de déclin après le règne de Frédéric II Hohenstaufen, et « il ne fait pas de doute que la souveraineté impériale se soit peu à peu évaporée à mesure que les communes montaient en puissance[32] ». Un déclin qui s'intensifie dans le courant du *Trecento*, et dont le point d'orgue intervient pendant le règne d'Henri VII de Luxembourg. Nous avons déjà évoqué les difficultés rencontrées par le saint-empire qui se heurte du Xe au XVe siècle à la volonté d'indépendance, sans cesse plus pressante et plus légitimée, des communes du *regnum italicum*[33].

Proposons à présent 1308 comme la date du premier temps du déclin de l'universalisme impérial, à savoir l'année de l'accession au trône d'Henri VII de Luxembourg. Tout dans son règne laissait présager une altération de l'idée d'empire. À commencer par les conditions dans lesquelles il ceint la couronne impériale. L'assassinat d'Albert Ier de Habsbourg, saint-empereur romain germanique, de la main de son propre neveu, le 1er mars 1308, contraint les princes-électeurs à se réunir pour élire un nouvel empereur, et le *credo* de l'élection semble être « tout à l'exception d'un Habsbourg[34] ». Malgré les tentatives du roi de France d'imposer son frère Charles de Valois, la majorité des électeurs lui préfèrent Henri de Luxembourg, sans doute en raison de sa moindre puissance. C'est donc à la suite d'un assassinat, et dans un climat de graves tensions politiques en Europe, qu'Henri VII accède au trône impérial. Ajoutons que le comportement d'Henri VII pendant son règne ne plaide pas en sa faveur, puisqu'il

---

[31] Cité par André CHASTEL, *Le sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris, Gallimard, 1984, p. 35.

[32] Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, Paris, Albin Michel, 2013 [2007], p. 99. L'auteure précise que l'empire s'est progressivement « replié sur l'Allemagne », abandonnant au moins pour un temps ses prétentions universalistes.

[33] Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, traduit de l'anglais par Jérome GROSSMAN et Jean-Yves POUILLOUX, Paris, Albin Michel, 2009 [1978], p. 27-38.

[34] Nello CARLI, Gino CIVITELLI, Benito PELLEGRINI (a cura di), *Arrigo VII di Lussemburgo Imperatore da Aquisgrana a Buonconvento (1309-1313)*, Siena, Casa editrice I Mori, 1990, p. 25.

décide de marcher sur la péninsule italienne avec l'armée impériale, en saccageant tout sur son passage[35]. Rien d'étonnant *in fine* à ce que le saint-empereur se heurte à la résistance des communes lombardes, ainsi qu'à celle de Florence, et c'est au cours de son expédition, à Buonconvento, petit bourg au sud de Sienne, qu'il trouve la mort. Il avait pour dessein de restaurer la puissance universelle du saint-empire, et de pacifier ce qu'il considérait encore être le *regnum italicum*, sans se rendre compte que les communes de la péninsule, désormais attachées à leurs libertés communales, non seulement ne reconnaissent plus l'autorité universelle de l'empereur, mais surtout sont prêtes à se battre pour conserver leurs libertés.

À la suite de la mort d'Henri VII s'affaiblit l'autorité de l'empire, de sorte que commencent à se développer des entités autonomes sur le territoire européen, dont les volontés d'indépendance se font toujours plus pressantes, ce qui accentue le déclin de l'universalisme impérial.

L'Union de Kalmar au nord (1397), les Hussites à l'est rassemblés autour de Georges Podiebrad[36] (1458), la France dont les juristes royaux affirment même depuis Philippe le Bel que le roi est empereur en son royaume[37], la Suisse qui se détache des Habsbourg, l'Espagne désormais unifiée. Enfin l'institution du saint-empereur s'affaiblit elle-même du souci de ses grands électeurs de conserver leur indépendance. « Quoi qu'il y paraisse ne croyons pas que ces naissances soient le fait, sans plus, de personnages vraiment exceptionnels. C'est une poussée générale[38]. »

Malgré une tentative désespérée de sauver l'empire par le biais de la Bulle d'or, code juridique promulgué par l'empereur Charles IV le 10 janvier 1356 qui devait permettre aux puissances émergentes d'élire l'empereur, l'idée d'empire s'affaiblit peu à peu et les volontés d'indépendance s'accroissent.

La chute de Constantinople affaiblit elle aussi et l'Église et l'empire, car d'une part elle dévoile au monde en 1453 que ce que le Moyen Âge désignait comme la *res publica christiana* est en réalité une chimère : personne n'a porté secours aux chrétiens d'Orient. Ce qui s'était passé de 1099 à 1291 avait refroidi les ardeurs, et plus aucun des pouvoirs européens ne semble prêt à prendre le risque de fragiliser sa propre institution. Et bien sûr, c'est l'idée même d'empire qui s'affaiblit après la prise de Constantinople par les troupes de Mehmet II.

Il faut attendre le début du XVIe siècle et l'élection au titre de saint-empereur de Charles Quint en 1519, alors âgé de 20 ans, pour que renaisse en Europe la foi en une

[35] « Pour les troupes d'Henri VII la violence, le saccage et la dévastation étaient désormais une habitude. » *Ibid.*, p. 65.

[36] Voir Denise PERICARD-MEA (sous la direction de), *De la Bohême jusqu'à Compostelle : aux sources de l'idée d'union européenne*, Biarritz-Paris, Atlantica-Montrouge, Fondation David-Parou-Saint-Jacques, 2008, 410 p.

[37] Voir Éric GASPARINI, Éric GOJOSSO, *Cours d'introduction historique au droit et d'histoire des institutions*, Paris, Gualino, 2020 [2011], p. 135-158.

[38] Fernand BRAUDEL, *Le modèle italien*, Paris, Flammarion, 1994 [1989], p. 38.

renovatio imperii[39]. C'est le sentiment qui se déduit de l'intervention du chancelier Mercurino Gattinara prononcée devant la légation des princes-électeurs, quand il proclame voir dans Charles celui qui « remplumera[40] » l'aigle. Charles Quint doit être l'homme providentiel, cet « indomptable[41] », qui restaure l'universalisme impérial[42].

Il le sera, et réussira à redonner un second souffle à l'ambition universelle du saint-empire en réglant la question italienne[43], profitant en cela des exactions des Borgia sur le trône de saint Pierre, puis en réglant le problème de l'Espagne, l'un des enjeux culturels fondamentaux de son règne[44], enfin en réunissant « sur sa tête l'héritage bourguignon, celui de l'Espagne et de son immense empire américain, les couronnes de Hongrie et de Bohême, ainsi que les possessions allemandes des Habsbourg[45] ».

§ 2. Les reactions florentine et mantouane au declin de l'universalisme institutionnel

24. *Mantoue de tradition holiste*[46].

Conduite de 1519 à 1540 par Frédéric II Gonzague, Mantoue est héritière d'une tradition holiste qui se manifeste jusque dans l'origine de la cité et de la dynastie des

[39] D'après Christian Trottmann, la *translatio imperii* a pour but « de court-circuiter Byzance dans la légitimation de l'empire d'Occident, […] de fonder une légitimation du pouvoir impérial par une filiation historique qui le ferait passer des Romains aux Germains ». Christian TROTTMANN, « *Translatio studii, imperii*, … : libres réflexions sur les mythes médiévaux de la transmission des pouvoirs et leur valeur paradigmatique dans l'Europe contemporaine », dans Boris BERNABE, Olivier CAMY (sous la direction de), *Les mythes de fondation et l'Europe*, actes du colloque international de Dijon, 18 et 19 novembre 2010, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2003, p. 70.

[40] Laurent GERBIER, « Les raisons de l'empire et la diversité des temps. Présentation, traduction et commentaire de la *responsiva oratio* de Mercurino Gattinara prononcée devant la légation des princes-électeurs le 30 novembre 1519 », disponible en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01178471, p. 6, [dernière consultation le 27 X 2020].

[41] Lindsay ARMSTRONG, *Charles Quint. L'indomptable*, Paris, Flammarion, 2014, 573 p. L'auteur présente Charles Quint comme un indomptable qui a dû se battre, du début à la fin de son règne, contre des ennemis venus de toutes parts : Soliman, François Ier, les insurrections des villes espagnoles, Luther, Clément VII, Henri II, …

[42] Denis CROUZET, *Charles Quint : empereur d'une fin des temps*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 103 *sq*.

[43] Où l'empereur Charles Quint se retrouve très rapidement confronté à des « *signorotti e tirannelli*, […] *signoruzzi e duchetti* ». Elena BONORA, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Giulio Einaudi, 2014, p. 48 *sq*.

[44] Pierre CHAUNU, Michèle ESCAMILLA, *Charles Quint*, Paris, Tallandier, 2012 [2000], p. 91 *sq*.

[45] Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de l'Europe*, t. 3 : *États et identité européenne (XIVe siècle – 1815)*, Paris, Hatier, 1994, p. 123.

[46] Les réflexions qui nous permettent de mieux déterminer le nominalisme florentin et le holisme mantouan doivent beaucoup aux propos échangés avec le Professeur Alexandre Viala. Que sa bienveillance soit ici remerciée.

Gonzague. Historiquement, en effet, Mantoue est associée au poète Virgile, chantre de l'empire, et le comte Gerardo, premier de la dynastie des Gonzague, prétend descendre directement de Charlemagne. Ses premiers descendants ont été comtes jusqu'en 1328 où Louis est fait *Primo capitano di Mantova*, acclamé par le peuple assemblé, à la romaine, puis confirmé dans ses fonctions par l'empereur Charles IV[47]. Un lien à l'idée d'empire qui donne aussi un sens à la devise des Gonzague : « *Quo origo Serenissimae familiae Gonzagicae ex Merovingis et Carolingis Francorum Regibus continuata masculorum serie exhibetur*[48]. »

Jamais la cité ne s'est défaite de sa dépendance à l'égard de l'empire, et malgré le privilège concédé par l'empereur Frédéric Ier aux communes de la ligue lombarde à Constance en 1183[49], Mantoue demeure aux yeux de l'empereur et de ses propres citoyens un fief du domaine impérial. Outre la confirmation impériale de Louis Gonzague en 1328, l'un des documents les plus éloquents, retranscrit ci-dessous, est issu des archives mantouanes. Il décrit l'élévation de Jean-François Gonzague au rang de marquis faite par l'empereur le 6 mai 1432 :

> « *L'anno 1432 li 6 maggio, ritrovandosi il Serenissimo Sigismondo Re de' Germani e di Romani nella città di Parma per passarsene a Roma a pigliare la corona imperiale, illustrò il suddetto Magnifico Signore Giovanni Francesco da Gonzaga, suo vicario imperiale nella città di Mantova, e lo creò Marchese di detta città e Distretto, con tutti i suoi figliuoli legitimi e discendenti in perpetuo, sicché si potessero chiamare marchesi e gli concedé il detto marchesato di Mantova in feudo onorifico*[50]. »

Ainsi, le marquisat mantouan est concédé par l'empereur au titre d'un « fief honorifique ». Pour les citoyens mantouans, le fondement originel du pouvoir politique occidental est l'empire, et pour la période qui intéressera notre propos, de 1519 à 1540, Frédéric II Gonzague dirige bien la cité en qualité de feudataire du saint-empereur, comme en témoigne le diplôme impérial de Charles Quint à Frédéric II dans lequel l'empereur autorise le nouveau duc à utiliser le mont Olympe pour emblème :

---

[47] Giancarlo MALACARNE, *I Gonzaga di mantova. Una stirpe per una capitale europea. Gonzaga: genealogie di una dinastia. I nomi e i volti*, Modena, Il Bulino, 2010, p. 245.

[48] « Par quoi il est prouvé que l'origine de la famille sérénissime des Gonzague est issue des rois des Francs mérovingiens et carolingiens par une lignée ininterrompue de mâles. »

[49] Une copie du privilège est fournie en introduction de l'ouvrage de Roberto NAVARRINI (a cura di), Liber Privilegiorum Comunis Mantue, Mantova, Gianluigi Arcari, 1988, 667 p. Il s'agit du document juridique concernant Mantoue le plus ancien que nous connaissons.

[50] « Le 6 mai de l'année 1432, s'étant arrêté dans la ville de Parme sur son chemin pour Rome qui doit lui permettre de se saisir de la couronne impériale, le Sérénissime Sigismond roi des Germains et des Romains fit honneur au susdit Magnifique Seigneur Giovanni Francesco da Gonzaga, son vicaire impérial dans la cité de Mantoue, et le créa Marquis de ladite cité et de son *distretto*, une *dignitas* transmissible à tous ses fils légitimes et ses descendants, de sorte qu'ils puissent s'appeler marquis, et je lui concède ledit marquisat de Mantoue en tant que fief honorifique. » Les mots que nous avons soulignés donnent une grande crédibilité à notre hypothèse. ASMn, Documenti Patrii d'Arco. *Dell'origine e genealogia della casa Gonzaga, scritta da Giacomo Daini e tradotto da Ippolito Castelli*, ms. n° 73, p. 238-240.

> « *Praeterea, ut signum aliquod atque testimonium apud posteros reliquamus, hanc ducalem dignitatem a te, Illustris Federice, emanasse, volumus ut in loco cimerii, quem tu tuique maiores defferre hactenus ac gestare consuevictis, deinceps tu, tuique posteri, quique in ipso Mantue Ducatu tibi succedenti, defferre ac gestare debeas et debeat Olympum montem cum ara atque cineribus immotis, quae constantissimam tuam fidem testentur*[51]. »

Comprenons bien les différentes conséquences de l'origine juridique impériale du pouvoir mantouan. En premier lieu, la cité de Mantoue occupe une place prédéterminée par nature. Ensuite la capacité juridique des Mantouans à s'autodéterminer est limitée par le cadre institutionnel imposé par l'ordre naturel et légitime des choses[52]. Autrement dit, d'un point de vue juridique, et nous aurons l'occasion d'insister sur ce point, le *jus proprium* mantouan est limité, encadré toujours par le *jus commune* impérial qui confère des pouvoirs étendus au seigneur de la cité, confirmé à chaque prise de fonction en tant que vicaire de l'empereur.

Précisons dès maintenant l'origine de la conception holiste du pouvoir en utilisant les réflexions contenues dans un article de Pierre Vesperini, lequel commence par défaire un acquis de l'imaginaire contemporain selon lequel « le philosophe est un personnage [qui est] par définition opposé au pouvoir en général, et au pouvoir tyrannique en particulier ». Il réfléchit sur la manière dont « les philosophes [de l'Empire romain] ont joué un rôle décisif dans la stabilisation du régime impérial, à partir des Flaviens et des Antonins, en fournissant à un pouvoir exorbitant et dépourvu de toute justification légale, donc à un pouvoir tyrannique au sens des Romains, deux grands principes de légitimité qui permettaient [alors] de distinguer l'empereur et le tyran[53] ». C'est le premier des principes qui intéressera notre propos, puisqu'il tient au « fondement cosmique et théologique du pouvoir de l'empereur qui est légitime parce qu'il s'insère dans l'ordre de l'univers[54] ».

---

[51] « En outre, pour laisser auprès de nos descendants un signe et la preuve que cette dignité ducale a pris naissance à partir de toi, illustre Frédéric, nous ordonnons qu'à la place de la crête que toi et tes ancêtres aviez coutume jusqu'à aujourd'hui de présenter et porter, dorénavant toi, et tes descendants, et ceux qui te succéderont dans ce duché de Mantoue même, soyez tenus de présenter et porter le mont Olympe avec l'autel [de Zeus] et les cendres inaltérables [des victimes sacrifiées] qui attestent de la très grande constance de ta loyauté. » Si la traduction est nôtre, le diplôme est issu de Giancarlo MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, t. 3, *I Gonzaga duchi. La vetta dell'Olimpo da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, Modena, Il Mulino, 2006, p. 120.

[52] Il paraît même que Frédéric II exigeait de chaque intellectuel mantouan qu'il étudiât les phénomènes qui surviennent sur terre en fonction du mouvement des astres avec la conviction que ces savoirs serviront de bases à des prédictions précises des évènements terrestres futurs. Nicoletta ILARIA BARBIERI, « Federico II Gonzaga tra letteratura, arte e astrologia », in Francesca MATTEI, *Federico II Gonzaga e le arti*, Roma, Bulzoni, 2016, p. 63.

[53] Pierre VESPERINI, « Comment les philosophes ont légitimé la tyrannie », dans Hélène CASANOVA-ROBIN, Carlos LEVY, Laurence BOULEGUE (sous la direction de), *Le tyran et sa postérité dans la littérature latine de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 41.

[54] *Op. loc. cit.*

C'est selon Vesperini un certain Diotogène qui, dans un traité sur la royauté, reprend le concept byzantin du *nomos empsychos*, afin de faire de l'empereur la « loi vivante ». Associée à l'idée d'un empereur inséré naturellement dans l'ordre de l'univers, cette configuration politique connaîtra un grand succès, puisqu'elle va alimenter le Code de Justinien[55], et « passera [ensuite] dans le droit médiéval sous le nom de *lex animata*[56] ». Cela retrace les origines des pouvoirs juridiques étendus de l'empereur et, bien sûr, de ses vicaires, tel Frédéric II Gonzague de Mantoue.

Mantoue s'inscrit dans cette démarche dite objectiviste-réaliste, en cela qu'elle accorde le primat à l'objet politique naturel qui s'impose à la conscience du sujet. Évidemment, elle tient pour réels les universaux dont discutaient les philosophes de l'Antiquité. Aux yeux des Gonzague, la vie comme leurs actions doivent s'insérer dans une réalité universelle qui les précède, dans un cadre politique qui est naturellement celui de l'empire. Dit en termes philosophiques, le devoir-être d'essence impériale domine et encadre strictement l'être mantouan. Il faut dire que la position politique de Frédéric II Gonzague devait lui paraître d'autant plus naturelle que Charles Quint et lui accèdent à leur fonction politique dans le courant de la même année 1519.

25. *Florence de tradition nominaliste.*

Le mot « nominalisme » a été choisi en référence directe au terme « nom » pour bien signifier que cette pensée transfère dans le monde du langage, celui des mots et des noms, ce que les Aristotéliciens croyaient percevoir dans les choses réelles[57]. Voilà un transfert de portée juridique, car nommer les choses consiste avant tout à leur donner une qualification et, par voie de conséquence, à leur imputer un régime juridique.

La cité florentine est quant à elle de tradition nominaliste. Elle ne se positionne à aucune place déterminée par nature, et c'est à ses citoyens de « nommer les choses[58] », de déterminer le cadre institutionnel, de décider de l'évolution juridique qu'ils entendent conférer à leur cité en fonction des évènements qui surviennent. Ce même à partir du retour d'exil de Cosme l'Ancien de Médicis, en 1434, vu que ce dernier ne possède aucun titre particulier, et peut tout au plus s'évertuer à devenir un citoyen exemplaire, à occuper l'une des magistratures définies dans les statuts de la cité[59]. Le titre à Florence ne précède pas l'existence, et l'interdiction faite aux magnats de briguer toute magistrature citadine prononcée dans les ordonnances de justice de 1293 en est l'une

[55] *Novelles*, 81, 1.

[56] Ernst KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe et Nicole GENET, Paris, Gallimard, 2019 [1957], p. 126-137.

[57] Alain de Libera parle de « dépouillement linguistique du monde ». Alain DE LIBERA, *La philosophie médiévale*, *op. cit.*, p. 430.

[58] Ce qui explique les raisons pour lesquelles c'est un Florentin, Leonardo Bruni, qui nomme Florence une « *res publica* ».

[59] Les statuts de 1415 constituent l'une des sources les plus précieuses pour appréhender les institutions florentines de la première période médicéenne.

des preuves les plus éloquentes[60]. Florence a hissé le *jus proprium* à un degré très élevé, même si nous présenterons tout à l'heure la nécessité de nuancer ce constat. Elle s'inscrit dans les premiers pas d'une démarche subjectiviste-idéaliste qui ne considère plus les universaux que par le prisme de la pensée humaine et de la volonté du sujet. Dit en termes philosophiques, l'être florentin détermine par lui-même le devoir-être auquel il entend juridiquement se conformer. Le nominalisme de la pensée politique florentine est l'une des causes de la naissance « dans la cité de Florence à la Renaissance [d']un nouvel individualisme[61] » que l'historien Jacob Burckhardt décide de placer au centre de son ouvrage[62].

En fin de compte, si la philosophie holiste rend évidente la nécessité du pouvoir d'un seul, déterminé par la nature même des choses, « le républicanisme semble [s'écarter de cette évidence et] être le fait d'une volonté délibérée[63] » privilégiant le pouvoir de chacun des citoyens.

26. *Une nouvelle étape fondamentale dans la mutation du* logos *à la Renaissance.*

Le *logos* des Grecs se traduit littéralement par les termes « raison », « parole » et « nombre ». De fait, sa signification proprement grecque peut se comprendre dans l'association de ces trois notions : le *logos* serait alors une force naturelle extérieure à l'homme, l'effleurant et faisant naître en lui la raison. De cette raison l'homme apprend à exprimer quelque chose par des formes du langage associant la parole et la maîtrise du nombre. Il s'agit d'une notion juridique clef, dans la mesure où les lois de la cité grecque, fruit du *logos*, sont jugées utiles et bonnes en fonction de ce qu'elles le développent et le favorisent.

Prenons appui sur les observations de Leo Strauss qui est le premier à évoquer une évolution du *logos* dans ce qu'il nomme « un saut qualitatif d'Athènes à Jérusalem[64] », qu'Alexandre Viala complète en prolongeant l'évolution de Jérusalem à Bethléem. Il présente à ses lecteurs le passage d'un *logos* chez les Grecs « enchâssé dans la nature […] et, aussi transcendant soit-il par rapport à l'homme, […] immanent au *cosmos*[65] », à un *logos* qui, dans la pensée judéo-chrétienne, se confond véritablement avec la parole de

[60] C'est également à ce moment-là qu'est née une charge destinée à un grand avenir, celle du gonfalonier de justice, magistrat élu tous les deux mois, dont la fonction consiste à exécuter les lois contre les Grands et aussi à défendre le peuple. Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 2, Firenze, Barbèra, 1875, p. 79 *sq*.

[61] Francis W. KENT, « Florence, 1300-1600 », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Florence. Artistics centers of the italian Renaissance*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 9.

[62] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 117-147.

[63] Jacques MAZARE, *Essence de la connaissance. Réalisme et nominalisme*, Paris, Éditions Jets d'encre, 2015, p. 42.

[64] Se reporter au chapitre « Jerusalem and Athens: Some Preliminary Reflections », in Leo STRAUSS, *Jewish philosophy and the crisis of modernity: essays and lectures in modern jewish thought*, Albany [New York], State university of New York press, 1997, p. 377-405.

[65] Alexandre VIALA, *Philosophie du droit*, *op. cit.*, p. 33.

Dieu, puis dans le Verbe du Christ qui s'est incarné dans l'homme[66]. Un tel passage dans la conception du *logos* devient porteur d'une nouvelle tradition juridique.

Alors que pour les Grecs l'homme acquiert la connaissance de l'observation du *cosmos*, les monothéismes retirent à l'homme la capacité d'accéder de lui-même à la connaissance, parce que le dogme judéo-chrétien se fonde sur le présupposé selon lequel l'homme est peccamineux depuis la chute d'Adam, qu'il s'est définitivement souillé en accédant au péché de la connaissance. Rien d'étonnant, après de telles prémices, à ce que « l'un des plus grands enseignements de la Bible soit la nécessité pour l'Homme de vivre en toute simplicité, sans connaissance du bien et du mal[67] ». Voilà bien une philosophie qui fragilise la pensée humaine, car on lui retire la capacité rationnelle de puiser elle-même la connaissance d'une observation attentive du *cosmos*. En ce qui concerne la pensée juridique, « il en résulte que l'homme doit se soumettre à la loi pour connaître les valeurs qui doivent orienter son comportement social[68] ».

Deux observations prennent forme : d'une part, cela explique que le droit prenne une tournure prescriptive, et que naisse, dans la tradition judéo-chrétienne, un droit de commandement. Enfin cela donne un sens à l'évolution du droit romain de l'Antiquité tardive qui, influencé par les monothéismes juif et chrétien, abandonne sa dimension initialement prétorienne issue du naturalisme des Grecs pour emprunter les chemins de la codification[69].

On assiste au cours du *Quattrocento* à une nouvelle mutation du *logos* qui va déterminer l'entrée de l'Europe occidentale dans l'ère moderne. Les juristes florentins détachent en effet le *logos* de la parole de Dieu et le « laïcisent » dans la cité politique. L'homme à Florence n'est plus originellement soumis à une loi qui le dépasse, il devient démiurge, lui-même créateur de la loi, et sur les cendres de l'universalisme institutionnel médiéval naît un universalisme philosophique qui fait de l'homme l'incarnation du *logos* dans la cité. Voilà que survient à Florence ce que l'on appelle « l'instant Machiavel » que nous aurons l'occasion de développer par la suite. On observe alors dans la tradition juridique florentine un retour à des valeurs antiques pré-chrétiennes et la conception de l'homme mise en avant est très proche de ce qu'affirmait

[66] Pensons ici aux murs latéraux de la chapelle Sixtine décorés à fresque sous l'impulsion de Jules II, par l'intermédiaire desquelles sont représentés, l'un en face de l'autre, les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament dans une sorte de jeu de miroirs, comme si ces épisodes se répondaient. L'œuvre illustre bien le saut qualitatif du *logos* de Jérusalem à Bethléem.

[67] Leo STRAUSS, *Jewish philosophy and the crisis of modernity: essays and lectures in modern jewish thought*, *op. cit.*, p. 387.

[68] Alexandre VIALA, « D'Athènes à Jérusalem : le saut qualitatif de la pensée juridique occidentale », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Hommage à Marie-Luce Pavia. L'homme méditerranéen face à son destin,* Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2016, p. 227-240.

[69] Michel Villey évoque à ce sujet un « troisième stade dans le développement du droit romain », Michel VILLEY, *Le droit romain : son actualité*, Paris, PUF, 2012 [1946], p. 41 *sq*.

la philosophie stoïcienne. Un homme antérieur au Christ[70]. Athènes-Jérusalem-Bethléem-Florence…

27. *Holisme et universalisme impérial sous Frédéric II Gonzague.*

Le 21 juillet 1520, Baldassare Castiglione réussit à négocier auprès de Léon X une *condotta* des plus favorables pour Frédéric II Gonzague qui devient capitaine général des armées de l'Église. Une fonction qui peut surprendre a posteriori, d'autant qu'une clause secrète est insérée au contrat, stipulant le devoir absolu qu'a Frédéric II de protéger l'Église, « même s'il doit pour cela prendre les armes contre l'empereur, son souverain légitime en vertu du droit féodal[71] ». Ainsi combat-il les troupes françaises à Parme et à Milan[72] avec l'habit de capitaine général des armées de l'Église, sans jamais pour autant devoir s'opposer à l'empereur. Cela puisque Léon X et Charles d'Espagne, alors futur empereur, s'étaient alliés le 28 juin 1519.

À la mort du pape Léon X survenue le 1er décembre 1521, le document contenant ladite clause est récupéré et détruit. Quand Frédéric est nommé capitaine général des armées de l'Église pour la seconde fois le 22 août 1523, il se garde bien de commettre la même erreur et, au printemps 1527, alors que l'Église a plus que jamais besoin de sa protection, le Gonzague n'intervient pas, et laisse sciemment progresser les troupes impériales dans leur marche sur Rome, avec les conséquences évoquées plus haut. En août 1529, Frédéric II se rend à Gênes pour prêter hommage au désormais Charles Quint, récemment arrivé en Italie septentrionale. Un hommage lige qui le délie de tout autre engagement et lui assure un mois plus tard la fonction de capitaine général des armées impériales en Italie[73]. Deux années après le sac de Rome, Frédéric II place donc sa confiance dans l'empire, mais l'homme de pouvoir mantouan s'est finalement toujours comporté en feudataire de l'empereur, et la cité mantouane, de tradition holiste, n'a jamais cessé d'être partie de la structure impériale. Il faut dire que l'empire retrouve alors de sa superbe, et Frédéric II comprend son intérêt de s'allier à Charles Quint, lequel, après sa victoire contre les Français le 24 février 1525, depuis l'Espagne, avait le monde entier entre ses mains. D'ailleurs nous n'avons pas lu un seul ouvrage traitant du Gonzague dans lequel l'auteur aurait oublié de mentionner le caractère opportuniste de

[70] Cet universalisme philosophique détaché de Dieu annonce à la fois la désacralisation de l'espace public, et la « déthéologisation » de l'espace de représentation symbolique du pouvoir, dont une partie de notre travail consistera à préciser les traits.

[71] Leonardo MAZZOLDI (a cura di), *Mantova. La storia,* t. 2, *Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca*, con prefazione di Mario BENDISCIOLI, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961, p. 271.

[72] Federigo AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Edizione integrale, Mantova, C. I. T. E. M., 1955, t. 2: *1433-1587*, p. 469-472.

[73] Carlo Marco BELFANTI, « Carlo V e Federico Gonzaga (1530-1532) », in Giuseppe BASILE, Carlo Marco BELFANTI, Chiara TELLINI PERINA (a cura di), *I Giganti di Palazzo Te*, Mantova, Editrice Sintesi, 1989, p. 13.

Frédéric II, qui acceptait à peu près toutes les alliances se présentant à lui, pour peu qu'elles lui permissent de récupérer de l'argent.

28. *La naissance à Florence d'un universalisme philosophique.*

La pensée nominaliste ébranle dans son sillage les deux éléments fondateurs de l'universalisme institutionnel qui sont la croyance dans les vertus pacificatrices des grandes institutions traditionnelles, et la soumission naturelle de l'homme aux représentants de l'autorité divine. L'Église, au moins depuis Latran IV, a bâti d'une certaine manière un empire dont les chemins s'étendent jusque dans l'intimité discrète des fidèles. C'est sa principale force. Seule la foi des chrétiens semblait permettre la réalité de l'universalisme pontifical, « l'*ecclesia* universelle se réduisant [surtout] à une *unitas fidei*, une communauté de foi[74] ». Voilà pourquoi la pensée nominaliste devient rapidement pour l'Église son principal adversaire, car elle incite les hommes à questionner les croyances, à passer les choses de ce monde au crible de la raison, fût-ce les plus intangibles d'entre elles.

Saint Thomas d'Aquin avait déjà été confronté à la même problématique, et dès le début de la *Somme théologique*, il pose la question de savoir si la théologie catholique doit faire une place à la philosophie profane. Et, disons-le d'emblée, si Thomas d'Aquin a su construire des ponts entre le christianisme et la philosophie grecque, c'est d'abord parce que les deux systèmes de valeurs adoptent une même pensée holiste et s'entendent, au fond, sur la nature transcendante du *cosmos*[75]. Avec la pensée nominaliste, néanmoins, ce n'est plus la compatibilité de la foi chrétienne et de la raison grecque qui est mise en cause, ni « la place de la volonté dans l'acte de foi[76] », c'est l'idée même de la croyance et de l'assujettissement de l'homme au divin. À ce stade, aucune conciliation n'est possible.

Vrai foyer du nominalisme, la cité de Florence se détourne alors logiquement de l'universalisme pontifical. Florence se rebelle aussi avec plus de force encore contre la soumission temporelle que tente de lui imposer l'empire. D'ailleurs, la première période médicéenne à Florence (1434-1494) correspond à l'âge du déclin concomitant des deux universalismes institutionnels. L'Église sort à peine du Grand Schisme et le saint-empire est encore divisé, voire éclaté, incapable même d'imaginer de pouvoir dominer le monde

[74] Jean-Philippe GENET, « Pouvoir symbolique, légitimation et genèse de l'État moderne », dans *IDEM* (sous la direction de), *La légitimité implicite*, t. 1, collection « Le pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) », Roma-Paris, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2015, p. 20.

[75] Michel VILLEY, *Questions de saint Thomas sur le droit et la politique ou le bon usage des dialogues*, Paris, PUF, 1987 [rééd.], p. 75 *sq*.

[76] Christophe Grellard indique que le saut qualitatif de saint Augustin à saint Thomas est précisément à rechercher dans une redéfinition de la place de la volonté dans l'acte de foi, ce qui le pousse à voir dans la *Somme* un « antécédent » du débat nominaliste. Christophe GRELLARD, *De la certitude volontaire. Débats nominalistes sur la foi à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 19.

à nouveau. Qu'adviendra-t-il dans ces conditions de l'héritage hellénistico-romain, socle de la civilisation occidentale, si les deux grandes institutions qui lui ont permis de perdurer dans l'Occident médiéval venaient à disparaître toutes deux en même temps ? Les Florentins ont conscience que cette mission leur incombe désormais. Cette mission, ils vont l'assumer avec panache, en faisant rayonner l'étendue de la culture antique dans l'Europe entière, en se présentant comme les gardiens légitimes de l'héritage gréco-romain. La cité florentine va participer à la création d'un universalisme nouveau qui, à défaut de se déployer par le biais d'une institution politique, est un universalisme philosophique qui puise sa source dans l'homme : ce n'est plus une structure, une institution politique, mais bien l'homme lui-même qui deviendra l'héritier, acteur et à la fois relais de l'héritage antique. L'universalisme philosophique naît à Florence.

SOUS-SECTION 2

L'AVENEMENT D'UNE *RES* A LA ROMAINE DANS LA SPHERE INSTITUTIONNELLE

29.

Le juriste médiéval Bartole exhortait déjà en son temps les communes du *regnum italicum* à se dissocier des villes de l'empire, à considérer les dynamiques internes qui font leur singularité politique, enfin d'arrêter de se considérer comme des parties d'un tout juridique et légitime[77]. C'est-à-dire qu'il invitait les communes à définir leur autonomie juridique et leur indépendance de manière que, selon la célèbre formule du juriste, « *Civitas sibi princeps est* », autrement dit que « la cité [soit] à elle-même son propre prince ». Dans un *Trecento* où l'universalisme institutionnel décline, il est évident que les thèses de Bartole se développent et séduisent ses contemporains. À tel point que l'entité politique locale va progressivement être redessinée, conceptuellement et matériellement, jusqu'à ce que les juristes italiens du début du *Quattrocento* réalisent en quelque sorte les espoirs du natif de Sassoferrato. L'entité locale s'agrandit, elle subit des transformations substantielles qui la font changer de nature, puisqu'elle passe d'une partie d'un tout à une chose définie à part entière, autonome et détenant son destin propre, sa propre nature. Elle devient une *res* au sens latin, une « chose » (§ 1) dans laquelle la doctrine perçoit une préfiguration de notre État moderne (§ 2).

[77] Andrea ZORZI, « Politica e istituzioni in Italia nella prima metà del Trecento », in Atti del L Convegno storico internazionale, Todi - Perugia, 13-16 ottobre 2013, *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario della nascita: diritto, politica, società*, Spoleto, Centro italiano di studi sul basso Medioevo-Accademia Tudertina, 2014, p. 139 *sq*.

§ 1. La reification des cites florentine et mantouane

30. *L'héritage juridique romain de la* res *réinventé à la Renaissance.*

« Le réalisme intelligent des juristes romains, souligne Jean Imbert, les a conduits à classer et à préciser la configuration exacte des droits dont une personne peut jouir à l'égard d'une chose. Ils ont d'abord distingué nettement les droits de créance nés d'une obligation des droits réels qui portent sur les *res*[78]. » Nous pensons que le regain d'intérêt pour le réalisme juridique des Anciens à partir du XIIe siècle, et singulièrement son développement par les humanistes civiques florentins au XVe, a poussé les juristes à considérer l'entité politique comme une chose incorporelle, à la romaine, sur laquelle s'appliquent un certain nombre de droits réels. Autrement dit, nous pensons que l'approche réaliste des juristes romains de l'Antiquité est devenue l'outil privilégié au service du développement d'un droit public, qu'elle a été utilisée par les juristes italiens dans leur revendication de l'autonomie juridique des cités face aux universalismes institutionnels. Il fallait que la cité politique fût une chose à part entière pour espérer prétendre à une quelconque autonomie. C'est dans ce mouvement que s'inscrit le développement de l'urbanisme dès le XIIe siècle, enclenché parallèlement, donc, aux revendications juridiques, car il est une manifestation visuelle de la réification de la cité. L'urbanisme est à l'espace public ce que les fresques sont aux églises. Se développe alors un langage nouveau, qu'Élisabeth Crouzet-Pavan nomme « le langage des pierres[79] » dont la cité use pour se donner à voir[80] à l'image, en tout point conforme, des cités de l'Antiquité gréco-romaine. *Imago Antiquitatis*.

Quant à l'exercice des droits réels sur la cité devenue juridiquement et aussi visuellement une *res*, il sera confié aux citoyens dans les cités éprises d'une tradition républicaine, qui se laisseront toucher par la philosophie ockhamienne et par l'espoir d'indépendance que soulèvent les postglossateurs. Dans d'autres cités relevant encore de l'empire, ayant conservé une vision holiste du monde, l'exercice des droits réels sur la cité sera confié à un homme dont le titre varie, qui est un simple représentant de l'ordre impérial[81].

Les XIVe et XVe siècles marquent l'apogée du phénomène de réification des cités italiennes, ils marquent également un temps où il devient possible d'envisager deux types d'entités politiques : la *res publica*, où les droits réels portant sur la cité sont

[78] Jean Imbert, *Le droit antique et ses prolongements modernes*, Paris, PUF, 1994 [1961], p. 115 *sq*.

[79] Élisabeth Crouzet-Pavan, *Enfers et Paradis : l'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel, 2004 [2001], p. 66.

[80] « Les constructions florentines n'étaient pas conçues et construites pour être utilisées, mais bien pour être vues », Francis Ames-Lewis (dir.), *Florence. Artistics centers of the italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 36.

[81] Quand Charles d'Anjou est titré par le pape *paciarius generalis* dans la Florence guelfe, ses pouvoirs sont encadrés par les statuts de la commune, et son titre est honorifique plus qu'autre chose, car il est loin de posséder les mêmes pouvoirs qu'un vicaire impérial.

juridiquement reconnus aux citoyens, et la *res imperii*, où les droits réels demeurent l'apanage du vicaire impérial.

Première conséquence de la qualification juridique de la cité en *res* : une recherche constante de l'unité urbaine. Unité du territoire, qui mène la cité à une importante centralisation géographique, incitant le centre névralgique d'une région à progressivement aspirer *contado* et *distretto*. Unité du pouvoir, qui entraîne *de facto* une montée de l'aristocratie dans les *res publicae*, les assemblées générales de citoyens finissant par s'incliner devant un collège restreint de consuls formant un groupe homogène, constitué de quelques familles ou d'une clientèle qui, de manière décomplexée[82], accapare les charges publiques citadines[83]. Au sein de la *res imperii*, la recherche d'unité du pouvoir incite les vicaires impériaux à déserter le centre historique, et communal ! de la cité pour édifier des palais privés dans lesquels se développe une cour. Unité du droit, car on abandonne progressivement les normes coutumières localisées au profit de codifications beaucoup plus englobantes. Unité de la représentation symbolique du pouvoir *in fine*, exprimée, nous le verrons, dans la géométrie ou dans le mythe, que Leon Battista Alberti a su développer tant à Florence qu'à Mantoue.

Aux yeux des Grecs et des Romains de l'Antiquité, la cité était conçue comme une société parfaite, capable d'atteindre l'*Autarkeia*, ils pensaient que dans tous domaines la cité se suffisait à elle-même, qu'elle était « l'unité par excellence de la vie sociale[84] ». Voilà précisément ce que les juristes italiens vont chercher à faire « renaître » par l'utilisation du droit romain. En effet, entre les cités de la péninsule italienne et les cités grecques, la similitude est éclatante, car même si les petites cités de la Grèce étaient pourvues d'un sentiment panhellénique, c'était « la *polis* [qui] créait le seul véritable lien entre les citoyens hors de l'univers domestique. Toute autre affiliation lui était, dans une large mesure, subordonnée[85] (les communautés cultuelles, par exemple) ». « Un Grec se pense avant tout comme un citoyen[86] ». C'est le même processus qui est actualisé et adapté aux cités de la Renaissance italienne, lesquelles sont, pour des raisons historiques que nous présenterons, également empreintes d'un sentiment européen (davantage que d'un sentiment « italien »), et pourtant c'est exclusivement la cité qui tend à créer l'unique lien entre l'homme et le monde qui l'environne.

---

[82] Une phrase assez révélatrice de ce phénomène est l'un des *leitmotive* des propos de Patrick Boucheron au Collège de France : « La Seigneurie se présente comme la continuation de la commune par d'autres moyens… ». Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques (2) : nouvelles de la tyrannie », leçon du 30 janvier 2018, *Après Pétrarque, l'engagement communal*, disponible en ligne : https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-30-11h00.htm, [dernière consultation le 20 XI 2020].

[83] Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Enfers et Paradis : l'Italie de Dante et de Giotto*, *op. cit.*, p. 183.

[84] Jean-Jacques CHEVALLIER, *Histoire de la pensée politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993 [1979], p. 19.

[85] Christian MEIER, *La naissance du politique*, traduit de l'allemand par Denis TRIERWEILER, Paris, Gallimard, 1995 [1980], p. 25.

[86] Jean TOUCHARD, *Histoire des idées politiques*, t. 1 : *Des origines au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 10.

31. *Urbanisme et territorialisation des rapports de pouvoir.*

En même temps que déclinent les universalismes pontifical et impérial, s'estompe l'idée qui a traversé l'Occident médiéval selon laquelle le *dominium*, les terres, relèvent soit directement de l'Église, soit de l'empire. On assiste à partir du *Trecento* à un détachement de l'idée du *dominium* ecclésiastique par nature, ainsi que de l'idée de la concession impériale des terres en tant que relevant du domaine éminent de l'empire. Le *dominium* est donc progressivement « réapproprié » par les citoyens. Une telle évolution juridique de la nature du *dominium* transforme la cité en profondeur, changeant même les regards que l'on porte sur elle, et invite à l'établissement de rapports politiques nouveaux dans la cité. De fait se développe « une territorialisation des rapports de pouvoir qu'accompagne un changement profond dans le faciès archéologique urbain [et] dans l'histoire des aménagements environnementaux[87] ».

Ce que nous nommons « réification » de la cité est donc le lent processus historique, entamé à partir du XIIe siècle, de transformation des entités politiques de la péninsule italienne en de véritables cités à l'antique, bien définies matériellement, juridiquement et culturellement. Matériellement parce que l'urbanisme est repensé par l'édification de bâtiments antiquisants propres à chaque cité, « la puissance urbaine s'exalt[ant] dans la pierre[88] ». Notons aussi que surgit l'intérêt nouveau de délimiter précisément l'étendue du territoire entre *città*, *contado* et *distretto*. Juridiquement, car le développement de la *res* coïncide avec l'avènement d'un *jus proprium* que l'on tend à codifier, et avec l'établissement de magistratures citadines encadrées par des statuts. Le territoire enfin est bien défini, régulé par un maillage juridique et administratif maîtrisé par les citoyens. Culturellement, car chaque cité va affirmer, consciemment ou non, son ipséité, sa spécificité propre, à travers son architecture, une littérature fictionnelle humaniste puis, évidemment, à travers les arts figuratifs, c'est-à-dire des arts créateurs de figures politiques nouvelles.

32. *La réification de Florence (XIIIe) et son évolution au XVe siècle.*

Puisqu'elle permet de constituer le périmètre géographique de la *res*, l'architecture définit le lieu exact où s'exprime la domination politique citadine, et de ce fait la pierre dessine les contours de la *civitas*, autant qu'elle en fixe les limites. En cela, les pierres de la ville sont des éléments de pouvoir, et l'architecture est une construction qui contient en elle-même une dimension politico-juridique[89].

---

[87] Patrick BOUCHERON, *Ce que peut l'histoire ?*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 17 décembre 2015, disponible en ligne, www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/inaugural-lecture-2015-12-17-18h00.htm, [dernière consultation le 15 VII 2020].

[88] Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1, *op. cit.*, p. 341.

[89] Le lien entre l'architecture et le pouvoir est évident. Que l'on pense au passage de l'Évangile de Matthieu : « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église ». Comment ne pas remarquer « la connexion entre l'apôtre et la pierre servant à construire l'édifice du pouvoir politique » ? Arturo CALZONA, « La "*aedificatio*" per immagini dello Stato gonzaghesco dal comune a Ludovico II marchese di Mantova (1444-1478), dans Élisabeth CROUZET-PAVAN, Jean-Claude MAIRE VIGUEUR (sous la direction

Dans les premiers temps de la commune florentine, le principe est que les constructions sont réalisées à l'initiative de l'ensemble des acteurs politiques de la cité. « Elles ont été par excellence les bâtiments publics qui ont abrité les représentants des institutions communales[90]. » En dehors de la ville, les commanditaires sont donc des corporations d'arts et métiers et des communautés religieuses et, en somme, la réification est l'affaire de la communauté des citoyens.

La ville et ses institutions sont à l'initiative d'un certain nombre de constructions, comme celle du Palais du Bargello (1255), conçu pour être le fief de la police florentine, avant de devenir celui du capitaine du peuple. Parmi les chantiers que la ville entreprend alors, évoquons l'édification de l'église Santa Maria del Fiore (1296) et de son campanile (1298) puis celle du palais destiné à accueillir la Seigneurie (1299) qui, au XVe siècle, prendra le nom de Vieux-Palais lorsque les Médicis auront déplacé la Seigneurie dans le palais Pitti. Les portes sud du baptistère (1330), l'église Orsanmichele (1337), ou encore la loge de la Seigneurie (1356), aujourd'hui *loggia dei lanzi*, celle qui abrite désormais le *Persée* de Benvenuto Cellini, sont également érigées à l'initiative de la ville de Florence.

En 1278, les Dominicains de Florence ordonnent la construction de Santa Maria Novella, une nouvelle église qui deviendra l'une des plus emblématiques de la ville, cependant qu'en 1294 c'est au tour des Franciscains d'ordonner la construction de l'église Santa Croce.

Quant aux constructions commandées par les corporations d'arts et métiers, commençons par évoquer la célèbre réalisation des portes nord du baptistère dans laquelle Lorenzo Ghiberti s'est illustré dès 1401. Sa *Porte du Paradis*, réalisée sur la demande des marchands de laine de Florence, est considérée par certains historiens de l'art comme le chef-d'œuvre ayant fait basculer Florence dans la Renaissance. Enfin, la corporation des métiers de la soie est à l'origine de la construction de l'hôpital des Innocents (1419).

Finalement, du XIIe jusqu'au début du XVe siècle, rares sont les constructions dues à l'initiative de personnes privées, peut-être à l'exception du palais Spini (1289), dont la construction est entreprise à la demande de Geri Spini, riche banquier florentin. C'est collectivement, sous l'impulsion de l'ensemble des acteurs de la cité, que « Florence parvient à définir à travers une forme physique sa nouvelle identité et sa grandeur[91] ».

L'évolution majeure dans la réification de la cité florentine intervient à partir des années 1420 en faveur d'une privatisation des initiatives de construction. La réification

---

de), *L'art au service du prince* : *paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, Roma, Viella, 2015, p. 233.

[90] Pierre RACINE, « Les palais publics dans les communes italiennes (XIIe – XIIIe siècles) », dans Actes du XIe congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, *Le paysage urbain au Moyen Âge*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 133.

[91] Francis AMES-LEWIS (dir.), *Florence. Artistics centers of the italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 36.

citadine devient l'apanage des grandes familles florentines[92], voire de quelques hommes. Il suffit de penser aux Médicis qui ordonnent les constructions de San Lorenzo (1424), de San Marco (1436) et du palais Médicis (1436) à l'intérieur duquel se déploient les fresques de Benozzo Gozzoli. La famille Pitti entreprend la construction de sa résidence personnelle (1440), ainsi que la famille Rucellai, qui, elle aussi, fait bâtir un palais privé (1446).

Plusieurs remarques s'imposent. Notons déjà qu'en deux siècles, la ville de Florence a définitivement adopté la forme urbaine qu'elle possède encore de nos jours, quelque six cents ans plus tard. Nous pouvons ensuite constater une grande variété parmi les commanditaires dans la période 1255-1400 : les corporations de métiers, les communautés, les institutions de la ville. C'est-à-dire que l'ensemble des acteurs citadins participent et œuvrent à la construction de la *res*. Ce n'est qu'à partir des années 1420 qu'à Florence les résidences personnelles prennent le pas sur le reste, que les commanditaires deviennent exclusivement des grandes familles, et que les constructions deviennent des résidences privées. Nous reparlerons de cette intensification de l'urbanisme qui s'inscrit dans le programme albertien de l'*inurbamento* des résidences privées, qui confère à ces familles une aura de citoyenneté, et les lie au devenir de la *res publica*. Cette privatisation des constructions ne fait pas table rase du passé, elle se mêle aux constructions précédentes dans une volonté affichée des riches citoyens d'intégrer la *res publica*, au moins sur le plan symbolique, en n'apparaissant pas comme des destructeurs, mais bien comme des continuateurs.

33. *Une renaissance institutionnelle à Florence ?*

L'architecte humaniste Filarete, reconnaissant dans les nouvelles constructions des Florentins les édifices « qui étaient autrefois à Rome », s'exclame qu'à les contempler, il se sent « renaître[93] ».

Il y a bien eu un retour, une renaissance institutionnelle, car, de la grande entité administrative issue de la romanité qui organisait une province, a émergé du XIIIe au XVe siècle un centre autour duquel gravitent plusieurs foyers d'activité de dimensions plus faibles[94]. Ces foyers ne tardent pas à unir leurs forces pour former ce que l'on appelle le *contado*, une périphérie active tissant des liens économiques importants avec le centre[95]. Et *in fine*, la *città* naît de l'intégration progressive du *contado* dans le but

[92] Parallèlement, à Florence, Leon Battista Alberti encense la famille dans son célèbre ouvrage. Voir Leon Battista ALBERTI, *De la famille* [1433 ?], traduit par Nella BIANCHI BENSIMON et Pierre CAYE, Paris, Les Belles Lettres, 2019, XLIX + 321 p.

[93] Citation tirée de Christian BEC, « Renaissance », dans Ivan CLOULAS (sous la direction de), *L'Italie de la Renaissance. Un monde en mutation 1378-1494*, Paris, le Grand livre du mois, 2004 [1990], p. 12.

[94] Claudio GREPPI, Marco MASSA, « Città e territorio nella Repubblica fiorentina », in Piero UGOLINI (a cura di), *Un'altra Firenze. L'epoca di Cosimo il Vecchio. Riscontri tra cultura e società nella storia fiorentina*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 4 *sq*.

[95] L'augmentation de la population dans le centre le plus important oblige les différents foyers du *contado* à concentrer leurs activités en lien avec ce centre.

de former une seule véritable entité, que l'on pare d'une architecture propre[96], définie juridiquement et culturellement. Il s'agit bien là d'une renaissance institutionnelle et d'un retour à une organisation romaine de la *res*. Les Florentins s'en saisissent, faisant d'elle une chose publique, ou *res publica*, dont la forme n'est plus déterminée par la nature mais dépend uniquement de la volonté des citoyens qui en sont les administrateurs. Le déclin de l'universalisme institutionnel et la naissance de l'individualisme florentin ont favorisé l'émergence de la *res* à Florence, la politique n'étant plus déterminée dans les sphères lointaines d'une institution traditionnelle, mais décidée par la volonté des citoyens entre les murs de la cité.

Le processus de création à Florence d'une *res* est comparable à ce que nous connaissons de l'évolution de la cité antique, elle qui, d'après les fragments d'un texte du juriste Pomponius contenu dans la compilation de Justinien, « s'est étendue d'abord au *contado* avant de fortifier son enceinte pour y aménager un espace public urbain[97] ». Voilà pourquoi les puissantes familles vont dépenser des fortunes afin d'être les initiateurs de la réification à l'antique de la cité. Cela leur permet de fusionner leur *gens* avec la *res publica* en la parant.

34. *La réification de Mantoue (XIIIe) et son évolution au XVe siècle*[98].

La *res* mantouane a connu aussi une centralisation qui lui a fait englober le *contado*, ainsi qu'un urbanisme entrepris par les autorités communales. Ce sont elles qui commandent le *Ponte dei Mulini* (1190) servant à contrôler le niveau des eaux des lacs mantouans[99]. Grâce au podestat est entamée la construction du palais du podestat (1227), sur la façade duquel est placée une statue de Virgile, l'icône de la citoyenneté mantouane, représenté en juriste médiéval[100]. Les constructions ainsi que les sculptures de la Mantoue communale adoptent l'essentiel des codes de la représentation médiévale, et la manière « de mettre en forme, d'illustrer le bon gouvernement de la cité, demeure identique

[96] On crée les grandes voies de circulation au sein de la ville. La *Via Larga* (aujourd'hui *Via Cavour*) et la *Via Maggiore* (aujourd'hui *Via Maggio*), on construit les places principales des différents quartiers, que l'on articule autour d'une rue importante, d'un palais, d'une villa, d'un jardin. C'est tout l'espace public qui est réorganisé.

[97] Pierangelo CATALANO, « *Initia urbis* », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Ville, cité et Antiquité*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2002, p. 11-16.

[98] Que soit ici vivement remercié le Professeur Arturo Calzona, spécialiste de la cité mantouane, pour sa disponibilité et la générosité de ses remarques, de ses conseils, qui nous ont beaucoup aidé à saisir les spécificités de la *res* mantouane.

[99] Il s'agit d'une construction essentielle pour la cité car « la ville de Mantoue est entourée, sur trois côtés, par les eaux des quatre lacs formés par le Mincio, cela au moins jusqu'au XVIIIe siècle, quand le lac Paiolo est asséché ». Massimo LISTRI, Cesare CUNACCIA (a cura di), *Villas et palais d'Italie*, Paris, Place des Victoires, 2003, p. 66.

[100] Sur le modèle des statues du portail royal de la cathédrale de Chartres. Erwin PANOFSKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993 [1960], p. 122.

[jusqu'au marquisat], et use du même lexique[101] ». Ainsi la commune poursuit son entreprise de réification de Mantoue en ordonnant les constructions du *Palazzo della Ragione* (1250) afin d'y installer l'hôtel de ville, de la place Saint-Pierre (1300), le centre citadin de la vie politique, sociale et religieuse, celle de l'église Saint-François (1304). Au cours du XIVe siècle, avant l'arrivée au pouvoir de la famille Gonzague, est également construit le palais du capitaine du peuple sur lequel est venue se greffer la *Domus Magna* (1355).

L'évolution majeure dans la réification de la cité mantouane intervient à partir de l'arrivée au pouvoir des Gonzague. Même si au cours du capitanat (1328-1432), le phénomène n'est pas encore important, François Ier Gonzague ordonnant simplement la construction du château Saint-Georges (1395). Ce n'est qu'à partir du marquisat que les Gonzague s'attribuent l'initiative de la réification mantouane, et avec Ludovic II que le phénomène d'urbanisation s'intensifie. Il charge Alberti de construire le palais Sordi (1470), résidence privée de la famille Gonzague, et l'église Sant'Andrea (1472). Il entreprend aussi l'édification du palais ducal, lieu principal du pouvoir des Gonzague jusqu'en 1519, ainsi nommé à partir du moment où Frédéric II est fait duc par Charles Quint[102] (1530).

Par ailleurs, les Gonzague transforment des constructions communales, comme s'ils voulaient ce faisant s'insérer dans la *res imperii*, se présenter comme la continuation de la commune. Ils affichent une volonté de prendre à leur compte la réification de la cité, et de marquer de leur empreinte les anciennes constructions communales. Ils s'y prennent par l'ajout d'un ou plusieurs éléments d'architecture, d'un *decorum*, ou par l'utilisation d'un ancien édifice communal à des fins politiques nouvelles. C'est ainsi qu'ils transforment le *Palazzo della Ragione* en Palais de Justice, et qu'ils font construire dans l'église Saint-François, proche de l'abside, une chapelle nobiliaire où seront inhumés les membres des Gonzague jusqu'en 1484. Et que dire de l'urbanisme entrepris par Ludovic II qui va jusqu'à aménager le palais ducal en confiant notamment à Mantegna la réalisation du *decorum* ?

Dans la cité mantouane, si les premières constructions de la *res* sont le fait de la commune, nous n'observons pas au XVe siècle, comme à Florence, d'accaparement nette des moyens et du pouvoir de construire par une classe de citoyens fortunés briguant les magistratures citadines. La tradition de la cité a davantage favorisé l'émergence conceptuelle d'une *res imperii*, et l'urbanisme de la *res* devient, à partir du marquisat, l'apanage du seul vicaire impérial. Ce qui complique passablement les choses est que l'urbanisme de la *res imperii* s'est également réalisé grâce à l'architecte florentin Leon Battista Alberti, que le marquis de Mantoue Ludovic II réussit à attirer dans sa cité afin de mettre en œuvre ses projets d'urbanisme.

L'une des lettres éloquentes du cardinal Gonzague datant de 1463, plusieurs années après son élection, à son retour de Rome, raconte qu'en arrivant à Mantoue, l'homme

[101] Arturo CALZONA, « La "*aedificatio*" per immagini dello Stato gonzaghesco dal comune a Ludovico II marchese di Mantova (1444-1478) », *op. cit.*, p. 240.

[102] Massimo LISTRI, Cesare CUNACCIA (a cura di), *Villas et palais d'Italie*, *op. cit.*, p. 66 *sq*.

s'est arrêté un moment, prêt à faire demi-tour, se demandant s'il avait pris le bon chemin tant il ne reconnaissait plus la cité qu'il avait laissée derrière lui quelques années auparavant[103]. Certains auteurs assurent même qu'« aucune étude topographique de la cité de Mantoue au Moyen Âge n'est utile pour comprendre la Mantoue renaissante tant la cité a énormément changé[104] ».

35. *Une analyse de l'urbanisme entrepris par Ludovic II Gonzague dans les années 1470.*

L'utilisation de l'architecture albertienne par Ludovic II Gonzague dans les années 1470 est parfois interprétée comme une volonté « d'imposer à la ville une image flatteuse [issue] de l'*elegantia* albertienne, qui [a pour objectif d']atténuer la *superbia* du condottiere[105] ». Ainsi l'*urbanimento* mantouan deviendrait un « art de l'atténuation symbolique[106] ».

Est-ce si sûr ? L'art mantouan possède une spécificité propre, surtout à partir de l'arrivée au pouvoir des Gonzague, qui est liée intrinsèquement à l'entité politique dans laquelle il prend forme et dont il contribue à façonner l'image : la *res imperii*. Peut-on décider de l'art mantouan, de son origine, du sens précis de son existence par l'éternelle comparaison avec Florence ?

Est-ce Ludovic II Gonzague qui utilise consciemment l'architecture d'Alberti, autrement dit, l'architecture florentine, qu'Alberti représenterait alors exclusivement, car c'est ce qui est écrit entre les lignes de l'analyse, ou serait-ce plutôt l'architecture d'Alberti qui propose elle-même de s'adapter à la réalité politique mantouane, quitte à devoir modifier ses principes fondamentaux et à se conformer à la *dignitas* de son commanditaire ? Alberti représente en 1470 un pouvoir qui n'est plus celui de Florence, à savoir issu d'une *res publica*, mais d'une *res imperii*. Or il existe un lien structurel fort entre l'art et l'entité politique[107]. Voilà pourquoi, d'après nous, de Florence à Mantoue, l'architecture d'Alberti semble se transformer : elle n'est pas vouée à demeurer une architecture figée, mais à être une adaptation de l'architecture à la *dignitas* de l'homme qu'elle doit à la fois accueillir et représenter. Il est vrai qu'a posteriori, l'architecte semble faire le lien entre les différents urbanismes florentin et mantouan. D'une certaine manière il facilite, peut-être en apparence seulement, l'étude architecturale des deux cités. En cela la thèse de « l'atténuation symbolique » a de quoi séduire, car

---

[103] Arturo CALZONA, « La "*aedificatio*" per immagini dello Stato gonzaghesco dal comune a Ludovico II marchese di Mantova (1444-1478) », *op. loc. cit.*

[104] Stefano DAVARI, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII – XIV – XV: descrizione dello storico Palazzo del Te*, Mantova, Arnaldo Forni, 2009 [1903], p. 3.

[105] Patrick BOUCHERON, « *non domus ista sed urbs* : Palais princiers et environnement urbain au *Quattrocento* (Milan, Mantoue, Urbino) », dans *IDEM*, Jacques CHIFFOLEAU (sous la direction de), *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 250.

[106] *Ibid.*, p. 252.

[107] Voir *Infra*, p. 169.

elle tire sa cohérence d'une chronologie linéaire des évènements et aussi de l'identité de l'architecte, dans une dynamique légèrement burckhardtienne qui tend à voir dans le personnage d'Alberti le cœur de la Renaissance italienne[108].

Néanmoins, et Patrick Boucheron l'écrit lui-même, « en cette seconde moitié du XVe siècle, la qualité des temps est au Principat assumé[109] », et non à une atténuation symbolique du pouvoir. L'urbanisme de Ludovic II Gonzague est très loin d'adopter les canons républicains de l'architecture albertienne telle qu'elle s'exprime à Florence dans les années 1430-1450, mais il fait au contraire resurgir des éléments d'une architecture de type impérial, plus conforme au pouvoir du Gonzague. Il le fait dans le choix du lieu de la construction et dans le style. En effet Alberti s'écarte à Mantoue du centre historique et communal de la ville afin de construire des palais plus excentriques, chose qu'il n'aurait pu réaliser à Florence. Élisabeth Crouzet-Pavan voit dans ce phénomène un « divorce urbanistique[110] ». Et dans le style, car Alberti redécouvre plutôt le dorique, les décors abondants et les frontons triangulaires qui « introduisent des connotations propres à l'architecture des résidences impériales[111] ».

L'urbanisme entrepris par Ludovic II Gonzague dans les années 1470 est un vrai manifeste de l'origine impériale de son pouvoir politique[112] et témoigne d'une volonté d'afficher une *superbia* assumée.

36. *Et l'urbanisme de Jules Romain sous Frédéric II Gonzague ?*

Jacob Burckhardt aurait pu écrire de belles lignes sur le passage de Leon Battista Alberti à Jules Romain dans la cité des Gonzague. Jules Romain fut l'un de ces jeunes peintres réquisitionnés par le pape Jules II au début du *Cinquecento* pour représenter une Rome triomphante et la grandeur de l'institution pontificale dans les fresques des chambres vaticanes, et à l'instar d'Alberti du temps de Ludovic II, Jules Romain revenait lui aussi d'une autre cité italienne en arrivant à Mantoue. Pourtant on n'imagine pas un instant que Frédéric II a fait venir Jules Romain afin d'atténuer son pouvoir symbolique et lui conférer une aura spirituelle, même si l'on sait que l'artiste était fortement associé à Raphaël et à Rome[113]. Nous pensons que Jules Romain a été dès le début choisi pour

---

[108] L'auteur dit d'Alberti qu'il est un « géant intellectuel […] ayant, dès son enfance, excellé dans tout ce que les hommes applaudissent », Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 121 *sq*.

[109] Patrick BOUCHERON, « *non domus ista sed urbs* : Palais princiers et environnement urbain au *Quattrocento* (Milan, Mantoue, Urbino) », *op. cit.*, p. 265.

[110] Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Enfers et Paradis : l'Italie de Dante et de Giotto*, *op. cit.*, p. 129.

[111] Amedeo BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, t. 2, p. 80.

[112] Dans la *Camera picta* du palais ducal, qu'Andrea Mantegna a réalisée pour Ludovic II, l'ensemble de la représentation semble évoquer la délégation du pouvoir impérial, qu'il s'agisse de l'évocation de la cour où siège Ludovic II, coiffé de son bonnet de condottiere, ou de la représentation du portrait de l'empereur Frédéric III, ou encore de l'*oculus* de la voûte, grâce auquel l'architecture, la pierre du pouvoir, s'ouvre littéralement sur le ciel, comme pour désigner que l'essentiel du pouvoir politique n'est pas entièrement contenu dans ces murs.

[113] Comme le prouve son appellation… *Giulio di Raffaello da Urbino* est devenu progressivement *Giulio Romano* (parce qu'il venait de Rome).

représenter Frédéric II dans sa *superbia*. Les artistes de la Renaissance, Alberti et Jules Romain en sont un bel exemple, doivent en permanence adapter leur art à la nature du pouvoir de leur commanditaire[114].

§ 2. ESISTE UNO STATO MODERNO *NELL'ITALIA DEL TARDO MEDIOEVO E DEL RINASCIMENTO*[115] *?*

37. *Les sirènes de la continuité historique.*

La Renaissance fascine, comme tant d'autres périodes de l'histoire, et nous pousse parfois à l'envisager comme on observerait un miroir, y recherchant désespérément des indices de ce que nous espérons être nous-mêmes. L'historien Jules Michelet a inventé la Renaissance[116] en affirmant juste après qu'elle constitue une étape clef de l'histoire de l'Occident, en ce qu'elle fonde la modernité, qu'elle « annonce et prépare la Révolution française[117] ». Il est vrai que, depuis, chacun étudie la Renaissance « à la recherche de l'État ou [du] paradigme perdu[118] ». Ainsi les Anglo-Saxons y recherchent les origines de leur république libérale, cependant que les Italiens identifient plutôt les premières créations « d'États-villes[119] » à la Renaissance, alors que les Français la regardent exclusivement comme les prémices d'une centralisation en tout point moderne.

Chacun trouve ce qu'il est venu y chercher, en somme, et tous postulent communément la thèse de la continuité historique, c'est-à-dire qu'ils considèrent la Renaissance « en tant que transition entre le monde médiéval et le monde moderne[120] », comme si l'histoire du monde était « un flux ininterrompu d'une civilisation à l'autre, sans fortes secousses, sans coupes trop nettes[121] ».

---

[114] Jacques Heers synthétise cette problématique dans *L'Occident aux XIVe et XVe siècles : aspects économiques et sociaux*, Paris, PUF, 1994 [1981], 425 p.

[115] Poser la question en ces termes est un renvoi à l'intitulé de l'article de Federico CHABOD, « Esiste uno Stato del Rinascimento ? », *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi, 1967, p. 591-623.

[116] Pour de belles précisions à ce sujet, se reporter aux cours professés par Lucien Febvre au Collège de France en 1942-43, dont Fernand et Paule Braudel ont édité le texte en 1992. Lucien FEBVRE, *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992 [rééd.], 399 p.

[117] La citation de Jules Michelet est tirée de Christian BEC, « Renaissance », *op. cit.*, p. 13.

[118] D'après les mots d'Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, *op. cit.*, p. 266.

[119] Fernand BRAUDEL, *Le modèle italien*, *op. cit.*, p. 38.

[120] Denys HAY, « The place of Hans Baron in Renaissance Historiography », dans Anthony MOLHO, John A. TEDESCHI, *Renaissance. Studies in honor of Hans Baron*, Dekalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 1971, p. XI-XXIX.

[121] Federico CHABOD, *Scritti sul Rinascimento*, *op. cit.*, p. 73.

38. *Les deux piliers doctrinaux concernant la notion d'« État » à la Renaissance.*

La civilisation de la Renaissance en Italie[122] (1860) et *Le Savant et le politique*[123] (1919) sont les deux œuvres phares de la doctrine, tant et si bien que les spécialistes après eux évaluent la possibilité d'un État à la Renaissance en termes burckhardtiens ou bien en termes weberiens[124]. Max Weber désigne la centralisation de la *città* à la Renaissance comme le caractère indiscutable de la formation de l'État. L'État, affirme-t-il, est une structure centralisée qui détient le monopole de la violence légitime. Weber fait donc de l'organisation institutionnelle le critère déterminant, quand Jacob Burckhardt porte un regard tout différent, un regard d'esthète. Lui aperçoit dans la capacité de la cité italienne renaissante à faire émerger l'individu la preuve irréfragable de la naissance d'un État. L'« État » de Burckhardt est l'institution qui permet à l'individu de s'exprimer pleinement en tant qu'acteur politique de la cité. On ne s'étonne plus de trouver dans son œuvre des passages entièrement consacrés à la naissance des *res publicae* florentine et vénitienne[125].

L'apport sur le sujet des thèses de Burckhardt et de Weber est colossal. Elles ont depuis donné un élan à deux grandes écoles : l'une italienne, l'autre américaine[126]. Disons-le, la thèse la plus bousculée est celle de Max Weber, et le critère de la centralisation est perçu comme un colosse aux pieds d'argile. Il faut en effet cesser d'associer systématiquement la centralisation à la modernité[127], car le phénomène de centralisation remonte à Philippe II Auguste. D'autres auteurs considèrent encore que « l'autorité politique était beaucoup plus divisée dans la cité de la Renaissance qu'elle ne pouvait l'être dans la commune médiévale[128] », dans laquelle les corporations d'arts et métiers, l'Église et même les tribunaux affichaient, dans leur structure interne, une bien plus grande centralisation.

Le critère de l'individu développé par Jacob Burckhardt est réaffirmé à la fois par l'une et par l'autre des deux écoles. Nous pensons singulièrement à Federico Chabod

---

[122] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, 540 p.

[123] Max WEBER, *Le Savant et le politique*, préface, traduction et note de Catherine COLLIOT-THELENE, Paris, La Découverte, 2003 [1919], 206 p.

[124] Comme le constate Samuel K. COHN JR., « Razionalità e civismo nella storia italiana della prima età moderna », dans Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, *op. cit.*, p. 177.

[125] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, sp. p. 61-84.

[126] Un « grand effort de rassemblement des historiographies américaines et italiennes » (selon les propres mots du préfacier) a été réalisé par Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), Préface de Pierangelo SCHIERA, *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, *op. cit*.

[127] Nous pensons par exemple à la thèse d'Antonio ANZILOTTI, *La Crisi costituzionale della Repubblica fiorentina*, Roma, Multigrafica, 1969 [1912], VII + 151 p.

[128] Samuel K. COHN JR., « Razionalità e civismo nella storia italiana della prima età moderna », *op. cit.*, p. 180.

distinguant dans l'« État » de la Renaissance l'institution qui permettait d'« affirmer le particulier contre l'Universel[129] ».

39. *Le paradoxe du critère weberien.*

Le critère weberien de la centralisation pour caractériser la naissance de l'État moderne au XVe siècle s'essouffle sérieusement depuis que les pays européens ont mis en œuvre d'importantes réformes en faveur de la décentralisation. Le traité de Maastricht (1992) exigeant dans son préambule une « union dans laquelle les décisions sont prises le plus près possible des citoyens[130] », il devient difficile d'apercevoir notre propre reflet dans la centralisation de la cité de la Renaissance. C'est la raison pour laquelle la doctrine a fait volte-face « pour discuter plus timidement de l'apparition d'une forme de modernité institutionnelle inscrite au sein d'un "État régional[131]" », « fortement centralisé autour de la ville, et dont le développement aboutira progressivement à la formation de principautés[132] ».

Bien sûr, pour utiliser la formule des intellectuels sartriens de l'après-guerre, au moment où Max Weber s'exprime, ce dernier a raison d'avoir tort. Mais le « paradoxe du critère weberien » révèle néanmoins que la recherche de l'« État moderne » dans les institutions de la Renaissance « ne doit pas être entendu au sens historico-chronologique […] mais dans un sens historico-culturel, en référence à des valeurs qui font écho à notre modernité[133] ». Qu'il s'agit moins d'y voir une continuité historique, mais plutôt des constructions toutes locales et circonstancielles qui ont su, parfois, être si belles qu'elles marquent les esprits et s'érigent en modèles pour la postérité. Car au fond, la question de l'État moderne à la Renaissance est surtout fonction de ce que nous entendons projeter de notre modernité dans la notion d'« État » et dans l'histoire. Dans ce genre d'approche, le lecteur doit se défier du désir narcissique propre à l'homme moderne de côtoyer les hommes de la Renaissance.

---

[129] Federico CHABOD, *L'idea di nazione*, Bari-Roma, Laterza, 2011 [1961], p. 17. L'auteur réfléchit au sens que les hommes des XVe et XVIe siècles pouvaient donner au mot « État » et en donne deux définitions intéressantes p. 143 *sq*.

[130] Tel que le rappelle Xavier GREFFE, *La décentralisation*, Paris, La Découverte, 2005, 122 p.

[131] Gian Maria VARANINI, « Legittimità implicita dei poteri nell'Italia centro-settentrionale del tardo medioevo. La tradizione cittadina e gli stati regionali », dans Jean-Philippe GENET, *La légitimité implicite*, t. 2, collection « Le pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) », Paris-Rome, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2015, p. 224.

[132] Elena FASANO GUARINI, « Lo Stato regionale », in *EADEM*, Giuseppe PETRALIA, Paolo PEZZINO (a cura di), *Storia della Toscana*, 1. *Dalle origini al Settecento*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2004, p. 147.

[133] Pierangelo SCHIERA, « Legittimità, disciplina, istituzioni: tre presupposti per la nascita dello Stato moderno », dans Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, *op. cit.*, p. 26.

40. *Dernières observations à propos des notions weberienne et burckhardtienne.*

Max Weber possède la démarche d'un observateur qui, collectant des données factuelles au service de son analyse, désigne une constante dans la forme objective des institutions de la Renaissance. Il adopte un regard sociologique, c'est-à-dire horizontal et en surface.

Jacob Burckhardt adopte la démarche du philosophe du droit et déploie un examen théorique de la nature des institutions. En philosophe, son regard est vertical et a pour ambition de chercher la nature des choses. Si ces deux approches n'ont pas vocation à s'opposer l'une à l'autre, elles sont ontologiquement destinées à s'affronter. Sans doute l'observateur doit garder à l'esprit que Burckhardt est catholique tandis que Weber est protestant.

Il nous semble que le critère weberien de la centralisation correspond à la formation de la *res* dans l'ensemble des cités de la péninsule italienne, cependant que le critère burckhardtien de l'émergence de l'individu s'intéresse davantage à la spécificité politique de certaines cités, qui font de l'individu l'administrateur de la *res publica*. Le dialogue engagé par la doctrine depuis la fin du XIXe siècle nous encourage à une étude comparative des cités florentine et mantouane, parce qu'elle a le mérite de montrer que la *res* n'a pas participé à l'émergence de l'individu dans l'ensemble des cités de la péninsule italienne. Mantoue a la particularité d'être un « État moderne » au sens de Weber, une *città* centralisée, et d'être restée au seuil de la modernité aux yeux d'un Burckhardt, estimant que la cité est encore ancrée dans la féodalité puisque simple « fief honorifique » de l'empire. Analyse de surface contre analyse de nature.

Tout est fonction de l'habillage destiné à la notion d'« État moderne ». Est-ce un territoire défini du point de vue géographique, juridique, et culturel, dont l'espace institutionnel est envisagé en tant que personne morale de droit public ? Le plus important dans l'expression d'« État moderne » serait le terme « État ». Désigne-t-elle cependant une cité autonome régie par des acteurs politiques libres et indépendants de tout autre pouvoir temporel ? Ce qui importe dans ce cas serait le terme « moderne ».

Section 2

LA PLACE DE L'HOMME DANS LA CITÉ

41.

L'histoire des institutions est aussi faite d'hommes, et d'hommes souvent ordinaires appelés à en assurer le fonctionnement quotidien. Souvent les grandes réformes institutionnelles coïncident d'ailleurs avec de profonds changements dans les mentalités humaines, avec des mutations d'ordre ontologique. Ne sont-ce pas les hommes qui donnent un sens et une réalité à la cité ? En ce qui concerne la période de la Renaissance italienne, aucun doute ne semble possible, mais encore faut-il déterminer qui, parmi la

communauté des hommes, a cet honneur de façonner et de faire vivre la cité, et là encore, Florence et Mantoue proposent deux modèles. Nous retrouvons parmi ceux grâce à qui les institutions prennent forme, les grands hommes de pouvoir qui ont marqué l'histoire, ceux qui dirigent la cité à la vue de tous (**Sous-section 1**). Et selon le développement ou non de l'humanisme civique, qui s'enracine à Florence à l'aube du *Quattrocento* dans le sillage de la pensée nominaliste, ces grands hommes exercent des fonctions dont les pouvoirs varient. Florence et Mantoue fournissent à ce sujet une vue d'ensemble des différents modes d'exercice du pouvoir par les hommes de la Renaissance. Mais au-delà de l'homme de pouvoir, si la Renaissance connaît une révolution ontologique, c'est surtout parce que les mutations touchent l'ensemble de la communauté humaine (**Sous-section 2**), et non uniquement les grands hommes de pouvoir. L'homme ordinaire, au quotidien, vit aussi une transformation de ses modes de pensée, ayant des répercussions dans tous les domaines, public et privé. C'est peut-être d'ailleurs ce qui précipite l'homme dans l'ère moderne : il repousse ses limites, devient tout à la fois un citoyen, un membre de famille, un artiste, un prêtre et un homme de science. Mais pas seulement, il connaît une vraie révolution ontologique qui fait de lui ce que nous décidons d'appeler un « homme souverain ».

SOUS-SECTION 1

DEUX HOMMES DE POUVOIR : COSME L'ANCIEN DE MEDICIS ET FREDERIC II GONZAGUE

42.

Dans le prolongement du nominalisme qui a marqué de son empreinte la pensée juridique de la fin du Moyen Âge, une nouvelle doctrine à l'antique s'enracine à Florence. Elle se déploie dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, et s'impose *de facto*, au mépris des règles traditionnelles de la légitimation, pour déterminer le lien qui unit désormais l'homme à sa cité. Cette doctrine, qui sera largement diffusée par les juristes florentins aux méthodes nouvelles, se nomme « l'humanisme civique », ses adeptes sont appelés « humanistes ». Leur approche juridique, le regard qu'ils portent sur les textes anciens modifient de manière substantielle la conception traditionnelle de la légitimité des hommes de pouvoir (§ 1) et détermine la création d'un nouveau répertoire de figures politiques que nous aurons l'occasion de détailler chemin faisant. Deux modèles semblent s'affirmer comme le dépassement du tyran dont les cités de la péninsule entendent se défaire définitivement : le modèle florentin de *primus inter pares*, et le modèle mantouan du feudataire impérial. À travers leurs représentations respectives, nous essaierons de déterminer quelles pouvaient être les intentions de Cosme l'Ancien de Médicis, et de Frédéric II Gonzague. Avaient-ils conscience de dépasser les cadres

traditionnels du pouvoir politique, savaient-ils qu'ils créaient là deux modèles institutionnels uniques en leur genre ? Notre analyse tentera de définir de quelle manière le Médicis et le Gonzague se sont représentés dans leur cité, ce qui nous offrira une première indication sur l'image que ces deux hommes de pouvoir pouvaient avoir d'eux-mêmes, et aussi sur celle qu'ils entendaient laisser pour la postérité (§ 2).

§ 1. UN GLISSEMENT DANS LA LEGITIMITE DES HOMMES DE POUVOIR AU *QUATTROCENTO*

43. *Le développement à Florence d'un « humanisme civique ».*

« Toute image de la Renaissance suscite inévitablement l'image jumelle de l'humanisme[134]. » Le terme dérive du latin *humanus, a, um*, qui a trois significations[135] :

1. Qui concerne l'homme.
2. Aimable, affable, sociable.
3. Cultivé, policé, civilisé.

Il dérive également d'*humanitas, atis*, qui possède plusieurs sens[136] :

1. Nature humaine.
2. Affabilité, bienveillance, bonté, philanthropie.
3. Culture générale de l'esprit.
4. Politesse des mœurs, savoir-vivre.

Étymologiquement, « humanisme » est donc un terme qui évoque l'homme dans ce qu'il peut avoir de meilleur, en le liant directement à la bonté, puis à la civilisation et à la culture.

Une erreur fréquemment commise est d'associer l'humanisme de la première Renaissance (1400-1464[137]) à la seule redécouverte de l'Antiquité classique. Comme si l'on souhaitait réhabiliter l'image d'un homme bon et cultivé en l'associant à celle de l'Antiquité. Il s'agit en réalité d'un double écueil, qu'Eugenio Garin nomme « le thème

[134] Maurizio BETTINI, *Superflu et indispensable. À quoi servent les Grecs et les Romains*, traduit de l'Italien par Pierre VESPERINI, Paris, Flammarion, 2018 [2017], p. 181.

[135] D'après la version 2016 du Gaffiot en ligne, v° « *humanus* », disponible en ligne : https://gaffiot.org/55317, [dernière consultation le 30 XI 2020].

[136] *Ibid.*, v° « *humanitas* », disponible en ligne : https://gaffiot.org/55313, [dernière consultation le 30 XI 2020].

[137] Choisissons de faire débuter la première Renaissance à Florence en 1400, car il s'agit de l'apogée de l'humanisme civique, et d'achever la période à la mort de Cosme l'Ancien, en 1464, parce qu'après lui, même la façade républicaine sera abandonnée, au bénéfice d'un gouvernement autoritaire, qu'il soit théocratique (Savonarole), ou ducal (Cosme Ier).

du retour à Platon[138] », qui réside dans la croyance que la reprise de l'Antiquité est une spécificité de la Renaissance. Que c'est l'Antiquité précisément qui « renaît », alors que l'étude et l'admiration de l'Antiquité, déjà présentes chez Alcuin à la cour de Charlemagne[139], se développent largement chez les humanistes médiévaux des XII, XIII et XIVe siècles[140]. Le second écueil serait de considérer l'Antiquité comme une entité monolithique, un tout repris à la Renaissance dans son ensemble, alors que ce qui est repris et mis en avant à la Renaissance est une Antiquité choisie[141].

L'Antiquité choisie à Florence est la période de la *res publica* romaine. L'auteur antique devenu la référence florentine par excellence est Cicéron[142]. Les humanistes du début du siècle, tels Coluccio Salutati, chancelier de 1375 à 1406, ou Leonardo Bruni, chancelier de 1427 jusqu'à sa mort en 1444, désignent l'auteur romain comme le défenseur de l'égalité civique[143], le parangon du citoyen éclairé agissant pour le bien de sa cité. Le changement de regard posé sur la figure politique de Cicéron dans les communes italiennes du XIe siècle jusqu'à la fin de la Renaissance est évocateur de leur évolution en termes de pensée politique. Nous renvoyons à ce sujet aux réflexions de Carole Mabboux sur la figure politique de Cicéron dans les cités italiennes de la Renaissance[144]. Selon elle, les communes ont d'abord présenté l'orateur romain comme un promoteur de la *vita activa*, jusqu'à ce que l'avènement des Seigneuries coïncide avec un changement de regard sur l'humaniste, tendant à ne plus le considérer que comme un homme de lettres.

Au début du *Quattrocento*, Cicéron redevient la figure politique qu'il a été sous la commune, et les humanistes civiques font de lui « le plus florentin de tous les citoyens de l'Antiquité[145] ». Cette Antiquité choisie exalte la *civitas*, et les humanistes qui la

---

[138] Eugenio GARIN, *L'Humanisme italien : philosophie et vie civile à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 2005 [1952], p. 22 *sq.*

[139] Voir la riche correspondance de l'humaniste entretenue à la cour de Charlemagne, traduite et commentée par Christiane VEYRARD-COSME, *Lettres. Alcuin*, Paris, Cerf, 2018, 553 p.

[140] Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, *op. cit.*, p. 70 *sq*.

[141] Tout l'intérêt de notre propos sera de discuter de l'Antiquité choisie à Florence et à Mantoue, de leurs différences, leurs similitudes, et aussi de la réception de ces deux modèles à l'antique dans l'Europe de l'ère moderne dans une perspective d'histoire européenne des institutions.

[142] John Hale nous informe que Cicéron est l'auteur classique le plus lu à la Renaissance, notamment depuis la découverte d'un texte complet de son *De Oratore*, avant d'ajouter qu'« on l'admirait surtout pour sa participation à la vie civique », John HALE, *La Civilisation de l'Europe à la Renaissance*, traduit de l'anglais par René GUYONNET, Paris, Perrin, 2003 [1993], p. 368.

[143] Nous pensons particulièrement à la biographie que Leonardo Bruni consacre à Cicéron en 1415, nommée *Cicero Novus*, « où perce l'admiration [de l'humaniste] pour l'équilibre que Cicéron avait su maintenir entre l'action politique et la création littéraire ». John HALE, *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1997 [1988], p. 83.

[144] Carole MABBOUX, *Cicéron et la commune : présence(s) d'une autorité rhétorique et politique dans la culture civique citadine (XIIIe-XIVe siècle)*, Thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'Université Grenoble Alpes sous la direction de Guido CASTELNUOVO.

[145] Patrick GILLI, *Droit, humanisme et culture politique dans l'Italie de la Renaissance*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 213.

mettent en avant forment ce que Hans Baron nomme « l'humanisme civique[146] ». Ajoutons que l'humanisme, vu comme civilisation et comme culture, est tant mis en lien avec l'activité politique qu'il devient un humanisme juridique, puis que les humanistes sont des juristes, de formation et de profession.

L'étude des humanités cesse de conduire à une vie contemplative, comme tel était le cas au Moyen Âge, pour mener désormais à une vie active, engagée pour la défense des libertés florentines[147]. Aussi l'étude des humanités ne peut-elle plus être l'apanage d'une poignée d'érudits, mais doit-elle au contraire s'ouvrir à l'ensemble des citoyens. Telle est la condition de l'individualisme et de la qualité d'acteur politique du citoyen florentin.

44. *Les conséquences de l'« humanisme civique » sur la source de la légitimité du pouvoir.*

Il ne fait aucun doute que l'humanisme civique naissant à Florence doit être considéré comme le prolongement du nominalisme dans l'étude des humanités, « il est d'ailleurs élaboré en réponse à la crise du monde médiéval et aux problèmes que pose la décadence des grandes institutions universelles (Église et empire), avec le développement des trafics commerciaux qui changent le visage de la politique occidentale, avec l'affaiblissement des structures féodales et l'émergence de nouveaux rapports sociaux[148] ». Puisque désormais la conscience du sujet s'impose à tout objet extérieur, quel qu'il soit, il en résulte que l'homme décide seul de la valeur qu'il entend accorder aux textes anciens. Autant parler de désacralisation : l'existence de textes nimbés d'un halo d'*auctoritas* ne suffit plus à justifier à soi seule cette vénération qui amenait les humanistes médiévaux à désirer calquer leur propre société sur le modèle antique[149]. Les lettrés de la Renaissance changent de méthode, ils décortiquent le contenu des textes antiques et les soumettent à la critique. Nous pensons notamment au Florentin Leonardo Bruni[150] et à son élève à Rome, Lorenzo Valla[151].

---

[146] La synthèse la plus récente de son travail est contenue dans l'ouvrage d'Anthony MOLHO, John A. TEDESCHI (dir.), *Renaissance. Studies in honor of Hans Baron*, *op. cit.*, LXXXVIII + 876 p.

[147] En tant que ville universitaire depuis 1348, Florence dispose d'un réseau d'écoles publiques et privées très dense qui lui permet de mettre en œuvre une forme de « *renovatio studiorum* », selon l'expression de Patrick GILLI, *Droit, humanisme et culture politique dans l'Italie de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 22-28.

[148] Gianluca BONAIUTI, Vittore COLLINA (a cura di), *Storia delle dottrine politiche*, Firenze, Le Monnier Università, 2010, p. 21.

[149] Sur l'apport des humanistes médiévaux, se reporter à Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée juridique moderne, op. cit.*, p. 70 *sq*. Quentin Skinner pense qu'Hans Baron sous-estime l'influence des *dictatores* médiévaux sur les auteurs florentins du début du *Quattrocento*.

[150] Auteur d'un *Laudatio florentinae urbis*, « Louange à la ville de Florence », du *Cicero novus*, que nous évoquions plus haut, enfin d'un *Difesa contro i riprensori del popolu di Firenze*, « Défense contre les contempteurs du peuple de Florence ».

[151] Auteur de *Du libre arbitre*, et du célèbre *Sur la donation de Constantin, à lui faussement attribuée et mensongère.*

Les monastères sont dépouillés de leurs écrits, et en même temps les lettrés prennent conscience du temps qui sépare la Renaissance du monde des Anciens. Aussi finissent-ils logiquement par s'en détacher, par les considérer au mieux comme des objets d'étude intéressants, et non plus comme la source de civilisation à vénérer. Au *Quattrocento*, « l'Antiquité était vue pour la première fois comme une entité coupée du présent[152] ». Les hommes de la Renaissance, en posant un regard critique sur les textes anciens, les tiennent à distance, ils « les séparent d'eux-mêmes[153] », et par conséquent ils coupent le lien de continuité avec le passé médiéval. En redonnant vie à un temps passé, grâce à un travail sur les textes de l'Antiquité et une approche nouvelle, les Florentins « conceptualisent une vision renouvelée de l'homme, et affirment aussi en même temps la possibilité d'un devenir bonifié[154] ». Ils proclament en quelque sorte l'indépendance de leur civilisation, considérée en elle-même, et non plus comme la copie conforme d'une époque ancienne, ou la digne continuation d'un passé glorieux. Une séparation et une prise de conscience de soi-même qui actent la naissance d'une transformation dans la pensée politique[155]. C'est le présent, considéré comme autonome, qui est désormais au cœur des discussions politiques. On n'a plus à se conformer au passé pour modeler un présent que l'on pense déterminé par avance. Voilà bien là une grande différence entre les concepts de Renaissance et d'*anakyklosis*, car l'*anakyklosis* des Grecs définit un système politique en fonction d'un rapport au passé, d'un retour, en l'occurrence malheureux, lié à la détérioration des systèmes institutionnels. *A contrario*, une « renaissance » entraîne une conception linéaire du temps politique, entièrement tourné vers l'avenir.

En ce qui concerne la pensée juridique à la Renaissance, les juristes florentins marquent bien une rupture avec « la conception presque héroïque des juristes bolonais du Moyen Âge » pour qui le *Corpus juris civilis*, et spécifiquement le Code de Justinien, était l'outil naturel de la légitimation du pouvoir. Dans le moment présent, était légitime ce qui était conforme aux écrits du passé, alors que pour les humanistes du *Quattrocento* en revanche, « le Code de Justinien devient un texte littéraire comme un autre[156] ». Il n'est plus question de se conformer à la lettre aux écrits romains, mais plutôt d'adopter leur philosophie du droit naturaliste, afin de créer de la norme en fonction des évènements du présent. En somme, les juristes se sont séparés de la méthode des prédicateurs qui déterminaient par *exemplum* la légitimité médiévale. Ils sont devenus eux-mêmes démiurges de leur propre droit, de leurs institutions, par innutrition de ce que faisaient les Romains de l'Antiquité. Ils ont adopté le réalisme juridique des Romains et cessent donc de se conformer quoi qu'il advienne à des écrits rédigés en d'autre temps. Enfin l'homme

[152] Erwin PANOFSKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, *op. cit.*, p. 113.
[153] Eugenio GARIN, *L'Humanisme italien : philosophie et vie civile à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 26.
[154] Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, *op. cit.*, p. 21.
[155] Ce que l'on appelle la « science politique » qui, selon la coutume, naît avec Machiavel, est sans doute en gestation à partir de l'humanisme civique florentin.
[156] Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, préface d'André CHASTEL, Paris, Gallimard, 1983 [1970], p. 330.

de pouvoir légitime dans la Florence du XVe siècle n'est plus le *princeps* désigné par le Code, mais bien l'homme qui prouvera, à travers son action politique citadine, qu'il est digne des honneurs de la cité et de sa fonction de citoyen, c'est-à-dire l'homme pourvu d'une *auctoritas*.

45. *Un dépassement des thèses de Bartole par les humanistes civiques florentins.*

Les humanistes florentins du XVe siècle réalisent par conséquent un transfert de légitimité que même le juriste Bartole en son temps n'eût pas osé imaginer. En affirmant des cités du *regnum italicum* que les évènements font d'elles des *sibi principes*, des « quasi-princes », au nez et à la barbe de l'empereur, *princeps de jure*, le juriste de Sassoferrato rendait alors possible une légitimité des cités égale à celle de l'empereur. Seulement, dans son raisonnement, Bartole utilisait les mêmes outils qu'au Moyen Âge, il restait dans le cadre tracé par les juristes bolonais du XIe, cherchant à faire reconnaître les cités comme dignes d'être ce *princeps* dont parle le Code. Cino da Pistoia dit des juristes qu'ils sont les « pères et les frères des princes ». L'humanisme civique florentin change de modèle, il sort des cadres de la légitimation traditionnelle, ouvrant la voie à une légitimité *de jure* des cités italiennes, et non plus *de facto*. Ils bousculent à tel point l'ordre établi que James Hankins, non sans se référer à Michelet, écrit de l'humanisme civique qu'il est une révolution, et qu'il aura des répercussions sur les cinq siècles suivants, au point de le considérer « au moins aussi important que la Révolution française[157] ». Depuis que Paul Oskar Kristeller a bien démontré que tous les humanistes du *Quattrocento* étaient des juristes de formation et de profession[158], nous ne pouvons plus ignorer que cette « révolution » dans la légitimité du pouvoir a été menée de manière consciente. Aussi les humanistes civiques florentins ont-ils sciemment dépassé les thèses de Bartole.

46. *Légitimité traditionnelle de la cité mantouane.*

En ce qui concerne la nature de la légitimité du pouvoir, la cité mantouane ne développe pas, comme Florence, un humanisme civique. Les évolutions entraînées par le nominalisme n'ont pas atteint la cité de Mantoue, du moins pas en ce sens. Peut-être ne bénéficie-t-elle pas de l'élan de liberté nécessaire pour inspirer, ou suivre, une révolution juridique. Le pouvoir mantouan tient toujours son fondement de l'idée d'une *translatio imperii* du monde romain dans le monde occidental, assurée par le relais que constitue l'institution impériale[159]. Seul le lien de subordination à l'empereur confère

[157] James HANKINS, « Cosimo de' Medici as a patron of Humanistic Literature », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, *Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389-1464*, with an introduction by Ernst GOMBRICH, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 69.

[158] Paul Oskar KRISTELLER, « Studies on Renaissance Humanism during the last twenty years », *Studies in the Renaissance* 9, 1962, p. 7-30.

[159] Se reporter à Christian TROTTMANN, « *Translatio studii*, *imperii*, … : libres réflexions sur les mythes médiévaux de la transmission des pouvoirs et leur valeur paradigmatique dans l'Europe contemporaine », *op. cit.*

une *dignitas*, laquelle « n'est pas désuète au début du XVIe siècle[160] ». Les Mantouans espèrent toujours obtenir de l'empire qu'advienne un monde meilleur, et il est difficile de renoncer à une espérance quand rien d'autre ne vous est proposé. Même à considérer le règne de Charles Quint comme une dernière parenthèse impériale, comme le chant du cygne de l'empire, il n'en reste pas moins que la dignité impériale s'impose à nouveau dans la péninsule au XVIe, et disons qu'à partir de 1525 et la défaite de François Ier à Pavie, la domination impériale est symbolisée par l'entrée de Charles Quint sur le sol de la péninsule à partir de 1527.

L'humanisme mantouan du XVIe siècle n'a pas révolutionné les codes de la légitimation politique, comme à Florence. Il s'agit d'un néoplatonisme qui porte encore la marque de la vision holiste du monde, et se contente de développer davantage des considérations sur la beauté de la nature, sur la noblesse des sentiments humains[161]. L'humanisme mantouan a cela de particulier qu'il lie toujours l'homme au *cosmos*. Nous verrons que cet humanisme n'est pas non plus totalement étranger au pouvoir, bien au contraire. Mario Equicola est l'un des représentants de l'humanisme mantouan du *Cinquecento*. Juriste de formation, lui aussi, il étudie le droit à l'université de Naples avant de se rendre à la cour des Gonzague et de devenir un des précepteurs les plus appréciés du jeune Frédéric.

47. Primus inter pares *et feudataire impérial.*

Cosme l'Ancien tire la légitimité de son pouvoir à Florence de sa citoyenneté, et il est évalué individuellement en fonction de ses actions pour la *res publica*. Du point de vue juridique, le Médicis est un *primus inter pares*. Son action politique est limitée par les statuts de la cité et, donc, par l'adhésion de la communauté des citoyens[162]. D'ailleurs, son retour d'exil à Florence, en l'année 1434, a été souhaité par les Florentins.

Frédéric II Gonzague dirige la cité mantouane en sa qualité de feudataire de l'empereur. Il tient sa légitimité de son titre héréditaire, lequel, après confirmation de l'empereur, entraîne une délégation de pouvoir. Aucune limite ne détermine le cadre de son action politique dans la cité puisqu'en tant que représentant de l'empereur, seul véritable propriétaire de la *res*, il est même habilité à modifier les statuts[163].

---

[160] Henri WEBER, « Empire et empereur à la lumière de l'élection de 1519 », dans XVIIe colloque international de Tours : *Théorie et pratique politiques à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1977, p. 16.

[161] Voir à ce sujet l'ouvrage ancien de Lorenzo SAVINO, *Di Alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani della prima metà del secolo XVI (Bembo, Castiglione, M. Equicola, L. Ebreo, G. Betussi, Tullia d'Aragona)*, Napoli, Jovene, 1914, 345 p.

[162] Nous partageons sur ce point les pensées d'une grande partie de la doctrine, notamment de Nicolaï Rubinstein voyant en Cosme un « *optimus civis* », Nicolaï RUBINSTEIN, « Cosimo *optimus civis* », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, *op. cit.*, p. 5-21 ; et de Curt S. Gutkind qui voit en lui un *primus inter pares*, Curt S. GUTKIND, *Cosimo de' Medici.* Pater patriae*, 1389-1464*, Oxford, Clarendon Press, 1938, p. 106.

[163] Le seigneur de Mantoue dispose en effet de pouvoirs illimités en apparence, quoique en réalité limités par l'ordre juridique traditionnel. « Il disposait [selon une partie de la doctrine] de pouvoirs bien

§ 2. UNE ILLUSTRATION DES DEUX MODELES DE POUVOIR A TRAVERS LEUR REPRESENTATION.

48. *Les Médicis dans la chapelle des Mages.*

Cosme l'Ancien exerce une grande influence sur la cité de Florence depuis une dizaine d'années lorsqu'en 1444 il charge l'architecte Michelozzo[164] de la construction du palais Médicis[165], d'une architecture assez simple quoique le bâtiment soit imposant, et surtout situé à deux cents mètres de la cathédrale Santa Maria del Fiore. Voilà pourquoi « le palais Médicis n'[est] pas uniquement de l'art, mais aussi un moyen pour [l'homme de pouvoir] de s'imposer aux yeux de tous le long de la *Via Larga*[166] ». Depuis l'extérieur les longues façades du palais à trois niveaux distincts s'imposent à la vue des passants (Ann. 5), dans un style léger, sans ornement, propre au style florentin de la première moitiée du XVe siècle. Les étages sont séparés par des corniches *marcapiano*, ainsi nommées parce qu'elles invitent à repérer les strates de chaque étage, eux-mêmes réalisés dans des styles architecturaux différents, de manière à en accentuer la rupture (Ann. 6). L'édifice est surmonté d'une corniche à modillons de type corinthien qui augmente l'effet de perspective et impose une unité à l'ensemble du bâtiment. L'entrée du palais donne sur une cour ouverte à péristyle (Ann. 7) d'inspiration romaine[167]. En 1459, Cosme l'Ancien confie à un jeune peintre, Benozzo Gozzoli, la tâche de décorer à fresque l'une des salles du palais destinée à accueillir la chapelle privée de la famille Médicis, depuis lors désignée sous le nom de chapelle des Mages (Ann. 8).

Benozzo Gozzoli[168] réalise un ensemble de fresques que l'on voit se dérouler le long des murs de la chapelle, à l'image d'une tapisserie flamande. Elles développent comme

---

plus grands que ceux dont pouvaient se vanter un quelconque prince européen, fût-il le roi Soleil. », Sergio FANTASIA, *Gli statuti dei Gonzaga. Il cinquecento attraverso gride e decreti*, Milano, Giuffrè, 2003, p. 5-30.

[164] L'architecte était devenu un ami très proche de Cosme l'Ancien, d'après Liana CASTELFRANCHI VEGAS, Quattrocento. *La fin du Moyen Âge et le renouvellement des arts*, traduit de l'italien par Philippe BAILLET, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 77.

[165] D'abord palais Médicis, puis palais Médicis Riccardi, l'édifice se trouve actuellement juste à côté de la préfecture.

[166] Roger J. CRUM, « The Florence of Cosimo "il Vecchio" de' Medici: Within and beyond the walls », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Florence. Artistics centers of the italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 172.

[167] La cour à péristyle est une colonnade disposée de manière à entourer l'intérieur d'un édifice. Elle était utilisée par les Grecs pour leurs temples, puis les Romains s'en servirent à leur tour pour leurs bâtiments officiels.

[168] Benozzo Gozzoli apprend le métier d'orfèvre auprès de Ghiberti avant de devenir l'élève de Fra Angelico, aujourd'hui célèbre dans le monde entier pour les anges de ses fresques religieuses du couvent San Marco. L'élève et le maître travaillent ensemble dans la cathédrale d'Orvieto, puis dans la chapelle de Nicolas V au Vatican. La renommée de Gozzoli s'est établie après qu'il a peint des fresques à Santa

thème principal le cortège des Rois mages[169] en chemin pour Bethléem à la rencontre du Christ, à ceci près que dans les fresques de la chapelle, les personnages bibliques sont remplacés, incarnés par des contemporains du peintre, et qu'ils ne cheminent pas vers Bethléem, mais empruntent les routes de la campagne toscane en chemin pour une cité que l'on suppose être Florence.

Sur la face est (Ann. 9) de la chapelle est dépeint le cortège de Gaspard, le plus jeune des Rois mages. C'est à Laurent de Médicis, âgé d'une dizaine d'années en 1459 et petit-fils de Cosme l'Ancien, qu'il revient d'interpréter le rôle. En tête du cortège sur son cheval blanc (Ann. 10), le cheval de l'empereur, « il se détache d'un buisson de lauriers d'où il tire son nom[170] ». S'il n'est pas encore surnommé « le Magnifique », il revêt déjà l'ensemble des attributs des rois orientaux : de longs cheveux, un manteau doré aux motifs variés, une couronne bleue et or posée sur sa tête. Il est le seul Médicis représenté en majesté. Nous pensons qu'il s'agit d'un ajout postérieur[171]. Deux allégories le précèdent à cheval et portent pour lui une épée et un reliquaire (Ann. 11).

Laurent est suivi au premier plan du cortège par quatre hommes à cheval (Ann. 12). Immédiatement à sa gauche, on retrouve son père, Pierre le Gouteux, de profil sur un cheval blanc. À ses côtés Cosme l'Ancien, commanditaire de l'ensemble, sobrement vêtu d'une tunique noire, qui monte une mule, comme Jésus entrant à Jérusalem. Les deux autres personnages sont, de droite à gauche, Galéas Marie Sforza et Sigismond Malatesta[172], respectivement duc de Milan et seigneur de Rimini. Derrière eux suivent tout à la fois des dignitaires florentins, identifiables au port du bonnet rouge, et des dignitaires byzantins enturbannés (Ann. 13).

La paroi sud (Ann. 14) de la chapelle représente le cortège de Balthazar, interprété par l'empereur de Constantinople Jean VIII Paléologue[173] et quelques-uns de ses pages, comme esseulés au milieu d'un paysage toscan. Sur la paroi ouest (Ann. 16) se déploie

---

Maria in Aracœli, la chapelle attenante au Capitole. Des fresques qui ont malheureusement été détruites quand Napoléon Ier, tout juste arrivé à Rome, eut l'idée de réquisitionner le lieu et de le transformer en une écurie pour ses chevaux.

[169] Tel que raconté dans l'Évangile de Matthieu, 2, 1-12.

[170] Rose-Marie et Rainer HAGEN, *Renaissance italienne. Les dessous des chefs-d'œuvre*, Köln, Taschen, 2018, p. 18.

[171] L'ajout a pu être réalisé par Sandro Botticelli qui crée son propre atelier à Florence en 1470, moment où Laurent de Médicis arrive au pouvoir. La musculature du cheval de Laurent, les couleurs de son vêtement, et surtout le rouge de ses chausses, couleur des chaussures des sénateurs romains, les traits de son visage, rappellent davantage les figures de Botticelli que celles de Benozzo Gozzoli. En outre, tout de Laurent le Magnifique détonne avec le reste de la fresque.

[172] Pour confirmer l'identification du seigneur de Rimini, se reporter aux portraits réalisés par Piero della Francesca.

[173] Pour confirmer l'identification de Jean VIII Paléologue (Ann. 15), suivons les conseils qu'indique Boris Bernabé pour identifier ce même personnage dans *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca, et reportons-nous à la médaille en bronze de Pisanello datée de 1438. Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », *XXIIe colloque de l'A.F.H.I.P.*, Aix, PUAM, 2012, p. 206.

le cortège de Melchior, le plus âgé des Rois mages. Le peintre a pris soin d'y représenter le pape Pie II (Ann. 17), ainsi qu'en tête de cortège un groupe de chevaux et de chameaux mêlés en chemin pour Florence (Ann. 18). Des anges et des saints à la manière de Fra Angelico occupent la paroi nord (Ann. 19 et 20).

49. *Une première analyse de la chapelle des Mages.*

Les fresques de Benozzo Gozzoli décrivent une histoire dans laquelle chacun des personnages peints semble détenir un rôle et à la fois la liberté de l'exprimer. Ce genre artistique originaire des Flandres est appelé la « peinture narrative » et devient particulièrement apprécié des artistes du *Quattrocento* qui s'en servent pour frapper de réalisme la représentation des évènements historiques.

Quant au cortège des Mages, la procession d'origine biblique est bien connue des Florentins puisqu'en chaque début d'année, est organisée à Florence au moment de l'Épiphanie (6 janvier) une cérémonie publique, sous la forme d'un cortège des hommes de la cité, à la manière du cortège des Rois mages, afin de commémorer l'évènement. À l'initiative de la confrérie des Mages, dont les Médicis sont les patrons[174], la communauté des citoyens florentins est invitée à se déguiser les uns en Florentins, les autres en Byzantins, et à reproduire dans la ville le cortège symbolique des Rois mages en route pour Bethléem. Les fresques de la chapelle forment un vrai trésor en ce qu'elles nous donnent une idée de ce à quoi pouvaient ressembler les cérémonies du XVe siècle.

Toutefois ce n'est pas une quelconque cérémonie publique qui est représentée sur les murs de la chapelle, mais un épisode précis et daté de l'histoire florentine : la tenue à Florence du concile œcuménique de 1439[175]. Aidés que nous sommes par la figuration des personnages de la chapelle − surtout l'empereur Jean VIII Paléologue qui efface les doutes quant à la nature de l'évènement[176] − nous en prenons la mesure, car il rassemble les plus grands hommes de pouvoir du monde chrétien. Nous reviendrons à plusieurs reprises dans la chapelle des Mages qui dévoile certains des aspects du pouvoir

[174] Simple hypothèse personnelle : c'est sûrement pour faire plaisir à la confrérie des Mages, dont le siège se trouve au couvent San Marco, que Cosme l'Ancien a confié la réalisation des fresques de la chapelle à un élève de Fra Angelico, le plus illustre représentant du couvent. Ceci explique l'absence de perspective au sein des fresques de la chapelle, en comparaison avec les autres œuvres de l'époque commandées par le Médicis.

[175] Le concile s'est tenu à Bâle jusqu'en 1443 afin de trouver une entente entre les deux Églises d'Orient et d'Occident et venir à bout de la menace turque. « Les relations tendues entre les pères du concile et le nouveau pape Eugène IV conduisent à un gel des relations avec les Byzantins. » Il faut attendre 1437 pour qu'un nouveau concile soit ouvert et programmé à Ferrare, mais une peste se déclare dans la ville et le concile est transféré à Florence en 1439. Le peintre Piero della Francesca évoque aussi cet évènement au premier plan de *La Flagellation du Christ*. Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », *op. cit.*, p. 193-207.

[176] Empereur de Constantinople de 1425 à 1448, Jean VIII Paléologue est une figure majeure du concile de Florence. Il meurt toutefois en 1448, c'est-à-dire une dizaine d'années avant les débuts du peintre dans la chapelle.

médicéen, cependant que nous proposons dès à présent une première analyse de la représentation de Cosme l'Ancien.

Cosme l'Ancien est en 1439 l'homme de pouvoir le plus riche et le plus influent de Florence, peut-être de l'Europe. C'est lui qui a obtenu du pape Eugène IV le transfert du concile à Florence. Plusieurs de ses villas et de ses résidences privées sont directement aménagées pour accueillir et loger les personnalités étrangères. Tous les invités savent bien ce qu'ils doivent au florentin. Et pourtant… à en juger par les fresques de la chapelle, Cosme paraît être le plus modeste des personnages représentés (Ann. 12). Vêtu d'habits sombres et modestes, excentrique bien qu'en tête du cortège, il ne porte sur lui aucun bijou de valeur ni n'exhibe aucun signe de son pouvoir. Tout au plus porte-t-il le bonnet rouge des dignitaires florentins qu'il semble conduire avec humilité ; et que dire de la simplicité de sa monture ? Une mule, comme le Christ ou le pape, pour un homme aussi puissant. Cosme y est représenté en *primus inter pares*[177].

50. *Une analyse de l'évolution des monnaies frappées par la dynastie des Gonzague*[178].

Du point de vue stylistique, les monnaies et médailles à l'antique sont d'une richesse infinie dans l'art italien du Moyen Âge et de la Renaissance[179]. Elles sont intéressantes pour l'historien du droit car, entièrement liées au pouvoir, elles lui fournissent des indications précises sur la nature des institutions à un instant donné. Elles prennent également une importance dans l'appareil de légitimation politique, car elles insèrent dans le quotidien des gouvernés des représentations discrètes du pouvoir. Les monnaies et les symboles qui y apparaissent sont montrés, touchés, passent de mains en mains[180], et le pouvoir qui y est représenté renforce sa légitimité. « Dans la monnaie s'instaure, dans la dureté et dans l'éclat du métal, un rapport entre la visibilité et la lisibilité[181] », puisque le pouvoir à la fois se montre, il se laisse toucher, saisir, et aussi observer sans

[177] Cosme a toujours adopté cette attitude, comme peut en témoigner son souhait, exprimé peu avant sa mort (1er août 1464), d'être enterré simplement, sans grande pompe ni cérémonie, « *as a private citizen* ». Raymond DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1963, p. 76.

[178] Plusieurs ouvrages nous ont aidé pour l'analyse des monnaies et médailles des Gonzague, notamment le manuel de Georges Le Rider, court, simple d'utilisation, et proposant en annexe des illustrations précieuses. Georges LE RIDER, *Code pour l'analyse des monnaies*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, 63 p.

[179] L'importance des monnaies antiques dans l'art italien est développée par Klaus FITTSCHEN, « Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana », in Salvatore SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. 2, *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, p. 388.

[180] Louis MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 164, écrit qu'elles sont « une ostie sacramentaire du pouvoir d'État [et] le signe monumental du pouvoir politique absolu dans l'infini de sa représentation ».

[181] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 7 février 2017 : *Le pouvoir cannibale*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-02-07-11h00.htm, [dernière consultation le 28 XII 2020].

réserve. La monnaie est par conséquent un formidable outil de visibilité du pouvoir et aussi de diffusion de ses symboles.

Le département « Monnaies, médailles et antiques » de la bibliothèque Richelieu tient à disposition du public un catalogue des monnaies et des médailles mantouanes frappées du XIIe au XIXe siècle. Sur les huit volumes, cinq d'entre eux sont consacrés à la dynastie des Gonzague[182].

Nous les avons étudiés afin d'y rechercher les motifs récurrents dans l'iconographie des monnaies mantouanes. En nous appuyant sur les monnaies antérieures à Frédéric II Gonzague, puis sur celles qui représentent son pouvoir, nous avons pu mener une analyse de l'évolution de la monnaie mantouane au cours du temps et en fonction des évènements politiques. *In fine* cela a conforté notre regard sur la nature du pouvoir de Frédéric II.

Présentons le résultat de nos recherches sous la forme de tableaux, en détaillant par période (capitanat, marquisat, et gouvernement ducal) l'iconographie présente sur les monnaies.

S'agissant de la période du capitanat (1328-1432), 49 médailles ont été conservées. L'iconographie dominante est celle de l'aigle impériale, emblème de la *res imperii*, et de Virgile, le poète mantouan, tel que l'indique le tableau suivant.

	Représentations de l'aigle impériale[183]	Représentations de Virgile[184]
Capitanat (1328-1432) 49 médailles au total	16	25

[182] Dans la collection « Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo », quatre ouvrages intéressent notre propos. Le tome 1 : *Mantova nell'età dei Gonzaga. Una capitale europea*, Milano, Electa, 1996, 188 p. ; le tome 2 : *Stemmi imprese e motti gonzagheschi*, Milano, Electa, 1996, 279 p. ; le tome 3 : *Il Comune. I Gonzaga capitani generali del popolo di Mantova e vicari imperiali. I Gonzaga marchesi di Mantova (1117-1530)*, Milano, Electa, 1997, 271 p. ; le tome 4 : *I Gonzaga duchi di Mantova e marchesi poi duchi del Monferrato (1530-1627)*, Milano, Electa, 1997, 345 p.

[183] A*igle impériale sous le capitanat* (Ann. 21), Collection Magnaguti (VII, 1957, n° 1), issu de la collection « Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo », t. 3, *op. cit.*, p. 57.

[184] *Effigie de Virgile* (Ann. 22), Collection Magnaguti (VII, 1957, l'un des trois exemplaires du n° 8), *Ibid.*, p. 62.

Sous la période du marquisat antérieurement à Frédéric II (1432-1519), sont représentés le marquis en personne, Virgile, et des vues de la cité mantouane, tel que l'indique le tableau suivant.

Marquisat (1432-1519) / 230 médailles au total	Représentations du marquis[185]	Représentations de Virgile
	142	31

Représentations de la cité[186]
23

L'effigie de Virgile reste importante pendant le marquisat, mais on abandonne les représentations de l'aigle impériale, en même temps que l'empire faiblit en Europe. Par ailleurs, dans le même temps que la cité se réifie, au XVe siècle, et que l'urbanisme se développe, on frappe sur les monnaies des représentations de la cité. Enfin, le marquis se représente en personne, de profil sur le modèle des médailles de l'Antiquité, laissant apparaître une tête laurée. Notons aussi qu'après sa victoire à la bataille de Fornovo (1495), François II fait frapper des monnaies sur lesquelles il est représenté triomphant, sur son cheval, avec l'inscription « *Venetorum capitaneus generalis*[187] ».

[185] *Marquis d'or sous Ludovic II* (Ann. 23), Collection Magnaguti (VII, 1957, n° 48), *Ibid.*, p. 112. *Marquis d'argent sous Ludovic II* (Ann. 24), Collection Magnaguti (VII, 1957, n° 51), *Ibid.*, p. 114. *Ducat d'or sous Frédéric Ier* (Ann. 25), *Ibid.*, p. 136.

[186] *Vue de la cité sous le marquisat* (Ann. 26), Collection Magnaguti (VII, 1957, n° 27), *Ibid.*, p. 96.

[187] *François II à cheval* (Ann. 27), Collection Magnaguti (VII, 1957, n° 99), *Ibid.*, p. 169.

Du marquisat de Frédéric II Gonzague (1519-1530), 90 médailles ont été conservées, sur lesquelles nous retrouvons des représentations de Virgile, une seule vue de la cité, ainsi que la personne du marquis ou ses symboles, tel qu'indiqué par le tableau ci-dessous.

	Représentations de Frédéric II[188]	Mont Olympe[189]
Frédéric II Gonzague (1519-1530) 90 médailles au total	59	31

Virgile	Vue de la cité
15	1

Ce qui attire immédiatement notre attention est le faible nombre de représentation de la cité sur les monnaies frappées sous Frédéric II, ce qui coïncide avec le « divorce urbanistique » évoqué par Élisabeth Crouzet-Pavan, à savoir le moment où le marquis quitte le centre historique et communal de la cité mantouane pour ériger des constructions privées dans lesquelles il installe sa cour. La cité perd de son importance symbolique. Le poète Virgile demeure un symbole omniprésent, et on continue à retrouver des représentations du marquis et de ses symboles personnels, dont le mont Olympe[190].

[188] *Effigie de Frédéric II* (Ann. 28), Collection Magnaguti (VII, 1957, n° 161), issu de *I Gonzaga duchi di Mantova e marchesi poi duchi del Monferrato (1530-1627)*, *op. cit.*, p. 219.

[189] *Mont Olympe* (Ann. 29), Collection Magnaguti (VII, 1957, n° 154), *Ibid.*, p. 215.

[190] L'Olympe en tant que symbole est un privilège concédé à Frédéric II par l'Empereur Charles Quint. Giancarlo MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, t. 3, I *Gonzaga duchi. La vetta dell'Olimpo da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, *op. cit.*, p. 120.

Du gouvernement ducal de Frédéric II Gonzague (1530-1540), 50 médailles ont été conservées, sur lesquelles n'apparaissent plus que la personne du duc et ses symboles personnels.

Frédéric II Gonzague (1530-1540) 50 médailles au total	Représentations de Frédéric II	Mont Olympe
	32	27

Le plus courant est de rencontrer une pièce qui présente la tête couronnée de Frédéric II au recto, puis généralement le mont Olympe, ou une inscription en grec du mot Olympe, au verso.

Nous observons également que dans la période 1432-1519, les marquis mantouans frappaient des marquis, d'or ou d'argent, quand Frédéric II frappe des ducats pendant la période 1519-1530[191]. Surtout, lorsqu'il devient duc, en mars 1530, la monnaie mantouane devient l'écu[192]. Sans doute Frédéric II a-t-il été influencé par son séjour à la cour de François Ier. Quoi qu'il en soit, notons que le choix de la monnaie décrit déjà une certaine conception du pouvoir, car l'écu est la monnaie d'une principauté, et non plus celle d'une commune.

51. *La figure de Virgile dans l'inconscient politique mantouan.*

Sur toute la période 1328-1530, que soit au pouvoir un capitaine du peuple ou un marquis, on retrouve invariablement la figure de Virgile frappée sur les monnaies mantouanes. Le poète est la constante de la représentation du pouvoir mantouan, et par conséquent une clef capable d'en éclairer l'iconographie, de la rendre plus linéaire et cohérente.

Virgile est certainement le plus mantouan des hommes de l'Antiquité. Natif de Mantoue, c'est lui qui fixe dans l'*Énéide* les origines étrusques de la cité[193]. Dans ses

[191] Ce qui respecte la logique de l'évolution des monnaies en Europe, puisqu'« à partir du XVe siècle, le ducat supplante le florin et devient une monnaie d'or internationale frappée un peu partout en Europe à l'exception de la France, de l'Espagne et de l'Angleterre. ». Michel GALLEAZZI, *Lexique des 2700 mots de la numismatique : vocabulaire économique, technique et descriptif, dénominations monétaires, unités de compte, ateliers*, Revigny-sur-Ornain, Numismatique & Change, 2005, p. 39.

[192] « L'écu d'or a été créé en 1262 par saint Louis, puis repris par Philippe le Bel et par tous les monarques français de Charles VI à Louis XIV. » *Ibid.*, p. 43.

[193] Les origines de Mantoue ont toujours été incertaines. Virgile était persuadé que Mantoue avait une origine étrusque. VIRGILE, *L'Énéide*, l. X, v. 198.

commentaires du *Liber Privilegiorum Comunis Mantue*, livre des privilèges d'essence impériale accordés à la cité mantouane, Roberto Navarrini indique qu'au cours du Moyen Âge, « les Mantouans considéraient leur patron Virgile comme le symbole idéal de la cité dans lequel les citoyens se reconnaissaient[194] ». On peut se demander si les Gonzague frappaient sur la monnaie la figure de Virgile parce que ce dernier était important dans l'imaginaire des citoyens, ou bien si Virgile est devenu important aux yeux des citoyens précisément à force d'apparaître sur les monnaies frappées par les hommes de pouvoir.

Toujours est-il que Virgile demeure le symbole de l'attachement à l'empire. Dans l'*Énéide* en effet, « [l'auteur] s'est fait le chantre de l'idéologie impériale, dont il retrace les origines lointaines[195] ». Il désigne déjà l'empire comme l'origine de la paix et appelle les Romains à leur devoir de gouverner les nations[196]. Dans l'inconscient politique mantouan, on est persuadé que l'empereur est la seule voie possible pour maintenir la paix dans la péninsule italienne, et Virgile en est la preuve. Puis, après tout, Dante lui-même n'était-il pas gibelin ? Dès le Chant II de son *Enfer*, ne choisit-il pas de placer sa confiance en Virgile pour seul guide ?

SOUS-SECTION 2

UNE MUTATION ONTOLOGIQUE DES CITES FLORENTINE ET MANTOUANE

52.

L'histoire s'est longtemps résumée à une énumération des grandes batailles militaires, comme si elles décidaient à elles seules de l'évolution des peuples et des territoires. Notre discipline doit beaucoup aux historiens du XXe siècle de l'École des Annales, Marc Bloch et Lucien Febvre par exemple, qui ont envisagé de considérer d'abord dans l'étude de l'histoire les pensées philosophiques dominantes et les habitudes du quotidien des hommes[197], leurs actions et ce qu'ils pensent au quotidien et surtout les schémas de

[194] Roberto NAVARRINI (a cura di), Liber Privilegiorum Comunis Mantue, *op. cit.*, p. 36.

[195] Évelyne MERON, « Les justifications morales à l'établissement de l'Empire dans l'*Énéide* de Virgile », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *La romanité commune*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1995, p. 27.

[196] VI, v. 851-853 : « *tu regere imperio populos, Romane, memento; hae tibi erunt artes; pacisque imponere morem, parcere subiectis, et debellare superbos* » : « Toi, Romain, souviens-t-en, tu gouverneras les nations sous ta loi, ce seront tes arts à toi, et tu imposeras la coutume de la paix : tu épargneras les soumis et par les armes tu réduiras les superbes. » Consultable en ligne à l'adresse suivante : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V06-679-901.html, [dernière consultation le 28 XII 2020].

[197] Dans l'une de ses conférences intitulée *Marc Bloch, dalla Sorbona alle carceri della Gestapo*, prononcée en 2015 et aujourd'hui disponible en podcast à l'adresse suivante : https://open.spotify.com/episode/3jnNLTsMPPSJMxmioikDOZ, Alessandro Barbero nous informe que

pensée mis à leur disposition. Ces historiens ont réussi à donner l'impulsion à une histoire qui prend en considération la psyché humaine[198], une histoire qui s'intéresse à la perception du corps, aux images, celles qui sont éphémères et celles qui marquent les esprits, une histoire enfin qui prend en compte l'imaginaire et le rêve. Aussi pensons-nous qu'une compréhension des Florentins et des Mantouans de la Renaissance ne saurait se contenter de la seule étude des familles Médicis et Gonzague. Bien que la tentation soit forte d'essentialiser une période historique dans une identification aux grands hommes de pouvoir, essayons de les contourner un instant, et de porter notre regard sur les gouvernés, sur les hommes modestes qui font la base d'une civilisation. Quelles pouvaient être leurs préoccupations ? Eux qui vivent à la Renaissance une période de grandes transformations ontologiques touchant à la fois le lien qui les unit à leur cité, dont ils découvrent désormais une nouvelle image, le lien qui les unit à Dieu, et également celui qui les relie à un monde qui devient plus vaste (§ 1). Sans doute Florence constitue-t-elle un cas à part dans la péninsule parce qu'elle ne distingue pas aussi nettement que les autres cités l'homme de pouvoir des hommes ordinaires, et que s'y dessinent les traits d'un « homme souverain » (§ 2).

§ 1. Les hommes de la peninsule italienne en mutation (XIVe-XVIe siecle)

53. *Les trois métamorphoses de l'homme à la Renaissance d'après Ernst Cassirer.*

Au rang des réflexions incontournables dans la compréhension de ce qui se joue à la Renaissance dominent les travaux d'Ernst Cassirer. Ce dernier réfléchit en philosophe afin de poser les principes ontologiques d'un homme qui se trouve intimement transformé dans son être par les évolutions de son temps. Selon lui, l'homme de la Renaissance se retrouve d'abord au cœur d'une évolution esthétique qui le touche à tel point qu'elle l'incite à en modifier les contours de la cité[199]. Naissent alors les grandes entreprises d'esthétisation de l'espace public. Ensuite évolue la pensée religieuse, en même temps

Marc Bloch a même réalisé une histoire de la confiture, tant il s'intéressait aux hommes dans leurs activités quotidiennes. [Dernière consultation le 28 V 2021].

[198] L'histoire du quotidien des hommes, appelée « petite histoire », doit beaucoup à la discipline juridique car « le premier moyen d'expression écrite d'une grande masse de la population est le testament, source privilégiée des historiens pour fournir des données utiles à la petite histoire. » Maria Gigliola Di Renzo Villata, « Ai margini della mostra. Tra la vita e la morte, tra passato, presente e futuro. Riflessioni sparse su testamenti, poesia, sentimenti e… interessi attraverso i secoli », in *E viene il tempo della pietà. Sentimento e poesia nei testamenti*, Milano, Archivio di Stato, 2009, p. 45-68.

[199] Ersnt Cassirer influencera grandement les théoriciens de l'art de la Renaissance, en particulier Erwin Panofsky.

que l'on commence à repenser le lien qui unit l'homme à son Dieu. Enfin éclot une véritable révolution dans le domaine des sciences[200].

54. *L'homme esthète. Les apports de Leon Battista Alberti et de Jules Romain.*

Les hommes de la Renaissance italienne sont des esthètes ordinaires, ou plutôt des hommes qui ont su faire de l'esthétisme une chose ordinaire. Disons que les choses de leur quotidien, pourtant brutal et difficile, sont appréciées en fonction de leur beauté, de leur capacité à être belles, à plaire[201]. Tout est art à la Renaissance, et en cela les hommes redécouvrent la pensée des Grecs de l'Antiquité à propos du beau[202], aussi bien en ce qui concerne leur cité qu'eux-mêmes, car pour eux, l'art au sens où nous l'entendons n'avait aucune existence.

Se développe d'abord un art du vêtement grâce auquel chacun tente de se distinguer à la mesure de ses moyens et de son ingéniosité, qu'il soit modeste ou fortuné. Plusieurs figures de la Renaissance sont connues pour leur sens de la mode, notamment Isabelle d'Este, la mère de Frédéric II, croulant sous les commandes des acheteurs venus de toute l'Europe, prêts à payer ses créations à prix d'or[203]. Tout autant que le vêtement, l'art oratoire est rapidement considéré comme l'un des enseignements les plus utiles des penseurs de l'Antiquité pour ce qu'il peut embellir le discours, augmenter de beauté la parole de l'homme[204], et pas seulement dans les hautes sphères, mais chaque homme en comprend l'utilité aussi dans les assemblées des arts mineurs. Grâce au développement de la connaissance, armé d'un plus grand savoir, l'homme peut cultiver une recherche de l'esthétique généralisée. L'évolution de l'habillement dans la Renaissance italienne connaît un passage allant de la tradition à la nouveauté, puisque les habits régionaux

---

[200] Ernst CASSIRER, *L'idée de l'histoire*, Paris, Cerf, 1988, p. 104 *sq*.

[201] Ce n'est pas un hasard si les Italiens, qui ont su conserver plus que quiconque dans leurs villes le style de la Renaissance, qui ont gardé avec elle une proximité visuelle, accordent une importance particulière au « *bello* », jusque dans la langue italienne où le terme est très souvent utilisé et associé aux petites choses de la vie quotidienne.

[202] Salvatore SETTIS, « Forza del bello, potere dell'arte », in *IDEM* (a cura di), *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, Milano, Skira, 2008, p. 24.

[203] Dans une lettre que Frédéric II Gonzague envoie à son père à l'été 1516, alors qu'il se trouvait à la cour de François Ier, nous apprenons que la noblesse française passait de nombreuses commandes de vêtements et de draps aux condottieres italiens. Ces derniers s'en servaient même pour augmenter leur réseau d'influence. « *Perché da molti gentilhomini di questa corte mi sono dimandati deli laineri prego Vostra Excellentia che voglia ordinare che quando ne capitarano a Mantua vogliano pigliarne et comprarne sino ad diece o dodece et mandarmeli, perché desidero gratificarmi quelli gentilhomini.* », « Étant donné que de la part de nombreux gentilshommes de cette cour me sont demandées [de vos] laines, je prie Votre Excellence qu'elle veuille commander qu'une fois que la cour arrivera à Mantoue, et que si [ces gentilshommes] veulent en prendre et en acheter une dizaine ou une douzaine, envoyez-les moi, parce que je désire [en leur fournissant moi-même] obtenir les grâces de ces gentilshommes. » A.S.Mn., Gonzaga, Busta 2122, *lettre du 17 juin 1516 de Frédéric II au marquis de Mantoue François II Gonzague.*

[204] Ce qui explique en partie la popularité du *De Oratore* de Cicéron qui est très largement diffusé à la Renaissance. Philippe NEMO, *Histoire des idées politiques dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2014 [2002], p. 466 *sq*.

issus de l'usage laissent progressivement place à une mode qui consiste à se vêtir « à la française, à l'espagnole, […] et à abandonner leurs habitudes pour varier l'habillement en adoptant parfois les modes d'autres horizons[205] ».

C'est à raison que Jacob Burckhardt bâtit sa *Civilisation de la Renaissance en Italie* sur l'importance du beau en insistant dans son œuvre sur le fait que toute chose à la Renaissance est considérée comme une œuvre d'art[206]. Au fond, si l'homme de la Renaissance embellit la *res*, c'est surtout par désir de vivre en permanence entouré de la beauté du monde[207].

Le nouvel esthétisme est en effet à mettre en lien avec la nouvelle vision de la cité réifiée, car l'architecture citadine réinventée vient de la recherche du beau, et en même temps elle permet à tous les hommes de s'épanouir dans le beau. C'est un esthétisme ouvert sur l'ensemble des citoyens en *res publica*, puisqu'il touche toute la *res*, et sur l'entourage du prince en *res imperii*, car il touche les résidences princières. Quand Leon Battista Alberti remodèle Florence et Mantoue au *Quattrocento*, il embellit les cités en fonction de leur tradition politique. Il faut attendre l'arrivée de Jules Romain à Mantoue pour que se définisse l'identité esthétique mantouane, pour que prenne forme l'identité culturelle de la *res imperii* mantouane.

C'est parce que le goût de l'esthétique est partagé par tous les hommes, et lié à la *res*, que des hommes richissimes seront prêts à dépenser des fortunes pour embellir la ville et se présenter alors comme des bienfaiteurs, comme des hommes au service du beau. Ainsi les Médicis participent-ils à la mise en beauté de la *res publica* florentine, et les Gonzague mènent également à Mantoue un embellissement de la *res imperii*. Le beau a désormais un pouvoir de légitimation.

55. *L'homme de foi. Nicolas de Cues et l'humanisme civique florentin.*

L'homme de la Renaissance abandonne l'état d'esprit médiéval faisant de la quête de Dieu la caractéristique centrale de la vie intime. On commence à s'accorder sur le fait qu'il est impossible à l'homme fini d'atteindre l'infini de Dieu, que l'esprit humain ne peut contenir Dieu, par un processus mystique ou bien par des moyens logiques. On prend donc position contre l'aristotélisme de la pensée religieuse du Moyen Âge qui cherche à atteindre Dieu par la logique. Comment l'intellect humain, se demande-t-on, serait-il apte à penser l'infinité divine et, a fortiori, à l'atteindre ? Nous ne sommes pas en train d'écrire que Dieu serait abandonné à la Renaissance ; Dieu n'est pas mort au *Quattrocento*, pour paraphraser Nietzsche, mais seulement la quête de Dieu se pense autrement, elle prend une place et un sens nouveaux. Le rapport entre Dieu et l'homme

[205] Francesco COGNASSO, *Società e costume. Panorama di storia sociale e tecnologica*, t. 5: *L'Italia nel Rinascimento*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1966, p. 114.

[206] Il s'agit de la thèse développée dans Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 9-115.

[207] Dans son histoire de l'Europe, Serge Berstein place la recherche du beau à la Renaissance parmi les causes de la naissance d'une culture européenne. Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de l'Europe*, t. 3 : *États et identité européenne (XIVe siècle – 1815)*, *op. cit.*, p. 100.

se transforme, et dans son élan il modifie l'essentiel de la pensée religieuse. L'homme d'Église le plus représentatif du nouveau rapport de l'homme à Dieu, et des transformations dans la foi, est Nicolas de Cues.

Canoniste au concile de Bâle (1432), le théologien se range en fin de compte du côté d'Eugène IV et des légats pontificaux qui l'envoient en ambassade auprès de l'empereur Jean VIII Paléologue pour le convaincre de participer à un autre concile à Ferrare afin d'affirmer l'autorité du pape Eugène. Nicolas de Cues se lie donc à Rome à partir de l'année 1437, mais il va participer à plusieurs réformes essentielles de l'Église et permettre l'avènement d'une foi nouvelle.

Ernst Cassirer développe toute une partie sur les liens étroits existant entre Nicolas de Cues et les intellectuels du *Quattrocento*, notamment avec Alberti[208] et Piero della Francesca[209]. Dans son œuvre, il expose surtout la thèse de « la coïncidence des opposés », c'est-à-dire la possibilité d'une rencontre entre le fini et l'infini, ce qui ouvre déjà une possibilité pour l'homme de trouver Dieu dans le cadre de sa vie quotidienne au sein de la *res*. En cela, le Cusain s'inscrit dans la réflexion platonicienne d'un saint Augustin, et résout le grave problème qui se pose à la Renaissance d'une absence de Dieu dans la cité terrestre nouvellement réifiée. Il semblerait que, sous sa plume, les vertus d'une vie citoyenne deviennent une forme de prière quotidienne, et que l'épanouissement de l'homme dans la cité terrestre soit le premier pas devant le mener à Dieu.

Le contraire supposerait que Dieu est absent des choses ordinaires de la cité, que l'homme doit faire un effort de logique pour se dépasser et l'atteindre. Or cette vision des choses est dépassée à la Renaissance, car la vision du *logos* a changé. C'est la *res* qui détient, qui contient en elle-même le *logos*. Son œuvre *La sagesse selon l'idiot* montre bien que la sagesse et, au-delà, Dieu, sont contenus dans les petites choses, et que par conséquent la sagesse divine est accessible par tous.

---

[208] Sur les liens entre Nicolas de Cues et Alberti, voir Kurt FLASCH, « Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti », in Luca CHIAVONI, Gianfranco FERLISI, Maria Vittoria GRASSI (a cura di), *Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, studi in onore di Cecil GRAYSON e Ernst GOMBRICH. Atti del Convegno internazionale di Mantova, 29-31 ottobre 1998, Mantova, Leo S. Olschki, 2001, p. 371-380.

[209] Sur les liens entre la théologie de Nicolas de Cues et Piero della Francesca, se reporter à Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », *op. cit.*, p. 201 *sq*. ainsi que *IDEM*, « Piero della Francesca, Nicolas de Cues et la théorie canonique des présomptions. Hypothèse d'étude », dans Michèle BEGOU-DAVIA, Florence DEMOULIN-AUZARY et François JANKOWIAK (sous la direction de), *Rerum novarum ac veterum scientia*. Mélanges en l'honneur de Brigitte BASDEVANT-GAUDEMET, Paris, Mare & Martin, 2020, t. 1, p. 145-165.

Ci-dessous un extrait de *La sagesse selon l'idiot* :

> L'orateur : « Comment peux-tu avoir été amené à la conscience de ton ignorance, alors que tu es un homme simple ? »
> L'idiot : « Non par tes livres, mais par ceux de Dieu. »
> L'orateur : « Quels sont-ils ? »
> L'idiot : « Ceux qu'il a écrits de son propre doigt. »
> L'orateur : « Où les trouve-t-on ? »
> L'idiot : « Partout. »
> L'orateur : « Par conséquent, même sur ce forum ? »
> L'idiot : « Tout à fait ! Et je t'ai déjà dit que la sagesse crie "sur les places publiques[210]". »

Dieu se pense désormais au sein de la cité, et peut se trouver dans toute chose. Une nouvelle manière de concevoir la foi à l'intérieur de la cité terrestre se développe à partir du XVe siècle, sous l'égide de Nicolas de Cues, que l'on nomme *devotio moderna*. Il s'agit d'« une approche de Dieu plus intuitive, fondée sur le sentiment et l'opinion, [selon laquelle] la vie intérieure du fidèle passe au premier plan, avant l'accomplissement des rites imposés par l'Église[211]. » Une priorité est donc donnée à la *civitas* par rapport à la foi. Dans son *De Concordantia catholica*, le Cusain nuance et explique qu'il est nécessaire d'encadrer le droit naturel, constitué chez lui d'une convergence entre lois naturelles et lois civiles, à l'intérieur de l'ordre juridique défini par la cité[212]. Nicolas de Cues s'emploie à rassembler, à faire converger les lois naturelles et civiles, Église et cité, « pour former un ordre juridique avec pour principe l'unité et la supériorité du droit naturel[213] ». On reconnaîtra dans son approche juridique une volonté de faire coïncider les opposés.

56. *L'homme de science, ou les origines humanistes de la révolution scientifique.*

Michael Baxandall a montré dans *L'œil du Quattrocento* que le quotidien même de l'homme de la Renaissance l'obligeait à être un homme de science. Qu'il s'agisse du commerce ou de l'achat quotidien des vivres, il lui fallait être capable de déterminer avec aisance volume, poids et valeur des choses, car aucun appareil ne venait lui porter secours dans cet exercice[214].

---

[210] Nicolas DE CUES, *La sagesse selon l'idiot* / Idiota de sapientia [1450], édition bilingue latin/français, introduction et commentaires par Roger BRUYERON, Paris, Hermann, 2009, p. 33.

[211] Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1, *op. cit.*, p. 603.

[212] Maurizio MERLO, « *Lex sive natura*. La problematica della legge naturale nel pensiero di Nicolò Cusano », in Riccardo SACCENTI, Cinzia SULAS (a cura di), *Legge e Natura. I dibattiti teologici e giuridici fra XV e XVII secolo*, Atti del Convegno di Modena-Bologna, 28-29 novembre 2013, Ariccia, Aracne, 2016, p. 69.

[213] *Ibid.*, p. 70.

[214] Baxandall en déduit sa thèse : les hommes du *Quattrocento* ont l'œil bien plus exercé que nous pour déterminer les volumes et les aires, ce qui les rend plus habiles à la compréhension de l'architecture citadine, et de la perspective en peinture. Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la*

Et puis… la Renaissance est la période des grandes inventions, et même si nous devons éviter de mythologiser l'histoire en réduisant une civilisation à ses génies, parce que nous savons bien que tous les Français du XVIIIe siècle ne sont pas Voltaire, il existe néanmoins des hommes dont on peut supposer qu'ils aient marqué en profondeur, de leur seule existence, l'ensemble de la communauté humaine, et que leurs inventions aient comme augmenté le savoir de chacun des autres hommes.

Posons pour hypothèse que les grandes découvertes des XVe et XVIe siècles ont été initiées par la pensée nominaliste et, par conséquent, que l'humanisme florentin a été le tremplin nécessaire à la révolution scientifique.

L'un des premiers inventeurs renaissants à changer la face du monde est Johannes Gutenberg. Son invention vers 1450 de la presse mécanique à caractère alphabétique mobile métallique permet d'imprimer plus de deux cents millions d'ouvrages pour le seul XVIe siècle[215]. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, la lecture devenait accessible au plus grand nombre, tous les hommes ont alors à leur disposition un moyen d'apprendre à lire et de développer un peu plus les contours de la pensée. Gutenberg permet une première forme de « démocratisation » de la lecture qui favorise l'avancée de l'individualisme, et encourage le développement à la fois de la pensée nominaliste et de l'humanisme florentin.

Nicolas Copernic fête ses 23 ans à la sortie de l'université de Bologne, où il a suivi un cursus de droit canonique et de droit civil[216]. L'homme qui le loge à Bologne, Domenico Maria Novara, l'initie à l'astronomie, puis l'incite à s'intéresser aux écrits de Ptolémée. Entreprise difficile car l'*Almageste* n'est pas imprimé encore et ne peut être consultable que sous la forme de manuscrits[217]. Copernic apprend à lire le grec, et se met à déchiffrer patiemment ce qui constitue la somme des connaissances de l'Antiquité en astronomie. Bien sûr, ce passionné de culture européenne a grandi avec les enseignements de l'humanisme florentin, celui-là même qui incite à prendre ses distances par rapport aux textes anciens. De son étude critique de l'*Almageste* naît le *De Revolutionibus* (ouvrage imprimé pour la première fois à sa mort en 1543) : une révolution dans la manière d'envisager les corps célestes. D'importance au moins égale à celle menée par Gutenberg, la révolution copernicienne redessine les questionnements les plus intimes des hommes aux XVe et XVIe siècles[218]. L'homme est-il au centre de

---

peinture dans l'Italie de la Renaissance, traduit de l'anglais par Yvette DELSAUT, Paris, Gallimard, 2020 [1972], p. 134.

[215] Eltio BURINGH, Jan Luiten VAN ZANDEN, « Charting the "Rise of the West": Manuscripts and Printed Books in Europe, a Long-Term Perspective from the Sixth through Eighteenth Centuries », *The Journal of Economic History*, vol. 29, n° 2, 2009, p. 409 *sq*.

[216] Edward ROSEN, Henri HUGONNARD-ROCHE, Jean-Pierre VERDET, *Introductions à l'astronomie de Copernic*, *le* Commentariolus *[1543] de Copernic, la* Narratio prima *[1543] de Rheticus*, Paris, Éditions Albert Blanchard, 1975, p. 11 *sq*.

[217] Marie BOAS, *The Scientific Renaissance 1450-1630*, London, Collins, 1962, p. 68.

[218] Les questionnements en matière de cosmologie ne sont pas l'apanage du seul XVIe siècle, déjà Nicolas de Cues dans son *De docta ignorantia* (1414) développe l'idée qu'il n'y a pas de point privilégié dans l'espace.

l'univers ? Le monde de la structure duquel nous pensions être informés, serait-il donc possible qu'il ne connût pas de limite finie[219] ? En prétendant qu'aucun point n'est situé au centre de l'univers, autour duquel graviteraient les autres corps, Copernic ouvre la voie à un univers conçu d'une infinité de points, comme autant de centres qui s'enracinent dans un espace immense. Ses théories sont la traduction scientifique de l'idéal politique florentin enté sur l'Antiquité, et elles réalisent les vœux les plus chers de la pensée nominaliste en offrant à chacun la possibilité de se tenir au centre du monde.

Les découvertes scientifiques de la Renaissance fragilisent la foi en l'universel institutionnel et favorisent la foi en un universel philosophique, parce que c'est l'homme désormais qui, grâce à son savoir, est capable de comprendre le monde et de le développer. L'humanisme civique florentin a en quelque sorte permis la révolution scientifique de la Renaissance[220] et, *in fine*, si Jean-Philippe Genêt place la rupture de la mathématisation du monde au XVIIe siècle, tissant des ponts avec la pensée politique de Thomas Hobbes, la rupture ne peut-elle pas être placée dès le XVe siècle avec des penseurs comme Nicolas de Cues, Leon Battista Alberti et Piero della Francesca ?

57. *Les conséquences ontologiques de la chute de Constantinople et de la découverte du Nouveau Monde.*

Un empire qui s'écroule et un autre qui se crée. Que peut bien penser l'homme du *Quattrocento* en apprenant un matin de l'été 1453 la disparition de l'Empire romain d'Orient après plus d'un millénaire d'existence[221] ? Sans doute se pense-t-il victime de quelque vertige, car tout au long du Moyen Âge, en référence à la donation de Constantin, Constantinople est non seulement considérée comme la capitale du premier empereur chrétien, mais aussi en tant que « seconde Rome » : dernier descendant légitime de l'Empire romain à hériter de la philosophie grecque et des institutions romaines[222]. En même temps que Constantinople, c'est une grande parcelle de l'identité occidentale qui est anéantie par les Turcs.

Dans le même temps que les étendues de terres du Nouveau Monde, les Espagnols découvrent une civilisation composée d'environ cent millions d'êtres humains. Tout un continent ignoré des Grecs, insoupçonné même des Romains, car très peu d'explorateurs

---

[219] Voir à ce sujet l'ouvrage d'Alexandre KOYRE, *Du monde clos à l'univers infini*, traduit de l'anglais par Raissa TARR, Paris, Gallimard, 1993 [1962], 349 p.

[220] Roberto BIZZOCCHI, « La cultura nella Toscana moderna: dall'Umanesimo civile alla rivoluzione scientifica », *in Elena FASANO GUARINI, Giuseppe PETRALIA, Paolo PEZZINO (a cura di), Storia della Toscana,* 1. *Dalle origini al Settecento, op. cit.*, p. 214-232.

[221] La dédicace de Constantinople par l'empereur chrétien Constantin date de 330. L'Orient a ainsi assuré l'héritage de l'Empire romain pendant plus de onze siècles.

[222] C'est cette idée que les juristes de la *translatio imperii* tentent d'affaiblir en fondant une légitimation du pouvoir impérial dans une filiation qui le ferait directement passer des Romains aux Germains. Christian TROTTMANN, « *Translatio studii*, *imperii*, … : libres réflexions sur les mythes médiévaux de la transmission des pouvoirs et leur valeur paradigmatique dans l'Europe contemporaine », dans Boris BERNABE, Olivier CAMY (sous la direction de), *Les mythes de fondation et l'Europe*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013, p. 55-72, sp. p. 70.

de l'Antiquité avaient porté leurs expéditions au-delà des colonnes d'Hercule[223]. Cette découverte forme un vide qui annonce en quelque sorte les démonstrations de Nicolas Copernic sur l'absence de centre précis dans le monde. Existe-t-il d'autres terres qui échappent encore à la connaissance des hommes ? Une chose demeure certaine : il devient difficile pour les hommes de la Renaissance de trouver un domaine dans lequel afficher des certitudes.

Ce que les hommes découvrent surtout en Amérique, davantage que des terres, c'est une altérité. Il existe donc des millions d'êtres qui depuis des siècles vivent et meurent sans la moindre connaissance des conquêtes faites par Jules César ni des enseignements de Jésus-Christ. Quel coup de grâce à l'universalisme institutionnel ! Le sentiment européen de la Renaissance faisant face au Nouveau Monde devait sans doute ressembler à celui qu'ont éprouvé une partie des héritiers de l'empire de Charlemagne voyant arriver sur leurs côtes les « drakkars » inconnus des Vikings.

§ 2. L'AVENEMENT A FLORENCE D'UN « HOMME SOUVERAIN »

58. *Ce que nous entendons par « homme souverain ».*

Le terme souveraineté possède une histoire juridique particulière dont nous sommes conscient. Aussi tenterons-nous de trouver la place qu'occupe, dans cette histoire, l'homme souverain du *Quattrocento* florentin.

Souveraineté vient du latin *superus*, désignant à la fois celui qui est en haut et celui qui est supérieur[224]. Sur *superus*, ont été formés *superanus* et le substantif *superanitas*, que l'on traduit par souveraineté. Ce sont les légistes du roi de France qui ont développé le concept vers la fin du XIIIe siècle afin d'affirmer la supériorité du monarque sur l'ensemble des seigneurs féodaux et son indépendance par rapport à l'empereur, d'abord en utilisant l'adjectif *superanus*, ainsi l'auteur des *Établissements de saint Louis* (1272[225]) reconnaît que « li roi n'a point de souverain es choses temporieus[226] ». Le roi ne dépend donc pas de l'empereur : il est lui aussi un héritier de l'Empire romain. D'ailleurs, au tout début du XIIIe siècle, Rigord, biographe royal et conseiller de Philippe II, attribue à ce prince le qualificatif d'Auguste. Une dizaine d'années plus tard, dans les *Coutumes de Beauvaisis* (1283), Philippe de Beaumanoir utilise le substantif *superanitas* en établissant que « puisque [le roi] est souverain par-dessus tous, c'est lui que nous

[223] Certains l'ont fait. C'est en tout cas ce qu'indique la table de Peutinger, une copie d'une ancienne carte romaine datant du XIIIe siècle faisant état des villes de l'Empire ottoman, donnant un aperçu de ce que les Anciens avaient déjà exploré. Un exemplaire imprimé est disponible pour consultation à la BnF, dans le département cartes et plans du site Tolbiac.

[224] D'après la version 2016 du Gaffiot en ligne, vo « *superus* », disponible en ligne : https://gaffiot.org/89051, [dernière consultation le 29 XII 2020].

[225] Publiés en 1272, c'est-à-dire deux ans après la mort de saint Louis.

[226] Au départ, les juristes du roi utilisent donc le terme « souverain » pour désigner ce qui est supérieur. Traduisons l'extrait par « le roi n'a pas de supérieur dans le domaine temporel ».

nommons quand nous parlons de cette souveraineté qui n'appartient qu'à lui ». Voilà bien un substantif voué à un grand destin politique.

Par conséquent, la souveraineté est vue à la fin du XIIIe siècle comme une supériorité institutionnelle dans le domaine temporel. D'abord conçue comme une suzeraineté sur l'ensemble des seigneurs − le roi se qualifie lui-même de « suzerain suprême » − que les juristes tentent de pérenniser. Les juristes ne s'arrêtent pas là et ouvrent ensuite une voie nouvelle à la souveraineté, en lui faisant dépasser le strict domaine temporel. Dans *Le Songe du verger* (1378), Évrard de Trémaugon pose pour principe l'indépendance du souverain par rapport au pouvoir spirituel. Les rois ne dépendent donc plus ni de l'empereur ni du pape. Autant de prémices qui permettront à Jean de Terrevermeille de créer en France, par l'intermédiaire de son *Tractatus* (1419), des règles intangibles de droit public (le *jus proprium*) déterminant la succession à la couronne de France[227].

Nous pensons qu'il s'est opéré un transfert des concepts de souveraineté de la France vers la péninsule italienne, où cette idée d'indépendance dans le domaine temporel a beaucoup séduit, et a notamment pu inspirer les travaux de Bartole. Dans la Florence du *Quattrocento*, le pouvoir politique ne puise pas comme en France sa source en Dieu, rendant souveraine et, donc, légitime à gouverner, l'institution d'un monarque sacré de droit divin[228]. À Florence, le pouvoir politique appartient aux hommes, aux citoyens. Voilà pourquoi Marsile de Padoue, qui applique à la péninsule italienne les avancées juridiques françaises et européennes, déclare dans son *Defensor pacis* que « le fondement de l'autorité politique est le *legislator humanus*[229] », et donc celui à qui l'on attribue la souveraineté dans les *res publicae* de la péninsule, c'est l'homme ! Et du point de vue patrimonial, tout comme en France Jean de Terrevermeille sépare le roi du Royaume, dont il devient un simple administrateur, et non le propriétaire, à Florence, le citoyen ordinaire est aussi un administrateur de la *res publica*. Le concept de souveraineté né en France est reçu en substance de l'autre côté des Alpes. Paraphrasons alors Guillaume de Plaisians : le citoyen florentin est devenu empereur en sa cité.

À l'intérieur de la cité, rien ne distingue en théorie un homme ordinaire d'un homme de pouvoir[230]. Tout Florentin peut s'habiller du pouvoir s'il en a la volonté et

[227] Le Royaume de France avait rarement été dans une situation aussi instable : le duc de Bourgogne Jean sans Peur profite de la folie de Charles VI pour s'emparer de la ville de Paris et prétendre à la légitimité de l'exercice du pouvoir. « Il vaut mieux appeler roi, devait-il se souvenir, celui qui a le pouvoir que celui qui en est dépourvu. » C'est pourquoi les juristes du roi, qui souhaitent légitimer le Dauphin, vont se trouver dans l'obligation de définir les contours de la souveraineté royale.

[228] Même s'il faut nuancer cette remarque, car au XIIIe siècle, l'hérédité prime déjà sur le sacre, et on reconnaît au peuple une certaine importance politique. Par exemple, seul le peuple peut choisir, par le biais des états généraux, une nouvelle dynastie en cas de déshérence ; et surabondamment, le roi de France est toujours élu.

[229] Jeannine QUILLET, *La philosophie politique de Marsile de Padoue*, Paris, J. Vrin, 1970, p. 83.

[230] Il s'agit de la thèse d'Hannah Arendt. L'homme de la Renaissance redécouvre la philosophie des Grecs et devient ce qu'elle nomme un « homme total ». Elle oppose le citoyen (qui s'épanouit dans sa totalité) et l'homme privé (sous-entendu : de ses fonctions politiques, et donc diminué). Hannah ARENDT,

s'il accepte de respecter les règles définies dans les statuts. Il peut se charger d'une magistrature, ou participer aux différentes assemblées citadines, en fonction du *cursus honorum* florentin[231]. Dit en termes aristotéliciens, les hommes ordinaires sont, à Florence comme c'était le cas dans l'antique république romaine, des hommes de pouvoir « en puissance » ; *homines in promovendos principes*, pour parodier le titre donné au roi du saint-empire : *rex in promovendum imperatorem*. Les Florentins détiennent donc une double identité qui est l'une des conditions essentielles à l'établissement de l'homme souverain, avant tout un homme-citoyen. En élargissant la souveraineté à tous les citoyens, la cité florentine a donc essayé, et pour un temps elle y a même réussi, de rompre une ritournelle de la mécanique du pouvoir qu'Elsa Morante fait prononcer à l'un des personnages dès les premières lignes de sa *Storia* en ces termes : « *Agli uni il potere, e agli altri la servitù*[232]. »

Ce que nous désignons donc par la formule de l'« homme souverain » est le produit de l'universalisme philosophique florentin qui, dans un contexte européen de développement du concept de souveraineté, accouche à Florence d'un homme juridiquement détaché de la soumission à l'empire et à la papauté[233]. Comme libéré de l'emprise de l'universalisme institutionnel, l'homme de la Renaissance trouve son universalité dans sa condition d'homme, à l'image des penseurs stoïciens dont il redécouvre la pensée. Quel meilleur moyen de décrire ce qui caractérise l'ontologie florentine du *Quattrocento* que de citer les vers de Térence : « Je suis homme, et considère que rien de ce qui est humain ne m'est étranger » ?

En définitive, l'homme souverain concentre dans sa personne les caractéristiques mises en avant par Ernst Cassirer, à savoir celles d'être tout à la fois un esthète, un prêtre et un homme de science. Il réunit l'héritage culturel des civilisations de l'Europe occidentale et de l'Orient : c'est une passerelle entre les mondes. Fernand Braudel parle à partir de 1450 de trois civilisations subjuguées : l'Italie, l'Europe au sens large, et la Méditerranée. L'homme souverain de la Renaissance détient en lui un peu de ces trois civilisations, ce qui vient bousculer la vision établie depuis le Moyen Âge.

La Philosophie de l'existence et autres essais, introduction de Jérôme KOHN, Paris, Payot & Rivages, 2015 [2002], p. 127 *sq*. L'humanisme juridique de la Renaissance ne restaure pas uniquement la pensée des Grecs en faisant table rase du passé récent communal et des avancées juridiques européennes, c'est pourquoi nous préférons, plutôt qu'un homme total, parler d'un « homme souverain ».

[231] Le système florentin est fait, nous le verrons, de manière à ce que tout Florentin, de quelque condition qu'il soit, peu importe son métier, son âge et le quartier où il réside, puisse accéder à une magistrature et, en persévérant, évoluer dans le *cursus honorum*.

[232] « Aux uns le pouvoir, et aux autres la servitude. » Elsa MORANTE, *La storia*, Torino, Einaudi, 2014 [1974], p. 7.

[233] Luca Mannori tisse aussi un lien entre les développements de la souveraineté en France et l'évolution politique de la péninsule italienne, il place le transfert plus tardivement, en faisant de Cosme Ier de Médicis, duc de Florence puis grand-duc de Toscane (1537 à 1574), un « souverain tuteur ». Luca MANNORI, *Il sovrano tutore. Pluralismo e accentramento amministrativo nel Principato dei Medici (secc. XVI-XVIII)*, Milano, Giuffrè, 1994, VI + 486 p.

59. *La synthèse Piero della Francesca*[234].

Si Piero della Francesca est considéré par certains comme l'une des plus grandes énigmes de l'histoire de l'art[235], c'est qu'il constitue une belle synthèse de l'« homme souverain ». Esthète, géomètre, homme de foi et mathématicien tout à la fois, il rassemble toutes les qualités pour faire naître un consensus parmi les observateurs. Piero naît dans un petit bourg, Sansepolcro, en 1406 si l'on en croit Vasari, bien que la doctrine ne soit pas unanime sur cette question[236]. Posons l'hypothèse que la peinture de Piero della Francesca ne peut être comprise sans prendre en considération sa qualité d'« homme souverain ».

Une peinture politique. Piero della Francesca naît dans une commune libre, car il faut attendre 1440[237] pour que Borgo Sansepolcro soit finalement annexé au *distretto*[238] de Florence. Notable et conseiller communal, il lui arrive souvent de participer au pouvoir politique dont il connaît bien les enjeux[239]. Suite à l'annexion de Sansepolcro et son intégration à la *res publica* florentine, le pouvoir politique est d'abord délégué à des recteurs[240] (*rettori*) qui contrôlent et dirigent les magistratures citadines au nom de Florence, même s'il subsiste plusieurs exceptions qui viennent nuancer la centralisation du pouvoir par les recteurs, à l'image des *Cinque del Contado e Distretto* qui restent la seule institution décentralisée conservant une pleine souveraineté dans le contrôle de l'administration financière et du recouvrement fiscal[241]. Dans les années 1430, les

---

[234] Une brève étude des œuvres du peintre sera entreprise plus loin. Il s'agit ici d'utiliser le peintre comme exemple de l'homme souverain, car il existe à notre avis trois phases importantes dans la carrière de Piero della Francesca : dans la première, il développe librement une peinture religieuse dans sa ville natale ; dans la deuxième, il peint à la gloire de la cité florentine, à Arezzo, qui fait partie du *distretto* florentin ; dans la dernière, après 1459, la théologie de Nicolas de Cues lui permet de faire coïncider ces deux entités qui lui sont chères : la citoyenneté et la foi chrétienne. Pour une analyse de Piero della Francesca, se reporter à notre mémoire de master II, dont une publication est à venir. Anthony CRESTINI, *La référence à l'Antiquité dans la peinture de Piero della Francesca. Horizons politique, juridique et ontologique*. Pour des précisions sur l'évolution de sa peinture après 1459, se reporter aux travaux de Boris Bernabé cités plus haut.

[235] Ce qui incite Carlo GINZBURG à intituler son ouvrage *The Enigma of Piero*, London, Verso, 1985, 164 p.

[236] Ronald W. LIGHTBOWN, *Piero della Francesca*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, p. 13.

[237] Arnaldo D'ADDARIO, *La formazione dello stato moderno in Toscana. Da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici*, Lecce, Adriatica, 1976, p. 29.

[238] Sur la différence entre *città*, *contado* et *distretto*, voir *supra* p. 72-74.

[239] Se reporter à la conférence d'Antonio PAOLUCCI, diffusée sur Rai 5 et disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=xZrXwvne9bc, expliquant avec érudition les premières années du parcours du peintre. [Dernière consultation le 18 XI 2020].

[240] Qui peuvent aussi prendre le titre de podestats ou bien de vicaires, selon la juridiction. Arnaldo D'ADDARIO, *La formazione dello stato moderno in Toscana. Da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici*, *op. cit.*, p. 31.

[241] Cette magistrature est créée en 1420. Andrea ZORZI, *L'Amministrazione della giustizia penale nella repubblica fiorentina. Aspetti e problemi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, p. 18.

Florentins, par la voix de Cosme l'Ancien de Médicis, utilisent deux méthodes principales afin d'assurer une intégration réussie des cités du *distretto* : une intégration par la culture, et en dernier recours par la contrainte militaire.

C'est dans l'intégration culturelle des communes du *distretto* que Piero della Francesca intervient avec un rôle de premier plan. Bien que « la tradition [soit] de le considérer comme un artiste non florentin », ce dont nous comprenons les raisons, notre hypothèse est de considérer ses œuvres comme des outils de l'intégration culturelle du *distretto* florentin, notamment le cycle de fresques d'Arezzo qu'il réalise à partir de 1452 dans le chœur de la chapelle Saint-François, car Arezzo est sous la tutelle de Florence depuis 1386 « et le Médicis entend [consolider dès 1450] le rôle politique et de patronage qu'il exerce sur la cité[242] ». Voilà pourquoi Cosme l'Ancien insiste tant auprès du pape Nicolas V pour obtenir de lui que le chantier soit confié à Piero della Francesca[243]. Par conséquent, la peinture de ce dernier est un outil de diffusion de la culture humaniste[244] florentine au sein du *distretto* et, de ce fait, un moyen de propager dans la Toscane les principes de l'homme souverain.

Une peinture religieuse. Daniel Arasse habille Piero della Francesca de l'épithète de « peintre croyant[245] » de la Renaissance. Pour s'en convaincre, pensons au cycle de la *Légende de la Vraie Croix* qu'il peint à Arezzo, mais ses œuvres antérieures sont tout autant religieuses. Par exemple, le polyptyque qu'il peint pour la Madone de la Miséricorde est un pur chef-d'œuvre réalisé dans le respect de la tradition chrétienne médiévale, bien que déjà par la couleur et l'utilisation de la lumière, le peintre réussisse à suggérer l'existence sous la robe de la Vierge d'un nouvel espace visible (Ann. 30) et même de lui « conférer une vibrante unité[246] ». Sans doute l'unité de l'*ecclesia* est-elle ici suggérée. Des espaces similaires se retrouvent dans des œuvres plus tardives : au sein du *Songe de Constantin* (Ann. 31), où la lumière émise par l'ange crée une profondeur réelle à la tente de l'empereur romain sur le point de devenir chrétien. De la même manière dans la *Madonna del Parto* (Ann. 148), enlacée de lumière et entourée de couleur, de cette « *dolce color d'oriental zaffiro*[247] » dont parle Dante dans le *Purgatoire*,

---

[242] Roger J. CRUM, « The Florence of Cosimo "il Vecchio" de' Medici: Within and beyond the walls », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Florence. Artistics centers of the italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 191.

[243] George HOLMES, « How the Medici became the Pope's Bankers », in Nicolai RUBINSTEIN (dir.), *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, London, Faber and Faber, 1968, p. 357 *sq*.

[244] Dès l'introduction de son ouvrage, Lionello Venturi place d'ailleurs Piero della Francesca entre Alberti et Léonard de Vinci comme « une personnalité majeure de l'humanisme ». Lionello VENTURI, *Piero della Francesca*, Genève, Skira, 1990 [1954], p. 5.

[245] Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999], p. 41.

[246] Vincent BROCVIELLE, *Le Petit Larousse de l'Histoire de l'Art*, Paris, Larousse, 2017 [2010], p. 79.

[247] « Douce couleur de saphir oriental ». Dans le premier chant du *Purgatoire*, lorsque Dante commence à entrevoir le retour de la lumière, la renaissance de la poésie, et qu'il invoque les Muses. DANTE, *Le purgatoire*, Chant I, v. 13.

placée au centre d'un espace savamment travaillé, de ceux qui ont dû inciter Michel Foucault à écrire dans *Les mots et les choses* que « la peinture imite l'espace[248] ».

Néanmoins, il faut admettre que la peinture de Piero della Francesca subit de grandes évolutions de structure au cours même du *Quattrocento*, notamment après 1459, quand il finit de décorer à fresque la chapelle Saint-François d'Arezzo. Boris Bernabé pense que le peintre applique la doctrine albertienne jusqu'à son voyage à Rome en 1459 où il aurait rencontré Nicolas de Cues. Aussi nouvelles et intéressantes soient-elles, les théories albertiennes s'insèrent dans le principe de la non-contradiction exposé par Aristote dans la *Métaphysique*[249], alors qu'il est possible que la pensée du Cusain ait pu fournir à Piero della Francesca un cadre théorique, philosophique et intellectuel permettant de préciser les enjeux de sa pratique perspective. Autrement dit, le peintre a pu trouver dans la coïncidence des opposés une solution pour exprimer sa foi au sein même de la représentation de la *res publica* florentine et de l'homme souverain.

Nous consacrerons des développements plus importants à la désacralisation de la société renaissante, qui s'accompagne d'une déthéologisation de l'espace de représentation symbolique. Précisons toutefois que puisqu'il affranchit sa peinture des principes aristotéliciens, afin d'exprimer dans son art l'intime conviction d'une croyance personnelle, Piero della Francesca est bien un homme souverain, dont l'art participe à la redéfinition des contours d'une foi relevant désormais de l'intime, et, ses œuvres le prouvent, trouvant à s'exercer au cœur de la cité.

Une peinture à l'antique. L'art de la Renaissance ne peut plus se concevoir sans référence au monde des Anciens, puisque l'Antiquité est l'héritage iconographique de l'humanisme civique florentin dans toute sa splendeur. Ci-après une étude quantitative, par thème, des références à l'Antiquité dans la peinture de Piero della Francesca[250].

---

[248] Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1994 [1966], p. 32.

[249] ARISTOTE, *Métaphysique*, IV, 3, 1005b : « Il est impossible qu'une seule et même chose soit, et tout à la fois ne soit pas, à une même autre chose, sous un même rapport. »

[250] Pour cette étude quantitative, sont utilisées toutes les œuvres du peintre, à savoir : le cycle de la *Légende de la Vraie Croix* d'Arezzo (13 œuvres), *La Flagellation du Christ*, la *Sainte Conversation*, l'*Annonciation* de Pérouse, le *Portrait de Sigismond Malatesta*, *Sigismond Malatesta en prière devant saint Sigismond*, la *Nativité*, le *Baptême du Christ*, la *Madonna del Parto*, la *Madone de Senigallia*, *Hercule*, le recto du *Diptyque de Frédéric de Montefeltre et Battista Sforza*, le verso du *Diptyque du triomphe de la chasteté*, la *Crucifixion*, la *Résurrection*, la *Vierge de la Miséricorde*, *La cité idéale*.

Colonne corinthienne	70
Soldat romain	27
Homme habillé à l'antique	13
Cupidon	10
Aigle impériale	6
Empereur romain	4
Portrait à l'antique	3
Char antique	2
Hercule	2
Prophète habillé à l'antique	2
Sigle SPQR	2
Colonne ionique	1
Colonne dorique	1
Les trois Grâces	1
Ponce Pilate	1
Ruines romaines	1
Domus romaine	1
Alceste	1
Janus	1

Nous remarquons que les références à l'Antiquité ne sont pas très nombreuses, en comparaison de ce qu'il adviendra à partir du XVIe siècle. Piero della Francesca utilise surtout l'Antiquité en tant que structure, pour créer un cadre antiquisant, conforme à l'espace de la cité nouvellement réifiée à l'antique.

Une peinture scientifique. Piero della Francesca se lie d'amitié avec le mathématicien Luca Pacioli qui l'aide sûrement à réaliser son *De prospectiva pingendi*[251]. Un clin d'œil de l'histoire, car Luca Pacioli a pour directeur de thèse Domenico Maria Novara chez qui Nicolas Copernic loge dès son arrivée à Bologne. Cela facilite notre

[251] Piero della Francesca sera même accusé de plagiat.

compréhension du lien entre les intellectuels de la péninsule italienne, et surtout de l'influence qu'a pu avoir l'humanisme civique florentin sur la révolution scientifique.

Piero della Francesca réalise ses œuvres avec une précision mathématique qui fait de lui l'un des grands maîtres de la perspective florentine. Certes ses traités mathématiques n'ont pas acquis une grande renommée, en comparaison de ceux de Leon Battista Alberti, mais les peintures du natif de Sansepolcro, qui en sont la démonstration, sont aujourd'hui considérées comme indispensables à toute étude sur la Renaissance. L'énigme de la peinture de Piero della Francesca entée sur l'Antiquité déploie donc une triple dimension politique, religieuse et scientifique qui est, à notre sens, une démonstration picturale de la nouvelle ontologie florentine.

60. *Cosme l'Ancien de Médicis en homme souverain dans les fresques de la chapelle des Mages ?*

N'est-ce pas en homme souverain que le Médicis a souhaité apparaître dans les fresques de la chapelle des Mages ? Nous disions plus haut que Cosme l'Ancien y est représenté en *primus inter pares*, en homme simple, dévoué envers la cité. En sa qualité de simple citoyen personnellement engagé dans la *res publica*, il remplit d'ores et déjà le premier critère de l'homme souverain : Cosme est un homme engagé pour sa cité. Par ailleurs, le groupe de Cosme l'Ancien est au centre d'une narration mettant en scène les pouvoirs d'Occident et ceux d'Orient. Le pape Pie II, représenté sur la face ouest, et l'empereur Jean VIII Paléologue, apparaissant dans toute sa dignité impériale sur la face sud, représentent cette association.

C'est bien le Médicis qui est la figure centrale de l'évènement, car hôte du concile œcuménique de 1439, il accueille et loge à Florence les pouvoirs européens ainsi que les dignitaires venus des confins de l'Orient. Voilà que Cosme remplit le deuxième critère de l'homme souverain, en créant des ponts entre les civilisations, tant et si bien qu'après la chute de Constantinople (été 1453), émigrent à Florence un grand nombre d'intellectuels byzantins, satisfaits de l'hospitalité florentine dont ils avaient pu bénéficier en 1439. Nous savons que ces derniers apportent avec eux d'anciens manuscrits grecs dont l'existence même demeurait inconnue des humanistes occidentaux[252]. Cosme crée alors l'une des premières bibliothèques accessibles au public, qu'il installe dans l'une des salles du palais Médicis. Entre les étagères de la bibliothèque ont pu se côtoyer des humanistes de cultures occidentale et orientale, réunis par l'intérêt pour les textes de l'Antiquité gréco-latine. Cosme l'Ancien participe ainsi à la propagation de l'humanisme florentin et se comporte donc en homme souverain.

Il est aussi l'homme qui accueille dans la cité de Florence le peuple juif qui, partout ailleurs en Europe, ne rencontre que suspicion et rejet. Cosme accueille des Romaniotes[253] exilés d'Orient et des Juifs occidentaux. Pour le Médicis, « l'Antiquité,

[252] George Frederick YOUNG, *I Medici*, Firenze, Salani, 1968 [rééd.], p. 131.

[253] Sont appelés « Romaniotes » les Juifs byzantins. Philippe Gardette a travaillé à partir des manuscrits judéo-byzantins à l'université de Cambridge, qu'il juge essentiels « pour expliquer la redécouverte de la

c'était aussi dans une certaine mesure la culture hébraïque[254] ». Il charge Pic de la Mirandole d'étudier la Kabbale et d'en réaliser une synthèse avec la pensée chrétienne. Enfin Donatello est chargé de créer son célèbre *David* en bronze (Ann. 135) que Cosme installe au centre de la cour intérieure à péristyle de son palais.

61. *Une allégorie du* logos *dans les fresques de la chapelle des Mages.*

La conduite du cortège symbolique des Rois mages à travers la vallée de l'Arno ne symbolise-t-elle pas le passage du *logos* vers l'universalisme philosophique florentin ? Dans le récit de Matthieu en effet, les Rois mages venus de l'Orient se présentent d'abord à Jérusalem, avant que le roi Hérode ne leur indique le chemin de Bethléem où se trouve le « roi des Juifs qui vient de naître[255] ». Dans ce cortège symbolique, à qui exactement les Rois mages peints par Benozzo Gozzoli se préparent-ils à rendre hommage une fois arrivés à Florence si ce n'est à l'homme souverain qui vient de naître ? Athènes-Jérusalem-Bethléem-Florence.

civilisation grecque classique par les humanistes de la Renaissance italienne ». Philippe GARDETTE, *Une culture entre Renaissance italienne et Orient : Prolégomènes à la culture juive byzantine*, Istanbul, Isis, 2010, p. 123.

[254] Jean DELUMEAU, *L'Italie. De la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1997 [1991], p. 121.

[255] MATTHIEU, 2, 1-12.

Chapitre 2

LES PRATIQUES POLITIQUES FLORENTINE ET MANTOUANE

62.

Le regard que nous proposons sur les évolutions des cités florentine et mantouane de la Renaissance est celui d'une convergence des phénomènes. Dans le même temps, la cité redéfinit complètement ses institutions citadines, elle se réifie, en se parant d'une architecture à l'antique, et elle invite l'homme à se considérer dans sa cité en tant que souverain. Toutefois, sur ce point encore, les cités florentine et mantouane développent des institutions différentes, mues par des principes juridiques aux antipodes les uns des autres. Grande héritière de la pensée nominaliste, Florence réinvente tout un système institutionnel conforme aux principes de la *res publica* des Romains, auquel s'ajoutent quelques principes issus des enseignements tirés du passé récent communal, cependant que les institutions mantouanes sont une pure adaptation des principes féodaux (**Section 1**). De ce point de vue, le modèle mantouan reste en continuité avec le Moyen Âge quand le modèle florentin marque une rupture. Même constat à propos de l'exercice du pouvoir : si à Florence et à Mantoue, le propre du pouvoir est bien « de produire du réel[1] », les Florentins et les Mantouans ne font pas advenir la même version de la réalité et, par conséquent, n'utilisent pas les mêmes outils de pouvoir. La réalité à laquelle ils aspirent, l'idéal qu'ils entendent faire advenir, repose chacun sur une pensée économique qui décide même de l'évolution institutionnelle des deux cités (**Section 2**).

[1] Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1994 [1975], p. 196.

Section 1

LES INSTITUTIONS DE LA *RES PUBLICA* ET DE LA *RES IMPERII* ENTRE FÉODALITÉ ET MONDE MODERNE

63.

Existe-t-il à la Renaissance une rupture avec le monde féodal dans la pratique institutionnelle, dans l'exercice du pouvoir ? Répondre à cette question essentielle suppose déjà une connaissance approfondie des notions juridiques et des pratiques du pouvoir qui forment la féodalité. C'est pourquoi nous nous sommes appuyés sur les ouvrages de Marc Bloch, de Georges Duby, d'Ernst Kantorowicz, de Jean-François Lemarignier et de Robert Fossier pour mieux appréhender le Moyen Âge[2]. Nous avons ensuite comparé les notions juridiques médiévales avec les institutions des deux cités florentine et mantouane telles qu'elles ressortent de l'étude des archives d'État des deux cités, et d'une lecture attentive des chroniques de chaque cité. Les résultats de notre analyse nous permettront de dégager l'importance qu'ont pu prendre les modèles florentin et mantouan dans une histoire européenne des institutions, c'est-à-dire de comprendre que ce sont parfois des pratiques locales, des principes propres à des hommes d'une époque donnée qui, s'entrechoquant avec d'autres, s'en nourrissent, les intègrent ou les rejettent, et permettent finalement de créer des constantes dans l'histoire des pouvoirs.

L'un des premiers constats que nous avons établis est la présence d'institutions animées d'un esprit différent à Florence et à Mantoue, pour ne pas dire d'un esprit aux antipodes l'un de l'autre. En vérité, Florence et Mantoue ont su former deux modèles capables de présenter un bel aperçu des institutions de la péninsule italienne : le modèle de *res publica*, témoignant d'un retour à la conception antique de la pratique du pouvoir centrée sur la volonté du sujet et sur l'égalité civique, la *Dikè*, ainsi que le modèle de *res imperii*, encore empreint des marques de la féodalité (**Sous-section 1**). Émergent ainsi deux cadres institutionnels au sein desquels l'espace politique est pensé, et même occupé différemment par les hommes de pouvoir. Notons enfin que la nature de l'espace de la *res* consacré à l'expression du pouvoir politique diffère en fonction du modèle institutionnel adopté par les cités (**Sous-section 2**).

[2] Bien qu'ils fassent autorité, ces cinq auteurs ne partagent pas la même vision du Moyen Âge, se focalisant chacun sur des points particuliers qui fondent selon eux la période médiévale, à tel point qu'ils ne la font ni débuter, ni finir au même moment. C'est en raison de ces divergences de regard que nous les avons choisis pour référence.

SOUS-SECTION 1

LES FORMES INSTITUTIONNELLES DE LA *RES PUBLICA* ET DE LA *RES IMPERII*

64.

Divergeant tant dans la philosophie qui les porte que dans la pensée politique qui les anime, les cités de Florence et de Mantoue développent des institutions qui sont uniques et pratiquement opposées l'une et l'autre dans les liens qu'elles entretiennent avec le Moyen Âge (§ 1). De son côté, Florence marque une forte rupture institutionnelle avec le temps féodal pour recréer des institutions à l'antique, à l'appui de principes tels que l'égalité civique assurée sur l'ensemble de la *res publica*, ou une brève durée des offices, afin de réaliser au mieux le partage du pouvoir dans l'espace et dans le temps. C'est la volonté du sujet qui est placée au centre des institutions florentines. Au contraire, les institutions mantouanes demeurent en partie animées par les principes du pouvoir féodal : c'est-à-dire un accès au pouvoir dépendant fortement de la naissance, des liens d'homme à homme envers un seigneur citadin, un marquis, ou un duc, présentant en définitive toutes les caractéristiques d'un seigneur féodal. Une différence de nature juridique qui s'observe également dans les premiers temps du pouvoir de Cosme l'Ancien et de Frédéric II qui, consciemment ou non, reproduisent des schémas de pouvoir propres à leur cité (§ 2).

§ 1. LES OFFICES DE LA RES ET LES PRINCIPES INSTITUTIONNELS DU MONDE FEODAL

65. *L'*Eunomia *solonienne dans les institutions florentines. L'exemple des offices majeurs.*

Les institutions avec lesquelles Cosme l'Ancien doit composer dès 1434 sont définies dans les statuts de 1415, desquels transparaissent plusieurs grands principes juridiques : l'éligibilité aux offices est fonction de l'âge du citoyen, du quartier de résidence et de sa profession. Deux temps distincts composent l'élection aux charges publiques : le scrutin[3] et le tirage au sort.

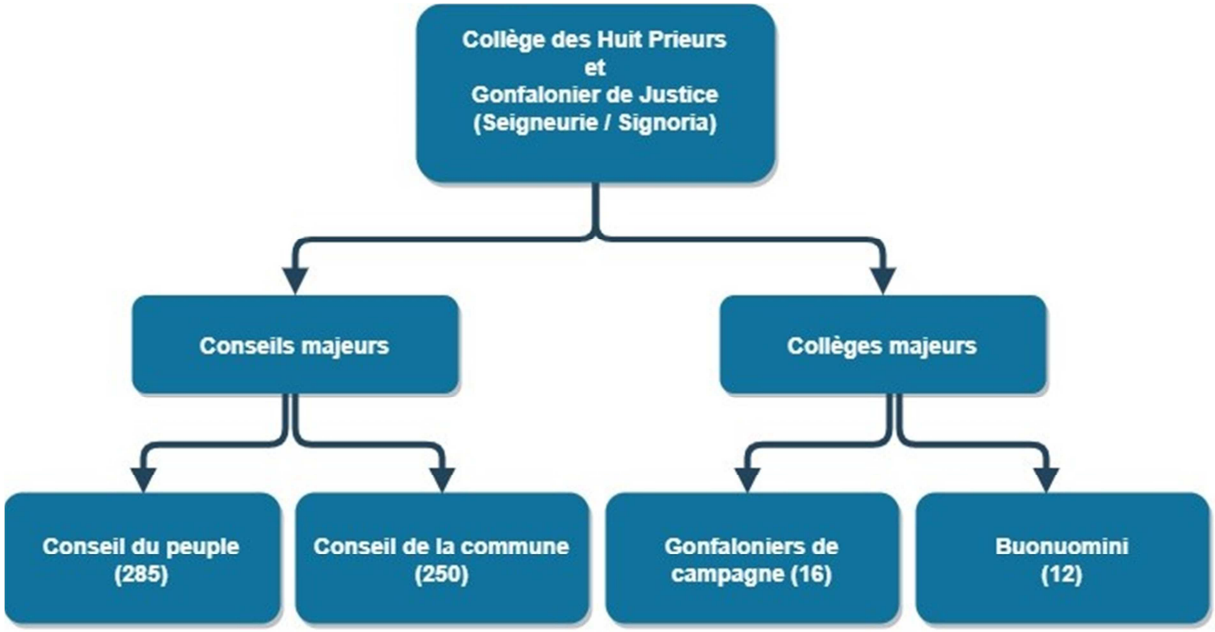
La phase du scrutin (*squittino*) a pour objectif de déterminer les citoyens capables d'être investis d'un office. Il s'agit d'un processus complexe à géométrie variable. Deux

[3] Les élections florentines se font sur la base d'un scrutin depuis 1328. Auparavant, les magistrats eux-mêmes détenaient la compétence de choisir leurs successeurs, c'est ce que l'on appelle la *resignatio in favorem*. Guidobaldo GUIDI, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo Quattrocento*, t. 1: *Politica e diritto pubblico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1981, p. 7.

types de scrutins sont en effet établis en fonction de la nature des offices à pourvoir : l'un qualifie les citoyens éligibles aux offices majeurs, tandis qu'un autre les qualifie aux offices mineurs. Ils sont réalisés tous les cinq ans et doivent être considérés séparément. Ce sont les corporations de métiers, les « arts », qui fournissent les listes de noms des citoyens éligibles, appelées « *recate* ». Les vingt-et-un arts sont divisés pour l'occasion en trois catégories : arts majeurs (7), arts intermédiaires (5), arts mineurs (9). Quand, à Florence, est organisé l'un des deux scrutins, chacune de ces trois catégories d'arts réalisent une *recata*[4] pour chacun des quatre quartiers de Florence. Finalement, chacun des citoyens florentins est représenté par le scrutin, quels que soient son métier et son quartier de résidence. On crée ensuite des bourses (*borse*) pour chaque catégorie de citoyens : est créée par exemple la bourse du quartier n° 1 des citoyens issus des arts intermédiaires éligibles aux offices majeurs. Pour chaque type d'office et quartier, on dit des citoyens éligibles qu'ils sont « *imborsati* ».

La phase du tirage au sort (*sorteggio*) associe publiquement un citoyen éligible à un office conformément aux règles définies dans les statuts. Le citoyen dont le nom est tiré au sort est déclaré « *veduto* », car il est vu par la communauté politique en tant qu'investi de l'office. Nous verrons chemin faisant que le pouvoir et le sens de la vision sont intrinsèquement liés à la Renaissance. S'il s'en saisit, il sera considéré comme « *seduto* », littéralement « assis », prêt à siéger dans l'assemblée correspondante pour la durée de son office.

Il existe à Florence trois offices majeurs : la Seigneurie (*Signoria*), les Conseils majeurs (*Consigli*), et les Collèges majeurs (*Collegi*).



[4] Une commission électorale est chargée de vérifier qu'aucun des citoyens proposés n'est sous le coup d'un *divieto*, une interdiction d'accéder aux charges publiques.

La structure dite Seigneurie est composée du collège des huit prieurs et du gonfalonier de justice : il s'agit de l'office le plus puissant de la *res publica*. Afin de compenser « la compétence grande et sans mesure[5] » de ses membres, la durée du mandat des huit prieurs et du gonfalonier de justice est limitée à deux mois. À cette échéance sont extraits un par un les noms des nouveaux membres de la Seigneurie au cours d'une cérémonie publique en présence des plus hautes autorités citadines[6].

Peut être gonfalonier de justice un citoyen d'au moins 45 ans issu de l'une des bourses des arts majeurs par rotation de quartier. Cette institution, créée en 1289 « pour défendre le peuple de la violence des Grands[7] », est l'un des éléments centraux des institutions de la *res publica*. Le gonfalonier de justice est le seul citoyen de Florence à bénéficier d'une immunité pénale. Son pouvoir principal est d'être à l'initiative de la loi, et d'en soumettre le texte (*i provvisioni*) aux deux Conseils majeurs[8]. Son pouvoir en matière législative fait de lui un *primus inter pares* parmi les prieurs de la Seigneurie.

Les prieurs sont quant à eux âgés de 30 ans minimum. Parmi les huit prieurs du collège, deux membres sont issus de la bourse des arts mineurs du même quartier que le gonfalonier de justice. Et sur les six autres membres, trois d'entre eux sont tirés au sort à partir des bourses des arts majeurs de chacun des trois quartiers restants (à raison d'un citoyen par quartier), et les trois autres à partir des bourses des arts intermédiaires de ces mêmes trois quartiers d'où le gonfalonier de justice n'est pas originaire[9]. De sorte que les quatre quartiers de Florence soient équitablement représentés au sein de l'autorité politique et administrative suprême.

Récapitulatif.

Quartier n° 1 : Gonfalonier de justice, et deux prieurs issus des arts mineurs.

Quartier n° 2, 3 et 4 : pour chacun des quartiers, un prieur issu des arts majeurs, et un prieur issu des arts intermédiaires.

---

[5] Arnaldo D'ADDARIO, *La formazione dello stato moderno in Toscana. Da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici*, Lecce, Adriatica, 1976, p. 32.

[6] Raffaella Maria ZACCARIA, Paolo VITI (a cura di), Archivio di Stato di Firenze, *Archivio delle Tratte*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1989, p. 47.

[7] C'est la raison pour laquelle il dispose à l'origine de 1 000 hommes armés. Mais on finit par juger cela trop dangereux et en 1293, cette disposition est modifiée par les ordonnances de justice. Guidobaldo GUIDI, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo Quattrocento,* t. 2, *gli istituti « di dentro » che componevano il governo di Firenze nel 1415*, Firenze, Leo S. Olschki, 1981, p. 16.

[8] Arnaldo D'ADDARIO, *La formazione dello stato moderno in Toscana. Da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici*, *op. cit.*, p. 32.

[9] Guidobaldo GUIDI, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo Quattrocento,* t. 2, *gli istituti « di dentro » che componevano il governo di Firenze nel 1415*, *op. cit.*, p. 27.

Les conseils.

Siègent au conseil du peuple 285 citoyens partageant les caractéristiques d'être issus du *popolo* et d'être guelfes. Le conseil du peuple a deux compétences principales : en matière législative et dans le domaine de la magistrature. Son premier rôle est de délibérer, conjointement avec le conseil de la commune, sur les lois transmises par la Seigneurie. Le second n'est pas des moindres puisque le conseil est compétent pour élever à la magistrature un grand nombre de magistrats, sur proposition du collège des huit prieurs[10]. Dans le prolongement de cette compétence, les membres désignent un capitaine du peuple[11] qui les préside, « un guelfe, amoureux de la liberté, et dévoué à l'Église romaine[12] ». En tant que magistrat suprême, le capitaine du peuple s'entoure d'un groupe de notables (*famiglia*) composé de trois juges juristes en charge des affaires pénales (*i maleficii*) « dont un au moins a un doctorat en droit civil depuis cinq ans[13] ».

Le conseil de la commune est composé de 250 membres élus pour quatre mois et présidés par un podestat forain[14]. Au-delà de sa compétence partagée en matière législative, le conseil de la commune élève les *sindaci* (membres de l'organe législatif des arts).

Les collèges.

Les collèges majeurs interviennent à la fin du processus législatif, car il revient à leurs membres de voter les lois, après avoir pris connaissance des avis rendus par les deux conseils majeurs. Leurs membres jouissent à Florence d'une réputation de sages éclairés, ce qui leur vaut d'être consultés à chaque difficulté rencontrée par un officier. Les gonfaloniers de campagne (*Gonfalonieri delle contrade*) sont des citoyens de 30 ans au moins dont quatre membres sont issus des bourses de l'ensemble des arts intermédiaires et mineurs réunis (ce qui équivaut à un membre par quartier), et dont les douze autres membres sont tirés au sort des bourses des arts majeurs[15] (ce qui équivaut à trois membres par quartier). Ils doivent aussi s'assurer de la continuité politique des institutions florentines dans le *distretto* en complément des recteurs (*rettori*) que nous avons déjà évoqués.

Les douze *Buonuomini*, ce que l'on pourrait traduire par le terme « bonshommes[16] », partagent le vote des lois avec les gonfaloniers de campagne. Ces derniers sont aussi des citoyens de 30 ans au moins dont trois membres sont issus des arts intermédiaires et

---

[10] *Ibid.*, p. 139.

[11] Le capitaine du peuple doit être âgé de 36 ans au moins, extérieur à Florence sans toutefois être soumis à un monarque.

[12] *Ibid.*, p. 176.

[13] *Op. loc. cit.*

[14] Du latin *foris*, « dehors ».

[15] Guidobaldo GUIDI, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo Quattrocento,* t. 2, *gli istituti « di dentro » che componevano il governo di Firenze nel 1415*, *op. cit.*, p. 49.

[16] Le terme n'a toutefois pas la même signification en français et en italien. Les *buonuomini* sont des hommes sages et mûrs.

mineurs réunis, et neuf membres sont issus des arts majeurs. Ils occupent un rôle de conseil des officiers et magistrats et, à la différence des gonfaloniers de campagne, eux ne doivent jamais quitter la cité.

*Une trace de l'*Eunomia *de Solon dans l'organisation institutionnelle florentine ?* Le personnage de Solon est la figure par excellence du législateur grec. Quand il arrive au pouvoir à Athènes, la cité connaît une période troublée : une succession de révoltes paysannes et la mise en place d'un archontat. Solon entreprend alors une réforme institutionnelle cherchant à établir une paix sociale par l'équilibre[17]. C'est cette notion d'équilibre que Solon désigne par le terme sibyllin d'« *Eunomia* ». Sans doute s'inspirait-il des trois Heures de la mythologie grecque[18], à savoir *Eunomia* (le bon ordre par la législation), *Dikè* (la loi égale pour tous), *Eiréné* (la paix), qu'il a pu essayer de convoquer toutes trois dans un concept unique. Les Heures grecques représentent et personnifient la division du temps et sont par conséquent régulatrices de l'activité humaine. Avec l'idée d'*Eunomia*, Solon entend utiliser le droit et les institutions pour réguler les activités humaines, et singulièrement pacifier les rapports humains grâce au juste milieu revendiqué par Aristote dans son *Éthique à Nicomaque*[19].

C'est exactement ce qui est accompli dans les institutions florentines, où chaque citoyen, indépendamment de son quartier de résidence, de son âge et surtout de son activité professionnelle, peut accéder aux charges publiques et faire entendre sa voix dans les assemblées citadines. La question que nous souhaitons poser est la suivante : est-ce que l'*Eunomia* des Grecs est un moyen, un outil conceptuel que les humanistes florentins ont reconnu pour pérenniser et légitimer la souveraineté nouvelle de l'homme ? Difficile de l'affirmer avec certitude : les législateurs florentins partagent avec Solon l'ambition d'équilibrer la cité, et d'enrayer l'*hybris*, l'excès en toute chose, lequel mène irrémédiablement au désordre et à la guerre civile. Solon et les législateurs florentins partagent encore la création d'un système institutionnel centré sur l'homme, dont la mission est de l'empêcher d'être lui-même déraisonnable, en instituant des lois justes et égales pour tous.

Le système institutionnel florentin est une forme de cercle vertueux enté sur l'Antiquité solonienne, dont l'objectif est d'assurer un équilibre à la fois à la structure d'ensemble et aussi à chaque individu, afin que chacun puisse librement participer à l'équilibre de la cité politique.

---

[17] Son système politique aurait préfiguré la démocratie de Clisthène. Jean-Pierre VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 2013 [1962], p. 82.

[18] Robert GRAVES, *Les mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir HAFEZ, Paris, Hachette littératures, 2007 [1955], p. 78.

[19] *In medio stat virtus*.

66. *Le vicaire impérial, clef de voûte des institutions de la* res *mantouane. L'exemple des offices majeurs.*

« Le seigneur de Mantoue détient tous les pouvoirs[20]. » Voilà bien une formule sans appel. Elle est de Sergio Fantasia, qui a rassemblé les décrets pris par les Gonzague au *Cinquecento* afin de mieux dépeindre la pratique institutionnelle mantouane. En effet le seigneur de Mantoue détient deux pouvoirs essentiels : le premier est le pouvoir « constituant » de rédiger les statuts de la cité, le second est de concéder l'ensemble des offices de la *res* par délégation de son pouvoir.

Premier office concédé par le marquis : le podestat. Cet officier judiciaire doit être extérieur à la cité, il doit être forain. Il est investi pour une durée de six mois et est compétent dans l'administration de la justice ainsi que pour certaines affaires mineures. Étant donné que la *res* mantouane est considérée comme un fief de l'empire, rien d'étonnant à ce que les officiers soient choisis par le marquis pour leur valeur militaire. Ainsi le podestat « devait[-il] être de sang noble, empli de sagesse, robuste soldat décoré, d'au moins quarante ans[21] ». Il doit s'entourer d'une *famiglia* composée notamment de trois juges issus des universités de Bologne, de Padoue, Pérouse, Pavie, Piacenza, Arles, Toulouse ou Montepulciano[22].

Le premier des juges, aussi appelé vicaire du podestat, est dit « au banc de l'aigle impériale » car il préside à l'ensemble des activités judiciaires dans la cité mantouane, fief impérial. Le deuxième, dit « au banc du Paradis » traite des causes civiles mineures[23], tandis que le troisième, dit « au banc de l'Enfer », est chargé de superviser les procès en matière pénale[24].

---

[20] Sergio FANTASIA, *Gli statuti dei Gonzaga. Il cinquecento attraverso gride e decreti*, Milano, Giuffrè, 2003, p. 5.

[21] *Ibid.*, p. 39.

[22] *Op. loc. cit.*

[23] Mineure signifie en-dessous de 25 livres engagées. Au-delà, l'affaire est automatiquement de la compétence du podestat.

[24] Son nom en dit long sur la manière dont se déroulent à Mantoue les procès en matière pénale, que nous aurons l'occasion d'aborder *infra*.

Deuxième office de la *res*, les conseils de la commune.

Conseils de la commune (*Consigli*)	
Conseil majeur (400)	Conseil mineur (20)

Les conseils de la commune interviennent dans le processus législatif puisqu'ils votent les lois sur proposition du seigneur. Les membres du conseil majeur représentent de manière équitable les citoyens des quatre quartiers de la cité : à savoir 100 membres par quartiers qui sont nommés pour un an, sélectionnés en fonction de leur âge (20 ans minimum) et de leurs revenus[25] (ils doivent être propriétaires d'un bien immobilier d'une valeur supérieure à 50 ducats). Le conseil majeur désigne un capitaine du peuple chargé de les représenter auprès du seigneur.

Le conseil mineur est composé de 20 membres (5 par quartier) compétents pour fournir des conseils juridiques et politiques. Frédéric II lui substitue un conseil du marquisat dès les premières années de son règne[26]. Le marquis de Mantoue s'entoure également d'une administration financière, entièrement soumise à son autorité, étant donné qu'il n'existe aucune distinction juridique entre le patrimoine du seigneur et celui de la cité[27].

67. *Retour à l'Antiquité gréco-romaine ou adaptation des principes médiévaux.*

On assiste à un retour à l'Antiquité gréco-romaine dans les institutions de la *res publica*, cependant que la *res imperii* semble proposer davantage une adaptation des principes juridiques féodaux.

Modèle grec. Parmi les principes politiques de l'Antiquité gréco-romaine repris à Florence, se trouvent l'équité, la liberté et l'égalité devant la justice. En permettant à toutes les corporations de métiers de fournir des *recate* et d'élever plusieurs de leurs

[25] Leonardo MAZZOLDI (a cura di), *Mantova. La storia,* t. 2, *Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca*, con prefazione di Mario BENDISCIOLI, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961, p. 382.

[26] *Ibid.*, p. 388.

[27] *Ibid.*, p. 389.

membres jusqu'aux institutions de pouvoir les plus hautes, un équilibre s'instaure à Florence, une véritable *Eunomia* grecque qui se cristallise autour de l'égalité civique des citoyens. L'égalité civique est une condition essentielle à l'exercice de la *libertas*[28] : chaque citoyen dispose du droit réel de participation à la politique citadine, indépendamment de sa naissance. Chez les Grecs, « c'était la cité qui, en désagrégeant la société gentilice, les avait libérés de la lourde tutelle du clan familial, du *genos,* et avait fait d'eux les êtres individualisés et relativement autonomes qu'ils étaient devenus[29] ». En cela, les institutions florentines du *Quattrocento* sont très grecques dans l'esprit.

Modèle romain. Deux éléments indispensables du modèle romain sont repris par les juristes florentins dans la création des statuts de 1415 : la *libertas* et la courte durée des magistratures. Concernant la première, rappelons que certains auteurs estiment que « les études sur la liberté florentine [ont très souvent] été le fruit d'une exagération de la part des historiens[30] ». C'est qu'il faut, à notre avis, bien déterminer les contours de cette notion de *libertas* antique. La liberté des Romains est une liberté positive, une autonomie politique, autrement dit une liberté de faire. Elle ne doit pas être confondue avec la liberté des Modernes, empreinte de l'idéologie libérale, qui en fait une forme passive[31], une jouissance apolitique.

Quant à la durée des offices à Florence, elle excède rarement deux mois, à l'image du mandat de gonfalonier de justice. Sur ce sujet précis, les juristes se sont inspirés des caractéristiques des institutions de la *res publica* romaine, qui a mis en place le principe de l'annualité des offices, en allant encore plus loin dans l'idée. Cela permet un plus grand partage du pouvoir politique entre les citoyens de la communauté et, bien sûr, cela permet aussi de pacifier les rapports entre chacun, puisque la décision des uns, l'exercice du pouvoir, sont intimement liés, dans le temps comme dans l'espace, aux décisions et au pouvoir des autres.

Modèle féodal. Au contraire, les institutions de la cité de Mantoue au XVIe siècle présentent davantage une adaptation des principes féodaux du pouvoir à la *res*. Est en effet placé au centre du système institutionnel un lien d'homme à homme liant les

[28] « La *libertas florentina*, c'est la liberté de parole, le gouvernement selon la justice, l'égalité civique. ». Patrick GILLI, *Droit, humanisme et culture politique dans l'Italie de la Renaissance, Montpellier*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 213.

[29] Jean-Jacques CHEVALLIER, *Histoire de la pensée politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993 [1979], p. 20.

[30] Francis W. KENT, « Florence, 1300-1600 », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Florence. Artistics centers of the italian Renaissance*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 8.

[31] Il s'agit des idées portées par Pierangelo Catalano et par ses élèves. Pour une explication détaillée réalisée par l'un d'eux, se reporter à Laurent REVERSO, « Cicéron et le droit public romain : remplacer la brutalité de la domination humaine par la domination légale de la raison », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les aspects politico-juridiques de la domination. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2020, p. 97-124.

officiers de la *res* au seigneur de Mantoue, qui ne leur concède leur office qu'en délégation de son pouvoir propre, sur le même principe juridique que la concession du seigneur féodal d'un fief à son vassal[32].

Comme nous l'avons souligné plus haut, la durée des offices est souvent révélatrice de la nature d'un système institutionnel. Elle est à Mantoue plus étendue qu'à Florence, puisqu'elle peut excéder deux ans, et surtout, le seigneur est détenteur du pouvoir d'« assigne[r] les offices selon son bon vouloir[33] », de les prolonger si nécessaire. Jules Romain et Baldassare Castiglione, par exemple, garderont chacun leurs offices respectifs jusqu'à la mort de Frédéric II Gonzague. Quant au marquis, la chose est plus simple à analyser, puisqu'il est titulaire d'une *dignitas* viagère.

68. *Là la volonté du sujet en tant que moteur des institutions, ici le déterminisme.*

Dans le sillage de la pensée nominaliste, s'enracine à Florence le principe de la volonté du sujet comme élément moteur de la vie politique citadine. Du point de vue général, aucun individu, en théorie, n'est censé être assez puissant trop longtemps pour imposer sa propre volonté à la communauté des citoyens. Les lois de la cité obéissent donc à la volonté de tous, diffuse et équitablement exprimée à travers les offices de la *res publica*. Rien de comparable avec la Volonté générale rousseauiste théorisée à peu près 350 ans plus tard par le contractualiste français dans son *Contrat social*[34], car la volonté du sujet florentin émerge de l'action politique réelle des citoyens investis des offices. Il ne s'agit pas d'une volonté théorique, mais au contraire elle n'est que pure pratique du pouvoir, et que pure participation.

Par action de sa volonté individuelle, un citoyen se meut librement dans le corps politique florentin tout entier, c'est cela qui fait de lui un citoyen au sens des statuts de 1415. Un citoyen au sens antique du terme[35] : « *Civis* indique celui qui fait volontairement partie de la *civitas*, concrète société de droit[36] ». Une volonté sans cesse réaffirmée au moment du tirage au sort : le citoyen ayant parfaitement le droit de refuser de se saisir de l'office que le sort lui a attribué, tandis qu'à Mantoue subsiste le déterminisme de la naissance qui influence de manière significative la participation d'un citoyen à la politique de la cité. Le marquis tient son office de sa naissance, et

[32] Sur l'importance du lien d'homme à homme dans la société féodale, voir Marc BLOCH, *La société féodale*, préface de Robert FOSSIER, Paris, le Grand livre du mois, 1998 [1939], p. 183.

[33] Leonardo MAZZOLDI (a cura di), *Mantova. La storia,* t. 2, *Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca, op. cit.*, p 387.

[34] Voir l'édition de 2017 : Jean-Jacques ROUSSEAU, *Du contrat social ou Principes du droit politique* [1762], Paris, Librio, 2017, 110 p. Se reporter également aux travaux récents de François QUASTANA, Alfred DUFOUR, Victor MONNIER (sous la direction de), *Rousseau, le droit et l'histoire des institutions*, Aix-en-Provence, PUAM, 2013, XXIII + 407 p.

[35] Wilhelm Dilthey écrit à juste titre que « la place importante de la volonté chez les Romains […] ressurgit à la Renaissance ». Wilhelm DILTHEY, *Conception du monde et analyse de l'Homme depuis la Renaissance et la Réforme*, traduit de l'anglais par Fabienne BLAISE, Paris, Cerf, 1999, p. 13.

[36] Maria Pia BACCARI, « *Civitas Augescens* », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Ville, cité et Antiquité*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2002, p. 37.

les autres officiers doivent être nés assez fortunés, riches propriétaires, pour espérer participer à la politique de la *res*. Il n'existe pas à Mantoue, comme à Florence, un principe d'équilibre de la participation au pouvoir.

Depuis que le roi de Germanie Othon Ier a réalisé au Xe siècle une *renovatio imperii*, faisant de la Francie orientale, issue du partage de l'empire carolingien au traité de Verdun (843), un vrai empire romain germanique concurrent de l'Empire byzantin, les institutions de cette entité se sont plutôt tournées vers la *dignitas* et le déterminisme. Les grands électeurs possèdent une *dignitas* héréditaire, et la Diète impériale, qui devait élaborer le *jus commune*, est issue des réunions des princes, tous dignitaires, et des représentants nommés des villes que l'empereur convoque à sa cour. Dans une perspective d'histoire européenne des institutions, nous pouvons poser l'hypothèse que l'idée d'empire va de pair avec le déterminisme et la *dignitas*, et même qu'ontologiquement elle s'écarte de l'office et de la volonté du sujet. Les institutions de la cité mantouane, fief impérial, ne dérogent pas à la règle.

§ 2. PREMIERS TEMPS DE LA LUTTE POUR L'ACCES AU POUVOIR

69.

Nous remarquons des différences de taille entre les modèles de *res publica* et de *res imperii* en ce qui concerne les premiers temps de la lutte pour l'accès au pouvoir. Tant le Médicis que le Gonzague affirment une personnalité forte dans les premiers temps de l'exercice du pouvoir. Ce sont souvent les premiers instants d'un pouvoir qui révèlent la manière dont les hommes considèrent leur fonction et, au-delà, ce qu'ils pensent d'eux-mêmes, car les hommes, nous enseigne Machiavel dans *Le Prince*, ne savent pas changer de nature quand changent les circonstances[37]. Les débuts du pouvoir du Médicis et du Gonzague donnent une belle indication sur ce qu'ils réaliseront dans l'ensemble de leurs œuvres, et sur leur attachement ou non à une tradition féodale ou moderne de l'exercice du pouvoir.

70. *Le retour d'exil de Cosme l'Ancien (1434).*

Florence peut s'enorgueillir de compter parmi ses rangs, au début des années 1430, deux familles fortunées et grandement investies dans les institutions de la cité : les Médicis et les Albizzi. Ce sont elles qui, désormais, assurent la réification de Florence.

[37] Cela n'a aucune importance, de toute façon, ajoute le chancelier florentin, car les jugements portés sur un homme de pouvoir, les joies et les haines qu'un homme peut susciter dans l'exercice de son pouvoir, ne dépendent en fait ni de sa nature, ni même de la manière avec laquelle il l'exprime. Ces choses-là ne dépendent que « de la qualité des temps » qui se conforme ou non à un homme de pouvoir et à son comportement. Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince* [1532], chapitre 25 : « Combien peut la fortune dans les choses humaines et comment il faut lui résister », traduit de l'Italien par Jacqueline RISSET, présenté par Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, 2012, p. 198.

Toutefois, ces familles entrent en rivalité par le biais de deux hommes : Cosme l'Ancien de Médicis, et Rinaldo degli Albizzi, dont l'inimitié ne tarde pas à menacer l'*Eunomia*, l'équilibre des institutions florentines. À tel point que Rinaldo degli Albizzi, alors gonfalonier de justice, profite de ses deux mois de mandat à la Seigneurie pour fomenter une incarcération du Médicis le 7 septembre 1433[38]. Peu de temps après, l'Albizzi utilise l'un des plus grands pouvoirs de la Seigneurie : celui de créer une assemblée *ad hoc* de citoyens (que l'on appelle le *Parlamento*) capable d'élever des magistrats sans même passer par le conseil du peuple. Ainsi sont élevés de manière discrétionnaire au rang de magistrats aux pouvoirs exceptionnels une dizaine de Florentins pour un temps très court, sur le modèle des censeurs de la *res publica* romaine, à savoir des magistrats hors *cursus honorum* nommés pour remplir une fonction politique précise. Leur assemblée s'appelle une *balìa*[39]. Ils décident à l'unanimité l'exil de Cosme l'Ancien[40]. « Le 11 septembre 1433 Cosme est exilé à Padoue pour cinq ans ; la condamnation est portée à dix ans dans une décision du 29 septembre[41]. » Cette dernière magistrature devait connaître au *Quattrocento* un succès immense et précipiter les institutions de la *res publica* florentine dans une forme de tyrannie du clientélisme appliquant l'ostracisme.

Cosme l'Ancien accepte son exil « sans intenter d'actions capables de causer des troubles à Florence[42] », et ce que les Albizzi prennent sans doute pour de la faiblesse est en réalité le fruit d'un calcul politique de la part du Médicis, dont la popularité grandit auprès du peuple. D'autant que dans son exil Cosme l'Ancien est accueilli en prince, autant à Padoue qu'à Venise. Dans le premier volume de ses *Istorie fiorentine*, Giovanni Cavalcanti retrace, non sans mythification, l'attitude des Vénitiens qui ont acclamé Cosme à son arrivée dans la Sérénissime. « Ils l'ont couvert de cadeaux », décrit-il avant d'ajouter que, comme tous à Venise souhaitaient le rencontrer, on assista alors à des scènes incroyables, telle celle de ces « bandits venus de Rome qui, croisant le chemin du Médicis, […] se sont agenouillés pour lui baiser les pieds[43] ».

En 1433, Rinaldo degli Albizzi ne souhaite pas renverser les institutions de la *res publica*, qu'il considère bonnes et équilibrées[44]. Résultat : un an plus tard sont élus à la

[38] Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 1, Firenze, G. Barbèra, 1875, p. 506 *sq*.

[39] Une *balìa* peut être définie comme « une magistrature extraordinaire qui se substitue au pouvoir de la masse citadine en ce qui concerne les droits politiques. […] Une magistrature à laquelle sont accordés pour un moment des pouvoirs dictatoriaux [au sens romain du terme] et d'exception ». Guidobaldo GUIDI, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo Quattrocento*, t. 1, *Politica e diritto pubblico*, *op. cit.*, p. 93.

[40] Curt S. GUTKIND, *Cosimo de' Medici.* Pater patriae*, 1389-1464*, Oxford, Clarendon Press, 1938, p. 62.

[41] Nicolaï RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, nuova edizione a cura di Giovanni CIAPPELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 4 *sq*.

[42] Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 1, *op. cit.*, p. 511.

[43] Giovanni CAVALCANTI, *Istorie fiorentine*, t. 1, Firenze, Insegna di Dante, 1838, p. 550.

[44] John HALE, *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1997 [1988], p. 21.

Seigneurie des membres favorables au retour du Médicis, et le 29 septembre 1434, la nouvelle Seigneurie crée un *Parlamento* qui investit une *balìa* chargée de bannir à son tour Rinaldo degli Albizzi. On peut dire que Florence s'est mise au diapason de l'Antiquité romaine, car si dans la Rome antique, il n'y avait jamais bien loin du Capitole à la roche Tarpéienne, dans la Florence du *Quattrocento* non plus, la distance symbolique entre la Seigneurie et l'exil oltr'Arno est, elle aussi, très faible. C'est désormais tout Florence qui réclame le retour du Médicis[45]. Le 6 octobre 1434 en fin de matinée, Cosme entre dans Florence, où « le peuple l'accueille en triomphe, [se confondant en] applaudissements, [enjoué par les] fêtes qui émergent des rues de la cité[46] ». Pas un seul magistrat ni un seul officier ne se serait opposé à son retour. Pour la première fois de l'histoire de Florence, un homme charismatique doté d'un pouvoir de nature supérieure à celui d'un simple citoyen « a été institué de manière licite par le peuple[47] ».

71. *Les premiers instants du pouvoir médicéen en rupture totale avec le Moyen Âge.*

Cosme l'Ancien reçoit une forme d'investiture populaire à l'antique[48]. Il doit son retour à la volonté du peuple florentin, réaffirmée par les élections aux offices majeurs de 1434, de le compter parmi ses plus hauts dirigeants. L'acclamation du peuple à son entrée dans la ville témoigne, comme un symbole, de la légitimité populaire de son pouvoir politique. Elle évoque même le triomphe réservé aux généraux victorieux de l'Antiquité romaine.

Le simple fait qu'un homme devienne le maître politique d'une ville de la péninsule italienne par la seule volonté de son peuple est le résultat de l'évolution de toute une pensée juridique enracinée dans le nominalisme, progressivement diffusée par les thèses de Bartole sur la légitimité des peuples libres à s'auto-constituer. Une pensée juridique en rupture avec les principes du monde féodal, qui à Florence trouve sa pleine mesure dans l'humanisme civique du début du *Quattrocento*. Le destin si particulier de Florence donne raison à certains auteurs romanistes qui font du retour à l'origine populaire du pouvoir « la vraie signification constitutionnelle du réveil des études de droit romain, à partir du XIIe siècle[49] ».

---

[45] La *balìa* est en charge jusqu'au 31 octobre, et sera prolongée jusqu'au 31 décembre. Les noms des citoyens élevés au rang de magistrats dans cette *balìa*, ainsi que la durée de la magistrature, sont indiqués dans l'ouvrage de Rubinstein. Il s'agit de la *balìa* (25, cc. 1 r-2r). Nicolaï RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, *op. cit.*, p. 42.

[46] Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 1, *op. cit.*, p. 528.

[47] C'est sur ce point fondamental qu'insiste Angelo Fabronio dès l'introduction de sa biographie du Médicis. Angelo FABRONIO, *Magni Cosmi Medicei vita*, Édition *princeps* de 1788, document numérisé à la BnF, p. 13.

[48] Pour plus d'informations sur l'origine populaire du pouvoir politique dans l'Antiquité romaine, voir l'ouvrage de Laurent HECKETSWEILER, *La fonction du peuple dans l'Empire romain. Réponses du droit de Justinien*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2009, 323 p.

[49] Giovanni LOBRANO, « Peuple et citoyens selon le droit romain », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les hommes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1997, p. 59.

72. *L'arrivée au pouvoir de Frédéric II Gonzague.*

Frédéric II Gonzague devient marquis de Mantoue le 3 avril 1519[50]. Tout du moins en porte-t-il l'étiquette, puisqu'il doit se soumettre à une décision testamentaire de son père, François II, imposant comme condition à sa succession un âge minimum de 21 ans. Or en 1519, Frédéric n'en a que 19. D'ici là, une régence est assurée par sa mère, Isabelle d'Este, depuis ses appartements du palais ducal. D'apparence bénigne, l'épisode de la régence témoigne pourtant de l'obligation de Frédéric II de respecter les décisions de ses prédécesseurs et, en cela, il révèle un indice sur la nature holiste du pouvoir politique mantouan. Tout marquis voit en effet sa volonté individuelle encadrée par des règles qui le précèdent et, en même temps, le dépassent. C'est dire le peu de pouvoir accordé au sujet mantouan : fût-il destiné à diriger un jour la cité ; il n'en demeure pas moins soumis à un ordre juridique antérieur et précis qui semble naturel, c'est-à-dire hors de portée de la volonté des hommes.

Un autre évènement de taille fournit un bel indice sur la nature du pouvoir du marquis : son investiture. Frédéric II est fait marquis au cours d'une cérémonie devant la porte majeure de la cathédrale de Mantoue, tout de blanc vêtu, « en présence du peuple réuni représentant le corps de la commune[51] (*il corpo del comune*) ». Cette solennité a pour objectif symbolique de lier la personne du jeune Frédéric à la *dignitas* de marquis et d'acter ainsi sa qualité de feudataire impérial. Le rassemblement du peuple devant la cathédrale ne doit pas tromper les observateurs car son rôle ne ressemble en rien à celui du peuple florentin évoqué plus haut. À Mantoue, le peuple est une pure fiction : sa présence témoigne avant tout d'une reconnaissance visuelle du nouveau seigneur, bien davantage que d'une légitimation populaire. Frédéric n'est pas investi d'un office par le peuple en sa qualité de citoyen, on lui confère une *dignitas* par délégation du pouvoir impérial. Le peuple est extérieur au processus de légitimation du marquis : il en est simple spectateur. Au moins à cet égard, le peuple mantouan du début du XVIe siècle ressemble beaucoup à celui qui devait aussi exister dans l'Empire romain, quand la figure du *princeps* était désignée par l'armée, à savoir assez tôt sous l'Empire car le *dies imperii* daté du choix par l'armée commence avec Vespasien. Au cours du *dies imperii* comme pendant la cérémonie d'investiture du marquis mantouan, il ne reste en réalité au peuple que ses mains pour applaudir.

L'auteur laisse entendre qu'au fond, l'humanisme civique florentin était prévisible dès le retour des lois romaines au XIIe siècle, car l'empereur à Rome n'est investi de son pouvoir que par la *lex regia*.

[50] Federigo AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Edizione integrale, t. 2, Mantova, C. I. T. E. M., 1955, p. 454.

[51] *Op. loc.cit.*

73. *Deux symboles médiévaux de la prise de fonction de Frédéric II Gonzague : un tournoi et un duel.*

En 1520, Frédéric II Gonzague organise un tournoi pour la première année de son marquisat, qu'il souhaite ouvert aux cavaliers les plus renommés de toute l'Europe[52]. Une entreprise au parfum médiéval duquel le marquis a déjà pu s'enivrer durant son séjour en France à la cour du roi François Ier. Frédéric II lui-même passe pour un maître dans l'exercice[53].

Les chroniques enseignent que ce tournoi accroît la popularité de Frédéric II de manière significative. Mais ce qui enflamme la curiosité, et devient au centre de toutes les conversations, c'est l'inscription au tournoi de « deux ennemis de toujours : Battistone Palizzola et Vincenzo Maldo[54] ». C'est pourquoi Frédéric II profite de l'occasion pour organiser un duel entre les deux hommes. Ce sera selon son souhait le point d'orgue de l'évènement.

Les duels demeurent une pratique féodale de règlement des conflits personnels liée à l'aristocratie et à la notion d'honneur. Son développement en Lombardie, et même son inscription dans le droit coutumier, doivent beaucoup aux dispositions judiciaires du saint-empire romain germanique, bien définies à partir du XIe siècle[55]. Bien que ce soient des hommes de droit qui définissent les règles précises encadrant le duel judiciaire, ceux-ci ont tendance à fustiger l'injustice de ce mode de règlement des litiges. Au début du XVIe siècle, les membres de l'aristocratie dénonce l'empiètement du droit dans les duels[56] : « la noblesse, selon eux, a besoin d'honneur, et non d'un puzzle procédural[57] », mais cette pratique judiciaire disparaîtra à mesure que la société sera exclusivement régulée par des juristes[58].

En organisant à la fois un tournoi et un duel au début du XVIe siècle, dans le prolongement même de son investiture, Frédéric II démontre son attachement aux pratiques féodales du pouvoir et aux conceptions aristocratiques, en même temps que son attachement au droit coutumier issu des normes impériales.

---

[52] Luigi PESCASIO, *Storia di Mantova. Federico II Gonzaga, V marchese – I duca*, Suzzara, Bottazzi, 1997, p. 19.

[53] Voir *infra*, note de bas de page n° 86, p. 141.

[54] Federigo AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Edizione integrale, t. 2, *op. cit.*, p. 458.

[55] Marco CAVINA, *Il duello giudiziario per punto d'onore. Genesi, apogee e crisi nell'elaborazione dottrinale italiana (XIV-XVI)*, Torino, Giappichelli, 2003, p. 12.

[56] « Le premier à dénoncer l'empiètement des juristes est Pietro Monti, auteur du *De singulari certamine*, imprimé à Milan en 1509. » *IDEM*, « Science of Duel and Science of Honnor in the Modern Age: The Construction of a New Science between Customs, Jurisprudence, Literature and Philosophy », in *Late Medieval and Early Modern Fight Books. Transmission and tradition of martial arts in Europe (14th-17th Centuries)*, Leiden-Boston, Brill, 2016, p. 476.

[57] *Op. loc. cit.*

[58] Marco CAVINA, *Il duello giudiziario per punto d'onore. Genesi, apogee e crisi nell'elaborazione dottrinale italiana (XIV-XVI)*, *op. cit.*, p. 89.

SOUS-SECTION 2

UNE CONCEPTION FEODALE OU MODERNE DE L'ESPACE CONSACRE AU POUVOIR

74.

Un lien fort existe toujours entre les principes développés dans la pensée politique d'une société et la manière dont sont aménagés les espaces de civilisation. S'agissant des deux modèles qui nous intéressent, à savoir la *res publica* florentine et la *res imperii* mantouane, ils ne consacrent pas le même espace de la *res* à l'exercice du pouvoir politique. Depuis qu'une plus grande place est accordée au sujet dans la pensée politique européenne, les cités de la péninsule italienne ont développé une centralisation conduisant à l'émergence politique de ce que nous avons appelé plus haut la *res*. Il faut toutefois distinguer, selon les modèles, la géométrie propre de politisation de l'espace. Dans ce registre, les cités de Florence et de Mantoue représentent deux modèles opposés de construction de l'espace politique au sein de la *res* (§ 1). Sans grande surprise, Florence rompt avec les principes du monde féodal pour réadapter à la cité florentine une vision antique de *res publica* dans laquelle l'ensemble de la *res* est équitablement politisé, cependant que le modèle mantouan offre davantage de continuité avec le monde féodal en optant pour un cloisonnement de l'espace politique accessible à une seule élite. Une telle différence dans l'agencement de l'espace politique induit le développement de deux types de groupes d'hommes de pouvoir (§ 2). Dans la *res* florentine du *Quattrocento* se construit une clientèle autour de Cosme l'Ancien ; dans la *res* mantouane, et même dans l'entourage de Frédéric II, se tiennent des courtisans.

§ 1. DEUX CONCEPTIONS DE L'ESPACE DE LA *RES* CONSACRE A L'EXERCICE DU POUVOIR

75.

Conséquence d'une différence de nature dans la conception du pouvoir politique, les cités de Florence et de Mantoue ne consacrent pas le même espace de la *res* à l'exercice du pouvoir. Étant donné que ce sont les citoyens qui exercent le pouvoir à Florence, on y remarque une confusion entre l'espace du pouvoir et la totalité de la *res*, cependant qu'à Mantoue l'omnipotence du marquis entraîne un cloisonnement de l'espace réservé à l'exercice du pouvoir.

76. *Une politisation de l'ensemble de l'espace public dans la* res publica *florentine*.

Que le pouvoir politique florentin puisse s'exprimer de manière homogène sur l'ensemble du territoire de la *res* est l'une des conditions essentielles de la *res publica*. Bien sûr, cela ne signifie pas pour autant que les actions les plus anodines du quotidien des hommes deviennent par essence politiques, ou bien que plus rien de privé ne puisse plus exister à Florence. Cela signifie seulement qu'une forte distinction est réalisée entre l'espace public et la sphère privée. Formulé en des termes aristotéliciens, l'espace ordinaire de la cité florentine a simplement cette particularité antique d'être en puissance le lieu du pouvoir politique de la plus haute importance. Ainsi que peuvent en témoigner les cérémonies publiques organisées dans la *res* à intervalles réguliers auxquelles participent les membres de la communauté politique, se saisissant alors de l'espace du quotidien devenu politique le temps d'un évènement. À l'image du défilé des Mages organisé à l'Épiphanie, le rôle de telles festivités est double : celui de régénérer le sentiment d'appartenance des citoyens à la *res publica*[59] d'une part, et celui de rappeler l'effacement systématique de la sphère privée devant l'espace public d'autre part.

Richard Trexler est le premier à proposer une analyse de l'éclosion à Florence d'un espace public. Son ouvrage *Public life in Renaissance Florence* développe l'idée d'une « grande importance donnée au rituel social consacré au cours de [ces] cérémonies publiques[60] ». La doctrine s'accorde sur ce point qu'au cours des cérémonies publiques se renforce à Florence le sentiment de *civitas*, outil principal, nous l'avons montré, de l'incorporation politique. Dans le modèle de la *res publica*, « une large partie de l'espace urbain constitue [par conséquent une] scène de la représentation[61] » du pouvoir, entraînant une confusion entre l'espace politique et celui du quotidien de la cité. Comme souvent, c'est au moment de conclure que les avis divergent. Trexler et ses épigones en déduisent que « le rituel ne suit pas, mais précède l'ordre politique[62] ». Que ces cérémonies sont en somme l'application la plus pure de l'humanisme civique du début du *Quattrocento* et servent précisément à construire une identité politique qui se remodèle constamment. On peut bien sûr reprocher à Richard Trexler de mythologiser la *res publica* florentine, de détourner son regard de l'application concrète qui en est faite par les hommes de pouvoir. Une lacune dans l'analyse qui incite d'autres auteurs à formuler des conclusions opposées, anticipant la pratique du pouvoir des Médicis dans leur jugement de la *res publica* florentine. Ceux-là considèrent les cérémonies publiques comme un outil de projection de certaines familles fortunées sur la scène de représentation du pouvoir et concluent à une forme de privatisation de la *res* par

[59] Silvia MANTINI, *Lo spazio sacro della Firenze Medicea. Trasformazioni urbane e ceremoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995, p. 10 *sq*.

[60] Richard TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, New York, Cornell Paperbacks, 1991 [1980], p. 132.

[61] Sophie STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle : une histoire sociale des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 133.

[62] Richard TREXLER, *op. loc. cit.*

les grandes familles[63]. On peut en effet se demander quelle était la part encore réelle de la participation du peuple à la vie politique au XVe siècle. N'était-on pas déjà entré dans une réalité aristocratique, avec la puissance des arts majeurs ? Christian Bec résume bien ces conclusions en écrivant qu'« au mythe de Florence a succédé, peu à peu, le mythe médicéen[64] ». Toujours est-il que l'espace politique florentin équivaut à l'ensemble de l'espace citadin, et que les Médicis n'enferment pas le pouvoir politique au sein de leurs palais et résidences. Le pouvoir qu'ils exercent est un pouvoir public.

77. *Une privatisation d'une parcelle de pouvoir dans la* res imperii *mantouane.*

Puisque le seigneur de Mantoue doit son pouvoir politique à une délégation des pouvoirs de l'empereur, dont il incarne la puissance au sein de la cité, il advient que l'espace de la *res* ne peut être équitablement politisé, dans la réalité du pouvoir comme dans le symbole. Une telle chose supposerait en effet le partage des pouvoirs politiques répartis sur l'ensemble de la communauté politique. Ce qui n'est pas le cas de la cité mantouane qui oppose à la division du pouvoir florentin le modèle d'une concentration du pouvoir entre les mains du seigneur. Rien d'étonnant à ce que l'espace politique soit limité au proche environnement du marquis, lequel espace de la *res* finit même par s'enraciner et par se privatiser.

C'est par le prisme de la privatisation de l'espace politique de la *res* qu'il faut observer la construction du palais du Té. Frédéric II Gonzague décide d'en confier la construction à Jules Romain[65] dès 1524 afin de pouvoir prendre place dans un espace dont il soit l'unique propriétaire, ce qui ne peut réellement se réaliser entre les murs du palais ducal que Frédéric II partage avec l'ex-régente, sa mère, mais aussi de manière symbolique avec ses prédécesseurs et, en dernier lieu, avec le peuple tout entier puisque le palais ducal a été bâti sur les fondations de l'ancien palais communal[66].

Avec le palais du Té, Frédéric II privatise un espace de la *res* qu'il façonne conformément aux canons de l'Antiquité impériale. C'est dans l'enceinte de cet espace politique, dont il est le seul maître, que se jouera l'essentiel de la politique menée par Frédéric II Gonzague. Quand Charles Quint se rendra à Mantoue en mars 1530 pour

---

[63] Silvia Mantini décrit la lente transformation du cérémonial florentin passant du rite public sous Cosme l'Ancien, à une autocélébration de la famille Médicis sous Cosme Ier duc de Florence. Ajoutant qu'au XVIe siècle « les manifestations publiques ne permettront plus la création du sentiment de cohésion sociale de la communauté, qui va se dissoudre dans l'apologie du *princeps* ». Silvia MANTINI, *op. cit.*, p. 67 *sq*.

[64] Christian BEC, *Florence 1300-1600 : histoire et culture*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1986, p. 26.

[65] Le palais est le premier travail que Frédéric II confie à Jules Romain. Le chantier prioritaire. Maria Grazia BALZARINI, Tiziana MONACO (a cura di), *Lombardia rinascimentale*, con un saggio introduttivo di Liana CASTELFRANCHI VEGAS, Milano, Jaca Book, 2007, p. 205.

[66] Pour plus d'informations sur le palais ducal, se reporter à Jérémie KOERING, *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVIe siècle*, Arles, Actes Sud, 2013, 410 p.

élever Frédéric au rang de duc[67], c'est bien dans cet espace privatisé que l'empereur sera reçu, pendant plus d'une semaine, et qu'il procédera à la cérémonie d'investiture, sommet de la vie politique du Gonzague.

Ce que Frédéric II réalise dans le palais du Té est un cloisonnement de l'espace politique qui forme l'un des premiers modèles en Italie des cours princières du XVIe siècle, lesquelles ressemblent dans leur manière de privatiser l'espace politique à ce que les seigneurs du monde féodal ont su réaliser par l'*incastellamento* des seigneuries[68].

78. *Symétrie des cérémonies publiques florentines et des fêtes privées mantouanes.*

Les fêtes en tant qu'outil de pouvoir seront étudiées un peu plus loin. Ce qui nous intéresse pour l'instant, c'est que les cérémonies publiques à Florence et les fêtes privées à Mantoue trahissent, l'une comme l'autre, une manière particulière de concevoir l'espace de la *res* réservé à l'expression du pouvoir.

À Florence les cérémonies publiques destinées à renforcer le principe « constitutionnel » de l'égalité civique au sein de la *res* deviennent un outil du pouvoir politique des grandes familles, lesquelles s'en servent afin de renforcer leur statut de *primi inter pares*[69], ce qu'illustrent bien les fresques de Benozzo Gozzoli sur les murs de la chapelle des Mages. La doctrine évoque à ce sujet une forme d'« aristocratisation[70] » d'un groupe de citoyens de la *res publica* qui rompt inévitablement avec les prescriptions des statuts de 1415 en matière d'égalité civique.

À Mantoue, c'est entre les murs du palais du Té, véritable lieu de la *curia regis* du seigneur, que ce dernier organise son champ d'action politique et qu'il déploie envers les membres de sa cour l'étendue de sa *dignitas*. En effet, le Gonzague « met en valeur sa propre identité de prince[71] » au sein de son palais en organisant des fêtes privées

---

[67] L'empereur Charles Quint est accueilli une première fois dans le palais du Té du 25 mars au 19 avril 1530, ainsi qu'une seconde fois du 7 novembre au 7 décembre 1532. Au cours de son premier séjour, Charles Quint fait de Frédéric II Gonzague le duc de Mantoue. Au cours du second, l'empereur fait du duc le marquis du Montferrat. Deux séjours pour les deux actes politiques majeurs de la carrière du Gonzague. Amedeo BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, t. 2, p. 25 *sq*.

[68] L'*incastellamento*, pratiqué dans le Latium dès le Xe siècle à la suite d'une concentration des hommes autour de villages fortifiés pour des raisons démographiques et économiques, fait advenir de nouveaux rapports de pouvoir qui se généraliseront à l'Occident méditerranéen. Se reporter à Pierre TOUBERT, *Les structures du Latium médiéval : le Latium méridional et la Sabine du IXe siècle à la fin du XIIe siècle*, Rome, École française de Rome, 1973, XXVII + 1500 p.

[69] Sophie STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle : une histoire sociale des formes*, *op. cit.*, p. 130.

[70] Giorgio CHITTOLINI (a cura di), *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello stato del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1979, p. 24.

[71] Marcello FANTONI, « Corte e Stato nell'Italia dei secoli XIV-XVI », dans Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 460-466.

destinées à confirmer son rang aux yeux de tous[72]. Il s'agit de l'une des causes des fréquentes erreurs d'interprétation au sujet du palais du Té, conséquence de la méconnaissance de la nature politique des fêtes du *Cinquecento*[73]. Elles sont en réalité le parfait parallèle des cérémonies publiques florentines, le Janus de l'expression symbolique du pouvoir à la Renaissance. Pour reprendre la terminologie de Richard Trexler, à Mantoue le rituel suit l'ordre politique, et les fêtes du prince sont conçues pour en être l'expression. Fenêtres sur le faste du prince, elles s'ouvrent de plus en plus au public et on observe la même tendance symétrique à la confusion des espaces public et privé, qui font que le seigneur de Mantoue, comme l'ensemble des princes de l'Europe qui marcheront dans ses pas, vont se retrouver eux-mêmes pris au piège de l'indispensable mécanisme de représentation du pouvoir princier.

§ 2. Deux conceptions du groupe des hommes de pouvoir

79.

Deux conceptions différentes du pouvoir politique dessinent deux modèles de construction de l'espace politique dans la *res*, et en même temps influencent la formation de deux groupes qui gravitent autour des hommes de pouvoir. Groupes d'hommes dévoués dont la fidélité varie mais qui demeurent invariablement essentiels à la structure politique d'ensemble.

80. *Le clientélisme florentin.*

Qu'il soit permis d'écrire en préambule de ce qui suit combien le Médicis déchaîne les affects de la doctrine, condamnant le chercheur à ne découvrir de lui que des portraits chargés, bien souvent à la limite de la caricature. Telle de ses actions encensée par tel auteur sera conspuée par tel autre, si bien que le Florentin réussit cette prouesse d'incarner dans tel ouvrage le héros libérateur de Florence et l'un des tyrans les plus fourbes de l'histoire de la péninsule dans tel autre.

Parmi les points de discorde des historiens, les analyses de l'entourage du Médicis occupent une place non négligeable. Voici les faits : Cosme l'Ancien s'entoure dès le début des années 1420 d'une clientèle composée d'hommes de confiance appelés communément ses *amici*. Réaction d'un pan de la doctrine : que devient le principe de

[72] Francesco SBERLATI, *L'ambiguo primato. L'Europa e il Rinascimento italiano*, Roma, Carocci, 2004, p. 27.

[73] On n'a commencé à inclure des réflexions sur l'importance de la cour dans la formation de l'État moderne que depuis les années 80, bien que la plupart du temps son importance soit méjugée, et que la cour soit souvent envisagée comme l'expression de l'irrationalité et du faste incohérent du prince. Trevor DEAN, « Le corti. Un problema storiografico », in Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, *op. cit.*, p. 425.

l'égalité civique quand se constitue à Florence un groupe de citoyens, par des mécanismes propres au clientélisme, qui accaparent une majorité des offices de la *res* ? Réplique doctrinale : Cosme l'Ancien devient en 1420 chef de la famille Médicis et dans le même temps gérant de la banque des Médicis[74]. Le clientélisme dont il fait preuve est réalisé à des fins personnelles. Et puis… qu'un simple citoyen déploie des ressources personnelles dans sa participation à la politique de la cité, constitue le respect le plus strict des principes « constitutionnels ».

Entre l'année où Cosme l'Ancien devient le chef de la famille (1420) et le moment où le peuple florentin décide de mettre fin à son exil (1434), le Médicis entretient avec ses *amici* une riche correspondance publiée au cours des années 1950[75]. En comparant les destinataires des lettres de l'*Archivio mediceo avanti il Principato* aux *balìe* publiées dans l'ouvrage de Nicolaï Rubinstein[76], nous découvrons que « le Médicis a réussi à favoriser l'accès aux charges publiques pour les citoyens qui lui étaient fidèles de longue date[77] ». Ceux-là qui participent à la vie publique, s'enrichissent de leurs offices, deviennent même mécènes[78]. C'est simple : « Tous les *amici* que l'on trouve dans la correspondance du Médicis apparaissent dans la *balìa* du 28 septembre 1434[79] » qui exigent le retour du Médicis et l'exil de l'Albizzi.

Le clientélisme des Médicis peut-il être considéré comme un pas en avant dans la modernité institutionnelle au XVe siècle ? La réponse dépend encore une fois du préjugé initial. D'un côté, on peut considérer que le clientélisme procède d'un lien de fidélité d'homme à homme et qu'à ce titre, il ne présente pas de vraie rupture avec les pratiques féodales. De l'autre, on peut voir dans le clientélisme du système des Médicis une pratique méditerranéenne du pouvoir capable d'instaurer une vraie rupture avec les pratiques du monde féodal, dans la mesure où elle peut favoriser le développement d'une stabilité de l'« État[80] ».

---

[74] Raymond DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1963, p. 55.

[75] Arnaldo D'ADDARIO, Francesca MORANDINI (a cura di), *Archivio mediceo avanti il Principato*, Introduzione di Antonio PANELLA, Roma, 1951-63, 4 t. (411, 548, 559, 499 p.)

[76] Nicolaï RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, *op. cit.*, 470 p.

[77] Arnaldo D'ADDARIO, *La formazione dello stato moderno in Toscana. Da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici*, *op. cit.*, p. 25.

[78] Il paraît même que les citoyens qui refusaient de participer à la politique du Médicis malgré ses demandes étaient rapidement ruinés et que leurs biens étaient rachetés à des prix dérisoires par les membres de sa clientèle. Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 2, Firenze, G. Barbèra, 1875, p. 33.

[79] (*Balìe*, 25, cc. 1 r-2r) Dale KENT, *The Rise of the Medici. Faction in Florence, 1426-1434*, London, Oxford University Press, 1978, p. 36.

[80] Cette thèse est partagée par la doctrine américaine sur la notion d'État à la Renaissance. Voir Piero UGOLINI (a cura di), *Un'altra Firenze. L'epoca di Cosimo il Vecchio. Riscontri tra cultura e società nella storia fiorentina*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 398.

81. *L'environnement médiéval mantouan.*

Depuis plusieurs dizaines d'années, les archives mantouanes démontrent qu'elles sont également d'une extraordinaire richesse. « La correspondance d'État des Gonzague en matière diplomatique constitue [pour le chercheur] une fabuleuse machine à remonter le temps. À son contact, le lecteur devient une sorte d'homme invisible, il passe à travers les murs et [se rend] libre d'écouter, pour son plus grand plaisir, les conversations qui [d'ordinaire] se tiennent dans les salles de pouvoir les plus réservées des palais[81]. » Parmi toutes les archives disponibles, un corpus de 218 lettres a particulièrement attiré notre attention. Elles ont été envoyées par Frédéric II Gonzague et quelques conseillers d'État de son père au cours de leur séjour[82] (1515-1517) à la cour du roi de France[83]. D'une certaine manière, cet ensemble de plis ressemble à la correspondance que Cosme l'Ancien entretenait avec ses *amici* au cours des années qui précèdent son exil, parce que la correspondance du jeune Gonzague permet elle aussi de découvrir les pensées de l'homme de pouvoir quelques années avant qu'il ne succède à son père en qualité de marquis.

C'est pourquoi nous avons traduit, étudié, puis classé par thèmes ce corpus de 218 lettres. Voyons à travers cet exercice quels sont les thèmes récurrents de la pensée du marquis en devenir, examinons les influences qui la façonnent, dégageons enfin dans quelle mesure sa conception de l'exercice du pouvoir demeure féodale.

---

[81] Écrit Monique Chatenet dans la préface de l'ouvrage de Giancarlo MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, t. 3*: I Gonzaga duchi. La vetta dell'Olimpo da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, Modena, Il Bulino, 2006, 372 p.

[82] La doctrine utilise le terme « séjour » pour désigner le temps que Frédéric passa à la cour de François Ier, bien qu'il y ait été envoyé par son père afin d'assurer de sa fidélité le roi de France, et que par conséquent les aventures du jeune Frédéric à la cour du roi n'aient en rien ressemblé, parfois, à un « séjour ». Il arrive même à sa *famiglia* de dormir sur la paille, et de marcher d'une ville à l'autre, exténués, pendant des jours. « … *Non si trovò altro che una casetta […] ove è neccessario allogiar tutta la compagnia e familia, chi in terra, chi sulla palia* », « On ne trouva rien d'autre qu'une maisonnette où nous devions loger toute la compagnie et la famille, les uns par terre, les autres sur la paille », A.S.Mn., Gonzaga, Busta 1641, *lettre du 28 octobre 1515 envoyée par un conseiller d'État de François II à Isabelle d'Este*.

[83] Publiées en ancien italien, elles offrent un grand apport à la compréhension de la nature du pouvoir de Frédéric II Gonzague. Raffaele TAMALIO, *Federico Gonzaga alla corte di Francesco I di Francia nel carteggio privato con Mantova (1515-1517)*, Paris, Honoré Champion, 1994, 447 p.

L'idéal chevaleresque décrit dans les lettres mantouanes.

Nombre de lettres faisant référence à l'idéal chevaleresque	47

L'un de ces courriers daté du 11 décembre 1515, qu'un conseiller d'État envoie au marquis François II depuis la ville de Bologne, est pour notre sujet d'un grand intérêt. Le roi de France y est longuement décrit lors de son entrée solennelle à Bologne, quelques jours plus tôt, pour y rencontrer le pape Léon X. Pour l'historien du droit, leur entretien est intéressant puisqu'il est la source du concordat de Bologne, régissant les relations entre l'Église de Rome et le roi de France jusqu'en 1790. Frédéric assiste à l'entrée somptueuse du roi dans la ville, et fait même partie de la procession au côté des cardinaux et des nobles de France. La lettre fait état de l'honneur chevaleresque des hommes de pouvoir défilant ce jour-là. Et le conseiller d'État de conclure sur la surprise du peuple de Bologne découvrant à la suite du cortège des hommes honorables celui des pages, eux cependant habillés de vieilles guenilles, chargés de toutes les affaires de voyage[84].

Les tournois et les joutes.

Nombre de lettres faisant référence à une joute ou à un tournoi	35

Parmi les références les plus significatives sur la pratique du tournoi que nous avons retrouvées dans la correspondance du jeune Frédéric, se démarque une lettre datée du 16 décembre 1516 écrite depuis le château d'Amboise, où le roi a résidé quelque temps en compagnie de certains privilégiés de la cour. Elle raconte une joute amicale au cours

[84] « *Questo populo bolognese staseva in grande expectatione di veder grandissima pompa in questa entrata […] ma sono restati inganati perché non vi era pur une salio di brocato honorevole, ma tutti con li saglij da viagio erano.* », « Le peuple de la ville de Bologne attendait avec l'assurance d'assister à une entrée en grande pompe […] mais ils sont restés interdits parce qu'il n'y avait [pour une grande partie du cortège] pas même un brocart honorable, mais tous [les pages] avec les sacs de voyage. ». A.S.Mn., Gonzaga, Busta 1148, *lettre du 11 décembre 1515 envoyée par un conseiller d'État à François II Gonzague*.

de laquelle Frédéric participe sans son casque. Une pratique qui sera interdite une quarantaine d'années plus tard par Catherine de Médicis après le tragique accident d'Henri II intervenu le 30 juin 1559[85]. Frédéric II se fait remarquer pour ses qualités d'excellent cavalier, à tel point que François Ier, non sans témoigner une belle connaissance de l'histoire mantouane, le compare à Virgile[86]. À cette date, c'est sûrement Léonard de Vinci qui la lui avait soufflée dans l'oreille, cette remarque culturelle ! L'artiste florentin venait juste d'arriver en France.

Les liens d'homme à homme.

Nombre de lettres faisant référence à une charge féodale (*condotta*)	50

Frédéric II Gonzague ne vit que dans la recherche d'une charge féodale lui assurant une bonne situation financière en échange de services militaires. L'apogée de cette politique d'essence féodale est décrit par Frédéric II lui-même dans une lettre adressée à son père le 30 décembre 1515. François Ier propose à Frédéric II une pension de 6000 francs par année pour la conduite de cinquante lances[87].

[85] Ce 30 juin 1559, Henri II se blesse pendant un tournoi qui l'oppose au comte de Montgommery. Il mourra de sa blessure peu de temps après. À la suite de cet épisode, les tournois seront progressivement abandonnés en Europe, et remplacés par des carrousels, notamment en Suède, où Charles XI est le premier à s'illustrer dans l'exercice. Se reporter à Jacques BOUINEAU, « Charles XI de Suède en quête de modèle politique », dans *IDEM* (sous la direction de), *L'environnement méditerranéen. De l'Antiquité vécue à l'Antiquité réinventée*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2019, p. 213-240.

[86] « *Hozi il signor mio si è armato […] poi corse senza elmetto tre volte […] e tanto satisfa a Sua Maestà ch'el disse a messer Rozone "Questo è mantuano, et è Virgilio tra li cavalli"* », « Aujourd'hui mon seigneur s'est armé […] puis jouta sans casque trois fois […], ce qui a tant satisfait Sa Majesté qu'elle dit à Monsieur Rozone : "Cet homme-là est mantouan, il est comme Virgile entre les chevaux". ». A.S.Mn., Gonzaga, *lettre du 16 décembre 1516 envoyée par un conseiller d'État de François II à François II Gonzague*.

[87] « *Anzi me amava assai et mi volea tractar bene, et darmi seimillia franchi de pensione che più non havea il figliol dil re Federico, il fratel di Borbone tutti gran principi […] et non mi daria manco de cinquanta lanze* », « Au contraire il [François Ier] m'aime assez et veut me traiter correctement, et me donner 6000 francs de pension, davantage que n'en reçoit le fils du roi Frédéric [Frédéric Ier d'Aragon, roi de Naples], ainsi que le frère du Bourbon [François de Bourbon, le grand connétable], tous de grands princes […] et il ne me donnera pas moins de cinquante lances. » A.S.Mn., Gonzaga, Busta 2121, *lettre du 30 décembre 1515 envoyée par Frédéric II Gonzague au marquis de Mantoue François II Gonzague*.

82. *La formation à Mantoue d'une* curia regis.

Une fois au pouvoir, Frédéric II Gonzague reconstruit à Mantoue, dans l'enceinte du palais du Té, une vraie cour princière à l'image de celle qu'il a pu admirer en France. Les auteurs s'accordent pour affirmer combien « les édifices d'Amboise, de Blois et de Paris, ainsi que les villes de la vallée du Rhône, ont indubitablement influencé Frédéric II pour la construction de son palais du Té[88] » et donc, pour l'établissement de sa cour princière à l'italienne. Plusieurs grands courtisans y cultivent les valeurs chevaleresques du monde féodal auxquelles vient se greffer une touche italienne d'art de vivre et de bon goût à la manière de l'Antiquité. L'un des courtisans de Frédéric II les plus notables, Baldassare Castiglione, en transformant l'étiquette italienne dans son *Traité du courtisan*, fut « *magna pars* de la politique mantouane de Frédéric II[89] », car les principes de la *sprezzatura* associés à la cour princière sont déterminants dans l'exercice du pouvoir de Frédéric II, et dans sa mise en récit à travers un appareil de représentation symbolique entièrement lié au courtisan et à ses rapports au prince[90].

L'humanisme évolue alors en passant d'un humanisme civique florentin à un humanisme de cour mantouan. On remarque que pendant tout le *Quattrocento*, se développent à Florence des traités pédagogiques épris d'enseignement des humanités. Le *De ingenuis moribus et liberalibus adulescentiae studiis* (1401-1402) de Pier Paolo Vergerio il Vecchio, le *De studiis et litteris liber* (1425) de Leonardo Bruni, le *Tractatus de liberorum educatione* (1444) d'Enea Silvio Piccolomini[91], le *De educatione liberorum* (1444) de Maffeo Vegio, et le *De ordine docendi et discenti* (1459) de Battista Guarini. Leur but est d'enseigner aux Florentins les valeurs citoyennes dès le plus jeune âge, car l'éducation est sans doute l'élément le plus important d'un système de *res publica*, et cela, les humanistes florentins l'ont bien compris. Avec Baldassare Castiglione, l'humanisme italien change son fusil d'épaule, puisqu'il enseigne aux hommes des techniques pour faire valoir devant le prince l'étendue de leurs bonnes manières. On est donc passé de Florence à Mantoue d'un humanisme civique qui enseigne le goût de la liberté citoyenne à un humanisme de cour qui enseigne des techniques de soumission au prince. Jacques Le Goff voit dans les bonnes manières du

---

[88] Sally HICKSON, « Federico II Gonzaga in France », in Francesca MATTEI, *Federico II Gonzaga e le arti*, Roma, Bulzoni, 2016, p. 41.

[89] Luigi PESCASIO, *Storia di Mantova. Federico II Gonzaga, V marchese – I duca*, *op. cit.*, p. 39.

[90] La représentation politique de Frédéric II Gonzague faite par Jules Romain dans le palais du Té est liée à cette étiquette des cours princières italiennes théorisée par Baldassare Castiglione. Le courtisan s'étant d'ailleurs « lié d'une forte amitié » avec Jules Romain. John SHEARMAN, « Giulio Romano and Baldassare Castiglione », Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento, *Giulio Romano*, Mantova, Accademia nazionale Virgiliana, 1989, p. 293 *sq*.

[91] Enea Silvio Piccolomini est l'un des humanistes florentins qui vont contester la toute-puissance d'essence médiévale de la *scientia juris*, avec un certain Leon Battista Alberti, pour affirmer l'utilité de l'éducation morale et de l'enseignement des humanités. Voir Giovanni ROSSI, « Enea Silvio e la polemica umanistica contro la scienza del diritto », in Luisa SECCHI TARUGI, *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, Atti del XXV convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-20 luglio 2013), Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, p. 599-618.

Castiglione une « évolution d'un système majeur de valeurs de la société européenne[92] », l'évolution de l'humanisme accompagne l'entrée de l'Europe dans l'ère des princes et détermine le moment où l'aristocratie italienne « renforce une position [déjà] privilégiée [en accaparant] le gouvernement de la chose publique[93] ».

Section 2

LES PARADIGMES ÉCONOMIQUES FLORENTIN ET MANTOUAN

83.

Dans les cités de Florence et de Mantoue se développent au sein de la *res* deux modèles institutionnels participant à la création de deux conceptions de l'espace accordé à l'expression du pouvoir politique. La *res imperii* mantouane propose un cloisonnement du pouvoir politique débouchant sur la création d'une cour princière, cependant que la *res publica* florentine s'emploie à faire renaître un espace public à l'antique qui se veut entièrement politisé.

Des structures institutionnelles dont le bon fonctionnement repose sur deux modèles économiques distincts (**Sous-section 1**) : l'un a besoin de la paix pour développer de fortes activités commerciales, enrichir la cité et ses citoyens de sorte que les libertés politiques inscrites dans les statuts de la cité trouvent un réel écho dans les activités quotidiennes. Une économie novatrice qui s'appuie sur la pratique du change, sur le développement de l'artisanat et sur des relations diplomatiques apaisées avec les forces politiques extérieures. L'autre modèle s'inscrit dans la continuité de la féodalité et nécessite les ressources liées à la guerre pour maintenir son développement. Bien sûr, ces deux systèmes connaissent des possibilités d'évolutions bien différentes (**Sous-section 2**) : puisque Mantoue bâtit ses institutions et son économie sur des valeurs immuables (tant que demeure l'empire) et sur la pratique de la guerre, la cité de Frédéric II Gonzague est des plus stables. Florence fait reposer l'équilibre de ses institutions et toute son économie sur la volonté libre et éclairée des sujets politiques, ainsi que sur une économie nouvelle, deux entités qui par définition peuvent varier au cours du temps et prendre des aspects divers. N'est-ce pas, en fin de compte, le propre de la pensée nominaliste de varier toujours, et celui de la pensée holiste de ne varier jamais ?

---

[92] Daniela ROMAGNOLI, *La ville et la cour. Des bonnes et des mauvaises manières*, traduit de l'italien par Jérôme NICOLAS, préface de Jacques LE GOFF, Paris, Fayard, 1995, p. 23-24.

[93] Maria Gigliola DI RENZO VILLATA, « Persone e famiglia nel diritto medievale e moderno », in *Digesto IV*, Torino, Utet, 1995, p. 479.

SOUS-SECTION 1

PENSEES ECONOMIQUES DE LA *RES PUBLICA* ET DE LA *RES IMPERII*

84.

Tout modèle institutionnel est structuré par une pensée économique de système dont les principes articulent l'ensemble et conduisent parfois les hommes de pouvoir vers telle ou telle lecture des institutions. Le constat est plutôt banal, mais appliqué à la Renaissance, il permet d'envisager les institutions de la *res publica* florentine et celles de la *res imperii* mantouane d'un autre point de vue. Il nous semble que le rapport que les cités entretiennent avec la guerre constitue l'une des plus grandes distinctions des pensées économiques des deux cités (§ 1) : la guerre est nécessaire à l'enrichissement et au développement de la cité du Gonzague, elle est la condition même de son existence en tant que fief de l'empire. L'essence d'un fief impérial est militaire. Florence *a contrario* est libre de ses choix, puisqu'elle est modelée par ses propres citoyens que l'intérêt de leurs affaires incite à rejeter la guerre. En s'éloignant de la pensée économique standard de la période médiévale, la famille Médicis pose sans doute les bases d'une forme nouvelle de capitalisme en Europe (§ 2).

§ 1. UN DIFFERENT RAPPORT DES CITES A LA GUERRE

85.

Guerre et paix, dipôle autour duquel semble s'articuler l'histoire des hommes. Est-ce la recherche de la paix qui cristallise au XIVe siècle la formation d'un renouveau institutionnel ? Entre les conflits qui opposent les factions guelfes et gibelines dans le *regnum italicum* des XIIe et XIIIe siècles, suivis de l'instabilité des régimes qui s'y forment au XIVe à cause des guerres privées portées par des tyrans solitaires à la légitimité douteuse, c'est un fait certain : aussi loin que puisse remonter la mémoire des hommes de la Renaissance, leur péninsule n'a pratiquement connu que la guerre. Et pourtant... penser que seul le désir de paix anime l'ensemble des institutions de la Renaissance serait faire preuve d'une grande naïveté.

La cité florentine du *Quattrocento* et la cité mantouane du *Cinquecento* forment un bon exemple puisqu'elles partagent toutes deux un intérêt d'ordre financier à la guerre, qui cependant s'articule différemment. Si la guerre est la principale source de revenus de Frédéric II Gonzague, Cosme l'Ancien de Médicis entrevoit dans une paix bien établie des intérêts économiques de plus grande envergure.

86. *Guerre et paix dans les cités florentine et mantouane.*

Il s'agit sans doute d'un des critères déterminants qui poussent à rechercher dans la cité florentine les prémices de notre État moderne, et qui nous incitent à considérer le modèle mantouan comme un prolongement de la période médiévale. La guerre est le moteur de l'économie mantouane, cependant que la paix est un idéal recherché à Florence.

Frédéric II Gonzague représente le condottiere par excellence. Toute sa vie est dirigée par la recherche d'une *condotta* : un « contrat permettant de lever et de commander des troupes[94] ». Il s'agit d'un contrat synallagmatique parce que les effets juridiques contraignent les deux parties à des engagements réciproques : le condottiere est entretenu financièrement pendant la durée du contrat, en échange de quoi il devient une sorte de mercenaire dont les compétences militaires sont placées au service des ambitions de celui qui le paie. Ce type de contrat implique des relations horizontales, d'homme à homme, typiques du Moyen Âge. Ces condottieres, qui sont des « spécialistes du maniement des armes[95], sans attache vis-à-vis d'une communauté politique particulière, et uniquement mus par l'appât du gain, […] deviennent des hommes-clef du jeu politico-militaire dans la péninsule italienne [à partir] de la fin du Moyen Âge[96] ».

Frédéric II Gonzague est à considérer comme un simple condottiere que la naissance a rendu seigneur d'une cité qui ne sert qu'à assouvir ses ambitions personnelles. Ainsi offre-t-il déjà ses jeunes services militaires à François Ier dès le 7 mars 1517[97]. Quand il devient capitaine général des armées de l'Église, à l'été 1520, il s'illustre cette fois-ci contre les troupes du roi de France en reprenant Parme et Milan pour le compte du pape et de l'empereur. Frédéric II défend ensuite Pavie en 1522[98], une bataille décisive dans la défaite finale de François Ier qui s'accomplira dans cette même ville trois ans plus tard.

---

[94] John HALE, *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, *op. cit.*, p. 95.

[95] Pour obtenir des renseignements précis sur les armes qui étaient utilisées à la Renaissance, enrichis de belles illustrations, voir Mario SCALINI, « Armi sovrane: l'arma e la rappresentazione del potere », *IDEM* (a cura di), *Armi e potere nell'Europa del Rinascimento*, mostra e catalogo, Milano, Silvana, 2018, p. 39-64.

[96] Michel BALARD, « *In extremo Europae* : les soudoyers de l'Orient génois (XIVe-XVe siècles), dans *Histoire et Société. Mélanges offerts à Georges Duby*. t. 2 : *Le tenancier, le fidèle et le citoyen*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 167.

[97] Tel que Frédéric II en informe par lettre son père le jour même. « *Circa la investitura de Poviglio […] si n'è parlato col Re, qual l'ha remissa al Cancellero che li refferischa quel si pò far* », « En ce qui concerne l'investiture de Poviglio [le premier contrat de Frédéric II] […] il [le grand connétable faisant office d'intermédiaire] en a parlé avec le roi, qui l'a remise à son chancelier afin qu'il réfère de ce qu'il est possible de faire. ». A.S.Mn., Gonzaga, Busta 2123, lettre du 7 mars 1517 envoyée par Frédéric II Gonzague au marquis de Mantoue François II Gonzague.

[98] Mario Equicola a loué la bravoure de Frédéric II à Pavie en inscrivant ces vers dans le marbre de l'église Santa Maria delle Grazie :

« *Defensor Federicus adest Gonzaga secundus*:
Hic fossa, hic vallum, solus hic ager erat.
Ergo servati tanto duci io ! Ingeminamus,

Une particularité des batailles menées par Frédéric II Gonzague est de ne jamais vraiment servir directement les intérêts de la cité de Mantoue. Bien sûr l'antique cité de Virgile a beaucoup à gagner à voir son marquis triompher, que ce soit d'un point de vue honorifique, ou économique, car les patrimoines personnels du marquis et de la cité se confondent. Cette confusion des patrimoines place la guerre au centre de la politique mantouane. Une trop longue période de paix et c'est toute l'économie qui s'effondre. Honorifique pour la cité mantouane, vraiment ? Que peut bien apporter aux citoyens mantouans une victoire de l'empereur et du pape sur les troupes françaises ? Très peu de choses en vérité : seule compte la réussite du seigneur, lequel en théorie est même susceptible de changer de camp politique au gré des circonstances. Bientôt les raisons politiques des conflits deviennent étrangères au seigneur et a fortiori à la cité mantouane elle-même. C'est parce que la guerre est seule pourvoyeuse d'honneurs et d'argent que Frédéric II offre ses services aux grandes institutions de pouvoir.

À l'inverse, la cité de Florence possède au *Quattrocento* son propre patrimoine, dont ne peuvent disposer les hommes en fonction de leurs volontés politiques personnelles, bien que l'on s'interroge parfois au sujet de la puissance financière de certaines familles, richissimes au point de se rendre indispensables au fonctionnement de la *res publica*. La banque des Médicis, par exemple, devient assez rapidement la seule à pouvoir offrir à Florence de quoi subvenir à ses besoins, après qu'elle se fut ruinée dans son entreprise de réification[99].

On place en théorie l'intérêt de la cité florentine au-dessus de toute autre considération. C'est l'une des raisons pour lesquelles les humanistes civiques rejettent la guerre et prônent une paix qui, seule, préserve les intérêts de la communauté politique florentine. La paix évite aux hommes les inconvénients liés à la guerre, la mort, les blessures, et l'abandon temporaire de leur charge politique. La paix préserve l'homme, devenu l'élément clef du système institutionnel florentin, et elle permet aussi d'assurer la continuité des échanges commerciaux dont le fruit constitue l'essentiel du patrimoine citadin. Florence est avant tout une cité marchande, elle trouve donc dans la paix un intérêt économique supérieur[100]. Bien sûr, à partir de 1422, elle est engagée dans une guerre contre Milan et le duc Filippo Maria Visconti[101], ainsi que dans des guerres

---

Et Mariae hostiles ponimus hos globulos. »

Federigo AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Edizione integrale, t. 2, *op. cit.*, p. 475.

[99] Florence s'est ruinée en constructions, mais aussi en affrontant les Sforza, et certaines communes du *distretto*. Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, Paris, Albin Michel, 2013 [2007], p. 255.

[100] Voir Charles-Marie DE LA RONCIERE, « La foi du marchand : Florence XIVe – milieu XVe siècle », dans *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine (XIIe – XVe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 45-64.

[101] Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 1, *op. cit.*, p. 456 *sq*.

occasionnelles contre des entités récalcitrantes de son *distretto*[102]. Toutefois, le but de ces conflits est de réussir à pacifier l'environnement politique de Florence, *si vis pacem para bellum*, et les guerres lombardes ne sont causées que par les ambitions impérialistes du duché de Milan. Elles sont pour Florence des guerres défensives, dont la cité se passerait bien et dont les Médicis parviendront d'ailleurs à se débarrasser par un jeu d'alliances intelligent qui se termine dans la paix de Lodi (9 avril 1454) qui instaure un équilibre des puissances dans la péninsule, une *Eunomia* à l'antique, et assure la paix[103]. Les historiens ne cessent de révéler toute la modernité dans l'équilibre trouvé par la paix de Lodi, instaurée par le Médicis qui, lui, devait sans doute y voir une restauration de la *pax romana* qui assura longévité et prospérité aux hommes de l'Antiquité romaine.

Carl von Clausewitz aura beau écrire plus tard que la guerre est « la continuation de la politique par d'autres moyens », elle reste à Florence un dernier recours pour garantir la prospérité de la cité.

87. *Mise en perspective des thèses de Jacob Burckhardt et de Hans Baron.*

Ces thèses concernent Florence. Jacob Burckhardt défend le principe de la naissance d'un individualisme à Florence, cependant que Hans Baron soulève l'existence d'une « territorialisation de la politique ».

C'est-à-dire que Hans Baron désigne à Florence l'apparition, non pas d'un individu isolé, mais au contraire d'une communauté politique qui se structure, bien définie géographiquement au sein de la *res*, et dont les individualités, les citoyens, demeurent indissociables les uns des autres. Aucun individu n'émerge à ses yeux du Tout politique. A priori, la thèse de l'Un politique burckhardtien et celle du Tout baronien, sont ontologiquement vouées à opposer les historiens.

Le Tout baronien. Selon Hans Baron, un personnage comme Cosme l'Ancien, aussi puissant qu'il puisse être, œuvre toujours pour la communauté politique, agissant non pour lui-même mais pour que Florence prospère. Voilà qui fait de lui précisément un *primus inter pares*, et non un *princeps*. Et en effet, en ce qui concerne son attitude au sujet de la guerre, le Médicis adopte un comportement bien moins individualiste que Frédéric II Gonzague.

L'Un burckhardtien. Selon Jacob Burckhardt, l'individualisme dont il est question diffère de l'individualisme moderne. L'individu florentin est un citoyen inspiré de Cicéron, et n'a pas grand-chose à voir avec un individu moderne prenant racine dans la philosophie de Descartes. Autrement dit, c'est un individu-citoyen dont l'accomplissement repose essentiellement sur la participation au Tout de la communauté

[102] Marco TANGHERONI, « I Comuni e le città », in Elena FASANO GUARINI, Giuseppe PETRALIA, Paolo PEZZINO (a cura di), *Storia della Toscana*. 1. *Dalle origini al Settecento*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2004, p. 93.

[103] La paix de Lodi et la paix de la ligue catholique (30 août 1454) pacifient la Toscane jusque dans la moitié du XVIe siècle, et la reprise des conflits avec Sienne. Arnaldo D'ADDARIO, *La formazione dello stato moderno in Toscana. Da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici*, *op. cit.*, p. 25.

politique, qui constitue l'unique espace d'expression politique. La notion diffère par conséquent de l'individu-tyran agissant uniquement pour lui-même. Burckhardt aperçoit une multitude d'individualités émerger de la *res publica* florentine. Il lui semble que l'individu florentin s'inscrit au sein d'un système de valeurs, qu'il s'appuie sur une culture proprement florentine, et qu'il progresse sans cesse dans la recherche du Beau et du Juste. L'individu à Florence ne se retrouve pas esseulé face à son *cogito*, à errer sans attache et sans but. Son individualité ne prend tout à fait son sens que mêlée à la communauté politique de la *res publica*.

Bien sûr on peut se demander si ces deux auteurs ne présentent pas deux modèles en fonction de leur propre idéologie : d'un côté l'image d'un citoyen à l'antique, de l'autre celle d'un individu chrétien.

Les deux auteurs placent l'un et l'autre la guerre et la paix au centre de leur thèse. Hans Baron voit dans la guerre contre le duché de Milan l'origine d'une prise de conscience nécessaire à la création du Tout politique, cependant que Jacob Burckhardt estime que la paix entrevue à Florence permet l'éclosion d'un individualisme.

88. *Le regard de la pensée nominaliste sur le rapport des hommes à la guerre.*

> « Contrairement à nos usages modernes où la guerre est une interruption de l'état de paix, les Grecs l'ont perçue comme l'état naturel des choses. La guerre est [à leurs yeux] la traduction sociale d'un phénomène cosmique. Héraclite, le penseur du mouvement, du flux perpétuel, voit [même en elle] le moteur de l'univers : "Polemos est Père de tout, Roi de tout[104]". »

Le regard des Anciens en ce qui concerne les causes de la guerre semble se prolonger dans la pensée holiste adoptée par la cité mantouane. Avec cette vision des choses, non seulement la guerre existe en soi, mais encore elle obéit à des règles qui échappent aux hommes, les entraînant à la considérer en tant qu'expression naturelle du *cosmos* et, donc, inévitable.

Ce qu'apporte la pensée nominaliste est de démonter progressivement cette idée d'une existence en soi de la guerre, et de finir par la réduire à une pure invention consciente des hommes. Si l'on admet que les hommes ont inventé la guerre, alors on considère qu'ils peuvent établir la paix. Une vision nouvelle qui oblige les hommes à assumer les guerres qu'ils entreprennent parce qu'ils en sont les seuls véritables responsables. La cause de la guerre est désormais à rechercher dans la volonté humaine. C'est la raison pour laquelle les cités éprises de la pensée nominaliste prônent à partir du XIVe siècle la paix comme vertu essentielle au bon gouvernement de la cité[105].

---

[104] Anne COULIE, « Guerre et Paix dans les mondes grecs à l'époque classique », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Guerre et Paix dans l'Orient méditerranéen*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2001, p. 15.

[105] Ces prises de conscience ont obligé les cités à se rapprocher, à échanger, et à « former des cohésions nouvelles ». Isabella LAZZARINI, *L'Italia degli stati territoriali. Secoli XIII-XV*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 143.

Les peintures murales de la salle de la Paix peintes par Ambrogio Lorenzetti dans le palais public de Sienne en 1338 en forment un beau témoignage. Parmi les six allégories féminines qui entourent l'allégorie du Bon Gouvernement figure « *Pax* », la Paix[106], le front ceint d'une couronne d'olivier et tenant un rameau à la main (Ann. 190). Elle est peinte dans une position que les Italiens appellent *recumbente*, à demi couchée sur un tas d'armures, l'expression tranquille et ferme.

Cette « mise en beauté du pouvoir de Sienne en 1338[107] » dans laquelle Patrick Boucheron décèle une tentative d'affronter le tyran de face, afin de sauvegarder les institutions communales des ambitions politiques seigneuriales dont on redoute les pratiques, est aussi un véritable traité politique et une ode à la paix. La représentation nous apprend que l'équilibre et la justice ne peuvent se maintenir que grâce à la paix. C'est bien elle qui est au cœur de l'allégorie du Bon Gouvernement. Le génie d'Ambrogio Lorenzetti est de l'avoir peinte dans cette attitude si nonchalente tandis qu'elle est la figure indispensable à la vie paisible des hommes dans la cité. Quiconque l'observe est comme terrifié à l'idée que tout repose sur cette nonchalence.

Bien qu'adressé aux citoyens siennois de l'an 1338, le message politique peint sur les murs du palais communal s'adresse aux citoyens de tous régimes, à toutes époques : dans le temps où les libertés démocratiques sont menacées, c'est-à-dire du moment que la paix est mise en danger, c'est aux hommes à se lever et à protéger leurs libertés, car la paix ne se protègera pas d'elle-même. Voilà le message véhiculé par la pensée nominaliste : la paix et la guerre sont l'affaire des hommes, elles relèvent donc de leur pleine et entière responsabilité.

§ 2. Les premices du capitalisme a la Renaissance ?

89. *L'argent à la Renaissance.*

L'argent est considéré comme indispensable à la conservation paisible de l'« État » dans toute l'Antiquité et au cours de la période médiévale. Que ce soit « Cicéron, Tacite, les grands auteurs affirment [tous] le besoin d'avoir des armes, [et soulignent] que pour avoir des armes, il faut de l'argent[108] ». Une nécessité qui pousse même au XIIIe siècle les théologiens à donner aux marchands un droit de cité définitif dans la cité médiévale. Les théologiens réfléchissent par conséquent à élargir les notions de

[106] « La paix est considérée par les auteurs italiens de cette époque comme la valeur la plus précieuse de la vie civique. » Quentin SKINNER, *L'artiste en philosophe politique : Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, traduit de l'anglais par Rosine CHRISTIN, Paris, Raisons d'agir, 2003 [1986], p. 75.

[107] Patrick BOUCHERON, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images, Sienne – 1338*, Paris, Points, 2015 [2013], 282 p.

[108] Anthony MOLHO, « Lo Stato e la finanza publica. Un'ipotesi basata sulla storia tardomedioevale di Firenze », in Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, *op. cit.*, p. 225.

purgatoire, de péché véniel afin de se concilier les marchands[109]. C'est ainsi que « les comptabilités de l'époque s'ouvrent toutes sur une invocation à Dieu[110]. »

On observe en premier lieu une évolution du rapport à l'argent avec la pensée nominaliste, qui trouve son sommet à Florence chez les humanistes civiques du *Quattrocento*. L'argent n'est plus pensé en fonction des préparatifs indispensables à la guerre, mais devient au contraire un instrument de la paix. À mesure que des échanges commerciaux s'intensifient avec le reste du monde, la cité se renforce et se rend aussi indispensable d'un point de vue financier, à ceux de l'extérieur qui pourraient avoir un intérêt à lui déclarer la guerre.

L'argent peut désormais s'employer autrement, il sert à embellir la cité d'une architecture somptueuse, à élever entre les murs de la cité la somme des connaissances, puis à faire fleurir l'artisanat et les arts. Florence est un symbole du changement de paradigme de l'argent à la Renaissance. D'argent de guerre, il devient argent de paix.

90. *La redécouverte des lois romaines en Italie précurseur du premier capitalisme de l'ère moderne ?*

L'enrichissement des seigneurs médiévaux passe par l'acquisition de nouvelles terres, ce qui induit deux conséquences majeures : le désir politique de faire la guerre, et l'établissement de règles juridiques spécifiquement attachées à la terre. Rien d'étonnant à ce qu'en droit médiéval, ce soit l'élément réel, le fief, qui soit placé au centre du lien féodo-vassalique[111].

On observe à Florence un premier glissement dans la conception de l'élément réel générateur des liens juridiques. Fruit de la pensée nominaliste, ce glissement inspire les humanistes civiques du début du XVe siècle dans la rédaction des statuts de 1415. D'un territoire considéré comme un fief, comme une chose privée définie par la terre et les fruits qu'elle peut apporter à son propriétaire, on passe à une *res publica*, une chose publique dont les fruits servent à l'enrichissement de la communauté. Dans le fief, il y a l'idée de concession, dans celle de *res publica* d'autonomie.

L'enrichissement dû au territoire s'est par conséquent « publicisé », il a fait disparaître de fait les désirs de guerres qui, *in fine*, appellent bien plus de dépenses collectives que de recettes. À partir du moment où se développe une *res*, qui produit des richesses offertes à la communauté politique, on cesse de considérer le territoire comme une chose privée, et on nie le droit à un particulier de tirer un avantage financier de la guerre. L'économie républicaine ne peut être profitable pour tous, elle ne peut vraiment se développer, qu'en temps de paix, qu'en consacrant les ressources de la cité au développement des savoir-faire, en favorisant une augmentation des échanges de marchandises, en octroyant des libertés commerciales définies dans l'intérêt de la cité.

---

[109] Se reporter à Jacques LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1991 [1981], 509 p.

[110] Charles-Marie DE LA RONCIERE, « La foi du marchand : Florence XIVe – milieu XVe siècle », *op. cit.*, p. 45.

[111] Marc BLOCH, *La société féodale*, *op. cit.*, p. 233 *sq*.

Les conclusions des juristes du XIVe siècle tels que Bartole et Balde, gloses des lois romaines redécouvertes en Italie, favorisent l'établissement d'une *res publica* et ouvrent le chemin au capitalisme de la famille Médicis. Dans leurs œuvres en effet « apparaît déjà la nécessité d'adapter les règles romaines aux impératifs commerciaux[112] » des communes de la péninsule. C'est que Bartole a compris que la liberté des hommes, l'indépendance des cités par rapport à l'Église et à l'empire étaient un premier pas vers la prospérité économique, seule capable de mener des cités à peine « *sibi principes* » vers une autonomie politico-juridique encore accrue.

La pensée économique traditionnelle basée sur la guerre repose sur une soumission des acteurs politiques à une institution plus grande qu'eux, à l'image des guerres menées par les condottieres médiévaux à la solde d'un pouvoir politique plus fort. Seule la liberté et l'indépendance politique permettent d'instaurer la paix et d'envisager d'autres formes d'économie.

91. *Un premier capitalisme à Florence au* Quattrocento *sous l'égide de la famille Médicis*[113] *?*

« Cosme l'Ancien de Médicis est un banquier qui fait des affaires avec Pise, Venise[114], Milan, Rome[115], Bruges, Londres, Lyon, Avignon, Genève, Valence, Barcelone[116]. » Au XVe siècle en effet la pratique financière connaît l'une de ses évolutions majeures, en ouvrant ses frontières à l'Europe, voire un peu plus loin[117]. Les partenaires économiques du Médicis assurent des revenus et une certaine protection diplomatique à Florence. Ajoutons que la restructuration de la cité florentine conjointe à une redéfinition de la structure familiale, portée par Alberti[118], permet de légitimer la montée en puissance de

[112] Sophie MOLINIER-POTENCIER, « La naissance de la doctrine commercialiste en Italie et en France », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *La pratique commerciale*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2002, p. 120.

[113] Si Jacques Heers développe l'idée selon laquelle le capitalisme est en germe pendant le Moyen Âge, nous pensons que c'est à la Renaissance qu'il éclot véritablement. Jacques HEERS, *La naissance du capitalisme au Moyen Âge : changeurs, usuriers et grands financiers*, Paris, Perrin, 2014 [2012], 307 p.

[114] D'après Raymond de Roover, pour la période 1420-1435, « 13,1 % des profits de la banque des Médicis sont réalisés à Venise ». Ce qui explique le très bon accueil reçu par Cosme l'Ancien dans la Sérénissime pendant son exil. Raymond DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, *op. cit.*, p. 55.

[115] 62,8 % des profits sont realisés à Rome, ce qui explique peut-être l'accession de la famille des Médicis au trône de saint Pierre une fois chassée de Florence. Léon X, pape de 1513 à 1521, est le premier Médicis à devenir pape. *Op. loc. cit.*

[116] Curt S. GUTKIND, *Cosimo de' Medici.* Pater patriae*, 1389-1464*, *op. cit.*, p. 175.

[117] Francesco COGNASSO, *Società e costume. Panorama di storia sociale e tecnologica*, t. 5: *L'Italia nel Rinascimento*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1966, p. 788.

[118] Michel PAOLI (sous la direction de), *Les Livres de la famille d'Alberti. Sources, sens et influence*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 477 p. Cet ouvrage est le fruit d'un colloque fort savant dont l'ambition a été de déterminer le sens de la restructuration familiale théorisée à Florence par Alberti. Son intitulé pose sans ambages la question : « Le *De Familia* d'Alberti, humanisme ou capitalisme ? »

ces familles riches et puissantes qui apparaissent comme un maillon essentiel à la réalisation de l'humanisme et de la culture florentins.

La qualité d'usurier de Cosme l'Ancien est admise par l'unanimité de la doctrine. « Usurier » est même le terme qui revient dans toute définition de l'homme de pouvoir médicéen. Comment se fait-il que Cosme l'Ancien soit autorisé à pratiquer l'usure[119] pourtant condamnée par l'Église catholique depuis le concile de Nicée[120] (325) ? Les théologiens voient en elle une pratique contre nature : comme le temps doit n'appartenir qu'à Dieu, il est inacceptable d'accepter qu'un homme s'enrichisse en ce monde par la seule action du temps. Une définition simple de la notion d'usure est donnée par le droit canon : c'est un enrichissement causé par le prêt d'une somme d'argent − « *usura solum in mutuo cadit*[121] ». Voilà pourquoi les Médicis demeuraient à l'abri des soupçons et surtout d'une sentence d'excommunication : leurs activités ne consistent pas dans le prêt d'argent, « ils procédaient [seulement] à des échanges dans le cadre de la corporation de l'*arte del cambio*[122] », profession autorisée et estimée à Florence. Bien sûr, les échanges réalisés par les Médicis étaient souvent très déséquilibrés, et pourraient aisément passer aujourd'hui pour de l'usure déguisée.

La famille Médicis développe dès les années 1420, c'est-à-dire dès que Cosme en devient le chef, une forme bien particulière de capitalisme que nous appellerons un capitalisme-citoyen, tout entier dévoué à l'enrichissement de la cité.

SOUS-SECTION 2

L'INCIDENCE DE L'ECONOMIE SUR L'EVOLUTION DES INSTITUTIONS FLORENTINES ET MANTOUANES

92.

L'économie est déjà à la Renaissance un élément essentiel dans l'environnement politique, capable d'influencer la nature des institutions, et d'en orienter l'évolution. La pensée économique entretient toujours des liens forts avec la philosophie politique adoptée par chaque cité de la péninsule, et elle est centrale dans les deux grands modèles institutionnels que Florence et Mantoue développent à la Renaissance. Elle va être amenée à jouer un rôle important dans l'évolution des deux systèmes institutionnels (§ 1) : selon son développement, tantôt elle immobilise les institutions,

[119] L'usure tend aujourd'hui à désigner un prêt à taux d'intérêt abusif. À la Renaissance néanmoins, le simple fait de gagner un intérêt sur un prêt est considéré comme usurier. Ce sera la définition adoptée pour l'usure jusqu'au Code civil.

[120] Paul MASSE, *Histoire économique et sociale du monde*, t. 1 : *Économie générale et société, évolution des théories économiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 180 *sq*.

[121] « L'usure intervient seulement en cas de prêt. »

[122] Raymond DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, *op. cit.*, p. 10 *sq*.

tantôt elle les transforme complètement. L'économie devient, à Florence d'abord, l'outil de la préservation des institutions républicaines. Mais peu à peu cet outil va échapper à tout contrôle de la part de ses propres acteurs. Sans doute l'histoire de la pensée économique a-t-elle majoritairement contribué à apercevoir une forme de rupture dans le *Quattrocento* florentin. C'est que les pensées économiques florentine et mantouane influencent deux conceptions de la domination politique qui tendent à renforcer la féodalité du pouvoir de Frédéric II Gonzague, et à transformer progressivement le statut de *primus inter pares* du Médicis en un véritable *dominus* à l'antique (§ 2).

§ 1. DENATURATION DES INSTITUTIONS REPUBLICAINES A FLORENCE. IMMOBILISME DES INSTITUTIONS IMPERIALES A MANTOUE

93.
En termes d'évolution institutionnelle, le système florentin de *res publica* apporte aux observateurs des leçons politiques inestimables avant tout parce qu'il est façonné à partir d'un idéal politique ô combien difficile à réaliser, et parce qu'il rencontre constamment l'hostilité des hommes de pouvoir. Le système de *res imperii* est forcément moins riche de ce point de vue en raison d'un certain immobilisme, l'une de ses caractéristiques, due à la pensée holiste qui le porte.

94. *Cosme l'Ancien est-il animé de la volonté de préserver les institutions républicaines ?*
Cette question est un vieux serpent de mer et, à vrai dire, elle se lit sous toutes les plumes. Cosme l'Ancien est-il le sauveur des institutions de Florence[123] ou au contraire les condamne-t-il à perdre ce qui fait leur substance[124] en instaurant, tel Octave Auguste, une forme de « principat occulte[125] » ?

Examinons les faits. L'assemblée de magistrats investis de pouvoirs extraordinaires par la *balìa* du 28 septembre 1434 – celle dont les membres actent *de jure* le retour de Cosme à Florence – est en charge pour une durée limitée puisqu'elle doit prendre fin

[123] Plusieurs auteurs présentent Cosme en sauveur de la république. Giovanni Cavalcanti fait même de lui un Dieu : « *Che Cosimo fosse più tosto uomo divino, che mortale.* », Giovanni CAVALCANTI, *Istorie fiorentine*, t. 1, *op. cit.* , p. 3.
[124] Comme le pense Jacques HEERS, *Le clan des Médicis : comment Florence perdit ses libertés, 1200-1500*, Paris, Perrin, 2012 [2008], 377 p.
[125] Piero UGOLINI, « La politica di Cosimo de' Medici », in *IDEM* (a cura di), *Un'altra Firenze. L'epoca di Cosimo il Vecchio. Riscontri tra cultura e società nella storia fiorentina*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 351.

le 31 octobre. Le Médicis effectue son entrée à Florence le 6 octobre et, dans la semaine qui suit, les familles de ses rivaux sont exilées et privées de leurs droits politiques[126]. Les ennemis politiques du Médicis perdent leurs droits politiques et sont aussi conduits à la ruine économique ; ils voient leurs biens rachetés à un prix dérisoire par ses *amici* favorables au régime. Ils ressemblent beaucoup à ces *homo sacer* de l'Antiquité, ennemis de la foule, ennemis du peuple florentin tout entier, qui les voue aux gémonies, bons seulement à être bannis, ruinés, et lapidés[127]. À titre de comparaison, « en 1433, huit Médicis et deux Pucci sont exilés par les Albizzi, [quand] en 1434, ce sont soixante-treize citoyens florentins qui prennent le chemin de l'exil[128]. » C'est considérable. Le compte rendu des élections conservé dans les registres *delle Tratte* est édifiant : pour la période 1430-1433, 52 noms sont en moyenne tirés au sort ; aux quatre premières élections de 1434 suivant le retour de Cosme, il faut tirer 80 noms pour le même nombre de postes, tant il est commun de tomber sur des citoyens privés de leurs droits politiques.

Comme son rival Rinaldo degli Albizzi une année plus tôt, Cosme l'Ancien précipite la tenue d'un nouveau scrutin en 1434. Voilà bien une pratique appréciée des hommes de pouvoir de tout temps que celle de renouveler les officiers en début de mandat. Bien sûr, cette pratique est tout à fait conforme aux statuts de 1415 puisqu'ils ont abrogé deux lois de 1404 et 1407 selon lesquelles un scrutin ne peut pas être organisé tant que tous les noms des *borse* n'aient été tirés au sort. Désormais, la seule contrainte imposée par les statuts est de compléter les anciennes *borse* par celles issues du nouveau scrutin afin qu'aucun citoyen ne soit indûment privé de ses droits politiques. Cosme fait fi de cette dernière obligation en donnant l'ordre de brûler les noms des citoyens qualifiés au cours du scrutin de 1433 organisé par l'Albizzi[129]. Une action que l'on pourrait qualifier d'« inconstitutionnelle » qui donne des indications sur la nature réelle

[126] Silvano Razzi écrit 70 années plus tard que si cette proscription se fût accompagnée du sang, elle eût été similaire à celle entreprise par Auguste et Sylla, c'est dire. « *E se questa proscrizzione fosse stata accompagnata del sangue, sarebbe quasi stata somigliante a quella di Ottaviano e di Silla.* », Silvano RAZZI, *Vite di cinque huomini illustri: M. Farinata degl'Uberti, duca d'Atene; M. Salvestro Medici; Cosimo Medici il più vecchio; e Francesco Valori*, Firenze, Stamperia de Giunti [Édition *princeps* disponible en microfiches à la BnF], 1602, p. 143.

[127] Giorgio Agamben rappelle que l'*homo sacer* était le réprouvé, l'individu tabou, dangereux, mis au ban de la société, dont la mise à mort était autorisée. Giorgio AGAMBEN, Homo sacer, t. 1 : *Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduit de l'italien par Marilène RAIOLA, Paris, Seuil, 1997 [1995], 213 p.

[128] Rubinstein justifie cette différence de comportement politique par des ambitions de différentes natures. « Rinaldo voulait conserver un régime déjà en place, Cosme en instaurer un nouveau. » L'auteur ajoute qu'avant la fin de sa cession, la *balìa* délègue son pouvoir de condamner un citoyen florentin à l'exil politique au capitaine du peuple. Un acte politique fort puisque le conseil du peuple a toujours été favorable aux Médicis. Nicolaï RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, *op. cit.*, p. 4 *sq*.

[129] Raffaella Maria ZACCARIA, Paolo VITI (a cura di), Archivio di Stato di Firenze, *Archivio delle Tratte, op. cit.*, p. 34.

du pouvoir de Cosme l'Ancien. Carl Schmitt n'écrivait-il pas que « celui qui décide de l'exception est le véritable chef[130] » ?

En théorie la faible durée des charges publiques à Florence assure un juste équilibre entre les institutions et les hommes, et permet même de limiter les conséquences de tels évènements politiques. À Florence, à la fin du mois d'octobre 1434, on devait penser que sous peu la *res publica* reprendrait ses droits[131]. Peut-être cet espoir des Florentins fut-il de courte durée : le Médicis semble y mettre un terme en utilisant les magistrats qui sont au centre du système institutionnel, ceux chargés de veiller sur les *borse*, appelés *accoppiatori*. Ils sont en quelque sorte les gardiens des *borse* entre le scrutin et le moment du tirage au sort. Cosme l'Ancien investit par *balìa* quelques-uns de ses fidèles amis à la charge d'*accoppiatore*, avec pour objectif à peine dissimulé de contrôler le système électoral au moins dans les premiers temps de son retour. Pour l'élection de la fin décembre 1434, 13 noms seulement sont extraits des *borse* ! Pour la première fois à Florence, on dit que les *borse* restent ouvertes et que les *accoppiatori* sont libres d'élire les citoyens *a mano*. « Dans la période 1434-1440, trois citoyens ont été qualifiés à la charge la plus haute de gonfalonier de justice, tandis que pour la seule année 1441, le mandat des *accoppiatori* ayant pris fin, ce sont 29 citoyens qui sont qualifiés[132]. »

Le Médicis utilise des magistrats qu'il renouvelle par *balìa* afin de contourner les pratiques institutionnelles prévues dans les statuts de 1415[133]. Admettons que son intention en 1434 soit celle de libérer Florence des Albizzi que beaucoup jugent en effet comme des seigneurs animés de la volonté d'imposer à la cité un régime plus autoritaire. Bien que contestable, cet argument peut justifier le contrôle des élections jusqu'en 1440. Mais voilà que les ennemis de 1433, condamnés à l'exil et à une suppression des droits politiques pour dix années, refont surface à Florence en 1443. Et le Médicis de rétablir par *balìa* en 1443 le principe d'élection *a mano* des *accoppiatori* et d'investir d'autres magistrats compétents pour prolonger l'exil de ses ennemis[134], ce qui précipite un nouveau contrôle des élections jusqu'en 1450. À cette date, l'urgence de la guerre contre Venise et Naples[135] le contraint finalement à renouveler la charge

[130] Carl SCHMITT, *The myth of the closure of any political theology*, traduit de l'allemand par Michael HOELZL and Graham WARD, Cambridge, Polity Press, 2008, p. 21.

[131] Si le Médicis s'était arrêté là, on aurait peut-être pu écrire de lui sans sourciller qu'il « est le sauveur de Florence qui l'a libérée de ses ennemis ». Giovanni CAVALCANTI, *Istorie fiorentine*, t. 1, *op. cit.*, p. 3.

[132] Nicolaï RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, *op. cit.* p. 50.

[133] « Les *accoppiatori* disposaient finalement du pouvoir d'élire la *Signoria*, et les membres de la *Signoria* de renouveler le mandat des *accoppiatori*. », ce qui assure au Médicis un contrôle total de l'ensemble des institutions florentines. Raffaella Maria ZACCARIA, Paolo VITI (a cura di), Archivio di Stato di Firenze, *Archivio delle Tratte, op. cit*., p. 34.

[134] *Ibid.*, p. 36.

[135] 13 août 1447, Filippo Maria Visconti meurt et s'ouvre la succession du Milanais. Y prétendent le roi Alphonse d'Espagne ainsi que les Vénitiens. C'est pourquoi Florence doit prendre les armes contre

des *accoppiatori*. Une sorte d'état d'urgence [que connaissent les États contemporains] qui nécessite que les décisions soient prises dans les plus hautes sphères pour plus d'efficacité politique, au détriment du respect des compétences prévues par les règles « constitutionnelles ». En 1454, Florence signe la paix de Lodi assurant l'équilibre des puissances de la péninsule : plus aucun danger à l'horizon pour la *res publica*, et pourtant… le système mis en place par le Médicis reste en vigueur jusqu'à sa mort (1464).

Admettons que le Médicis soit revenu d'exil animé de bonnes intentions. Admettons encore qu'il ait toujours œuvré pour sauvegarder les institutions florentines des menaces qui ont pesé sur elles. Admettons. Mais l'Enfer n'est-il pas pavé de bonnes intentions ?

95. *Le système institutionnel florentin dépassé par la pensée économique censée le soutenir.*

Cosme l'Ancien de Médicis tente d'établir à Florence une paix maintenue par le droit, comme les institutions de l'Antiquité romaine ont préservé la *pax romana*.

Pour réaliser son idéal républicain, il s'entoure d'hommes fidèles et forme un réseau de pouvoir. Ce clientélisme qui s'enracine à Florence respecte la lettre des règles « constitutionnelles » : toutes les actions du Médicis, à l'exception de celle dont nous avons parlé *supra*, sont licites. Tant les *balìe* que le recours aux magistrats sont conformes aux statuts de 1415[136]. Toutefois, bien que Cosme l'Ancien et ses *amici* respectent le droit[137], ils abandonnent l'esprit de la règle de droit, cher aux humanistes civiques florentins du début du siècle. Le Médicis agit pour des raisons d'ordre personnel, tout du moins pour que le destin de Florence n'entre pas en contradiction avec ses intérêts[138]. C'est précisément parce qu'il respecte la règle positive, tout en s'écartant de l'esprit de la règle, que les historiens lui prêtent la création d'un « principat », tel Octave Auguste conservant en apparence les institutions de la *res publica romana* tout en s'écartant de l'esprit de la romanité.

Venise et Naples pour essayer de conserver un équilibre et afin que le roi d'Espagne ne devienne pas trop puissant. C'est Francesco Sforza qui profitera de l'occasion pour prendre possession du Milanais. Voir Georges PEYRONNET, « François Sforza : de condottiere à duc de Milan », in Atti del convegno internazionale di Milano del 18-21 maggio 1981. *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli Stati italiani e europei (1450-1535)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982, p. 7-26.

[136] C'est là ce qui rend le régime politique des Médicis différent de ceux des autres seigneuries italiennes : à Florence sont conservées les institutions républicaines, et bien qu'ils soient qualifiés de tyrans par leurs adversaires, il faut bien reconnaître que les Médicis ont agi à l'intérieur de la structure « constitutionnelle ».

[137] Cosme l'Ancien « savait qu'il était impossible de passer pour un tyran en utilisant les *balìe*, qui sont légitimes au sein des statuts de 1415 ». Curt S. GUTKIND, *Cosimo de' Medici.* Pater patriae*, 1389-1464*, *op. cit.*, p. 125.

[138] Ce qui pousse un grand nombre d'auteurs à écrire que Cosme s'est évertué « à faire croître autant la République que la famille Médicis », Angelo FABRONIO, Magni Cosmi Medicei vita, *op. cit.*, p. 181.

L'esprit de la règle de droit à Florence est imprégné des principes de l'humanisme civique qui sont d'une part l'égalité civique, et la *libertas* à l'antique des citoyens. Quelle forme d'égalité civique peut survivre à la privation des droits politiques que le Médicis a infligée à un grand nombre de citoyens florentins dans la période 1434-1450 ? *Quid* encore de la *libertas* florentine ainsi laissée à elle-même dans un entrelacs d'allégeances financières et de liens personnels ?

La nouvelle pensée économique, qui est donc érigée sur les fondations des doctrines juridiques des humanistes médiévaux (Bartole, Balde), était censée permettre à Florence de protéger la *res publica* des menaces extérieures, de lui permettre de devenir financièrement *sibi princeps*. *In fine*, c'est par excès de zèle que les institutions florentines implosent, de l'intérieur, et abandonnent peu à peu les principes fondateurs pour donner naissance à un régime assez proche de ce que proposent les seigneuries médiévales. Le clientélisme, ainsi associé à la pensée économique, creuse des écarts de richesse impensables, et redéfinit entièrement les codes politiques du *Quattrocento* florentin[139]. On peut dire que l'économie florentine « a révolutionné l'édifice politique, bureaucratique et institutionnel héréditaire de l'âge médiéval et l'a lentement rendu obsolète[140] ».

Ce processus a pour conséquence que les pouvoirs européens, dès le concile œcuménique de 1439, conçoivent les Médicis comme les véritables seigneurs de Florence. Cosme l'Ancien, pourtant à l'origine un *primus inter pares*, est dépassé par des outils qui devaient précisément permettre d'assurer la préservation du modèle institutionnel florentin. Est-on toujours en *res publica* à partir de 1434 ? Il est difficile d'en décider, mais il est certain que l'exercice du pouvoir à Florence s'est transformé à partir de 1434, se détachant progressivement des vœux prononcés par les humanistes civiques, et que la *res publica* n'évoque plus la même réalité avant et après 1434.

96. *L'immobilisme inhérent aux institutions mantouanes dirigées par Frédéric II Gonzague.*

Elles sont immobiles puisque définies par un ordre naturel immuable et non construites à partir de la volonté des hommes qui, elle, est changeante. Le seigneur de Mantoue concentre les pouvoirs les plus importants susceptibles de faire varier les institutions : à lui le pouvoir « constituant », la détention du patrimoine de la cité, le contrôle sur les pouvoirs que nous appelons aujourd'hui « exécutif », « législatif » et « judiciaire ». La seule chose qui échappe au marquis est en réalité un moyen financier

[139] En fin de compte, le Médicis apparaît comme le plus républicain des hommes de pouvoir parce qu'il ne favorise pas la richesse des magnats, il ne favorise pas non plus la richesse des propriétaires ou des bourgeois, il favorise une nouvelle classe émergente, celle qui le soutient dans son entreprise pour Florence. Cela rejoint à la fois les pensées nominalistes, l'humanisme civique et les statuts de 1415.

[140] Gian Mario BRAVO, Corrado MALANDRINO (a cura di), *Profilo di storia del pensiero politico. Da Machiavelli all'Ottocento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, p. 26.

de subvenir lui-même à ses propres besoins. D'une certaine manière, Frédéric II est à Mantoue l'exact opposé de ce que Cosme l'Ancien est au départ à Florence. En effet, Frédéric II est tenaillé par des problèmes financiers depuis son plus jeune âge, et le manque d'argent entraîne un défaut d'autonomie qui le contraint plus d'une fois à devoir freiner ses ambitions politiques personnelles[141].

Le système économique de la *res imperii* repose à Mantoue sur deux apports financiers majeurs : les recettes obtenues en menant la guerre, et l'impôt. Frédéric II Gonzague reçoit 10 000 ducats par an à partir d'août 1523 pour endosser son rôle de capitaine général des armées de l'Église[142]. Plus tard, l'empereur lui versera plus du triple quand il deviendra duc de Mantoue et premier condottiere au service de Charles Quint en Italie. Quant aux impôts, second outil des finances d'une *res imperii*, nommés *dazzi*, récoltés par des officiers appelés *appalpatori*, ils sont pour l'essentiel constitués de prélèvements indirects sur les denrées alimentaires et les produits du quotidien. Leur nombre est considérable[143] : parmi les plus importants, on trouve un *dazzio* pour le citoyen qui franchit les portes de la ville, pour celui qui souhaite emprunter les ponts, et pour celui qui se contente de circuler dans la ville ; un *dazzio* pour l'achat de viande, de laine, de poisson frais, de vin, et de pain. Un *dazzio* pour les étrangers séjournant dans la ville, pour les frais d'emprisonnement. Il existe même un impôt fixé annuellement pour la propriété de chaque cheval.

Les recettes fiscales s'élèvent bon an mal an à 50 000 ducats : elles sont donc bien plus importantes que celles liées à la guerre. Ce système économique clos est typique de l'économie médiévale. Avec le regain de l'empire de Charles Quint, il se renforce, la cité de Mantoue gagne en importance et consolide ses institutions. Frédéric II offre de manière définitive ses services à l'empereur.

97. *Un choix de société offert à l'aube de l'ère moderne par les cités florentine et mantouane.*

Plusieurs enseignements peuvent être tirés de l'observation des deux modèles institutionnels florentin et mantouan ouvrant la voie à l'ère moderne. Le premier est qu'en fondant un système institutionnel sur le principe de la volonté du sujet politique, il faut s'attendre à ce que le modèle évolue sans cesse, à ce qu'il soit à géométrie variable,

---

[141] Déjà à la cour de François Ier en effet, Frédéric II écrivait à sa mère Isabelle d'Este son impossibilité de se conduire en homme honorable avec la faible pension qui est la sienne. « *Circa la limitation dela mia familia sino a trentacinque cavalli, et quaranta bocche che la Signoria Vostra mi scrive io facci […], non posso né voglio […] e pregola non voglia farmi assignar meno di quattromillia ducati, se la vole stia qua honorevolmente*. », « En ce qui concerne la limitation de ma *famiglia* à trente-cinq chevaux, et quarante bouches que Madame me prie dans ses écrits de respecter […] je ne peux ni ne veux […] et je vous prie de bien vouloir ne pas m'assigner moins de 4000 ducats, si vous souhaitez que je me tienne ici honorablement. ». A.S.Mn., Gonzaga, Busta 2122, *lettre du 10 mai 1516 envoyée par Frédéric II Gonzague à Isabelle d'Este*.

[142] Leonardo MAZZOLDI (a cura di), *Mantova. La storia,* t. 2, *Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca, op. cit.*, p 281.

[143] *Ibid.*, p. 395.

en constante adaptation suivant les évènements, et en fonction des hommes qui le font vivre, alors qu'un système fondé sur des valeurs éternelles et immuables reste au contraire assez stable en substance, indépendamment des hommes amenés à incarner les institutions. Peut-être est-ce la plus grande différence : l'impact des hommes et de leur caractère sur les institutions.

De ce premier constat, un autre découle : la *res publica* ne se suffit jamais à elle-même, parce qu'elle est un régime basé sur une *libertas* qui doit toujours être protégée à la fois de ceux qui veulent la renverser de l'extérieur, pour assurer leur domination en imposant d'autres normes que celles issues de la volonté des sujets de la *res*, et aussi de ceux qui de l'intérieur, par ambition ou par excès de zèle, peuvent en faire disparaître l'essence par l'établissement d'un pouvoir autoritaire. Cette problématique que pose la Florence du *Quattrocento* n'est bien sûr pas nouvelle : le potentiel tyrannique des systèmes politiques basés sur la *res publica* est un *leitmotiv* de la pensée politique depuis l'avènement des communes dans la péninsule italienne au XIIe siècle. Est-ce là le prix de la liberté ? Un tel système politique qui exige des efforts constants de la communauté politique est peut-être voué, comme le pensait Polybe, à dégénérer en tyrannie du fait de la lassitude ou par la trop grande confiance des hommes.

Ce qui rend la *res publica* fragile est le fait qu'elle doit également être protégée des instruments qui mettent en œuvre l'exercice des libertés qu'elle promet aux hommes : l'économie, par exemple. Reconnaissons honnêtement qu'il existe deux manières de voir les choses sur ce point. Celle de la doctrine anglo-saxonne qui s'emploie à faire de la *res publica* florentine une préfiguration de la république libérale anglaise, ce qui peut expliquer le nombre considérable de chercheurs anglo-saxons se consacrant à la période. Voici leur démarche intellectuelle : et si les dérives inévitables de l'économie étaient un mal nécessaire pour sortir du schéma traditionnel empêtré dans les guerres ? Si elles n'étaient au fond que le tribut à payer pour maintenir la paix au prix de l'idéal ? Dans une économie ouverte comme celle que propose Florence (et aussi *a pari* celle que propose l'idéologie libérale), ajoutent-ils à raison, le déterminisme lié à la naissance s'estompe, se dissipe, offrant à des citoyens modestes la possibilité de s'enrichir et de dépasser les conditions de leur naissance. En d'autres termes, cette économie permet l'avènement de la *Dikè*, la loi égale pour tous, car elle met en œuvre une égalité des possibles. Tandis que l'économie mantouane est fermée sur elle-même, elle condamne injustement les hommes à une reproduction sociale quasiment à l'identique.

Les évolutions de l'économie florentine introduisent peut-être aussi le cadre théorique de la philosophie marxiste. Il s'agit selon nous du second point de vue sur la question, qui s'intéresse davantage aux fins axiologiques de l'économie. Ces penseurs redoutent qu'en éliminant la question des fins axiologiques du débat sur la légitimité de l'économie et du pouvoir, on laisse le champ libre à l'autorité pour tenir lieu de critère de la validité juridique. L'étude de la Renaissance florentine semble d'ailleurs constituer une étape du

cursus honorum de tout penseur marxiste, au moins pour les nombreuses révoltes populaires entraînant de grandes réformes institutionnelles (on pense notamment à la révolte des *Ciompi*), et, donc, sans doute aussi, pour l'évolution si particulière de la pensée économique du XVe siècle dans le sillage des Médicis[144].

98. *Les évolutions de l'économie florentine et les traités politiques de Savonarole*[145].

Nous ne discuterons pas des nombreux méfaits de la république théocratique que le prédicateur dominicain a instaurée à Florence de 1494 à sa mort. Le sujet a été traité abondamment, et nous n'aurions pas grand-chose à y ajouter. Nous avons entrepris d'étudier les traités politiques écrits par Savonarole en 1494, afin de découvrir quelles étaient ses intentions premières, tout du moins celles que le natif de Ferrare a bien voulu déclarer, et aussi quels ont pu être les motifs politiques qui ont poussé un simple moine dominicain à l'action politique.

Dans son premier traité, Savonarole commence par écrire que si Dieu gouverne les créatures qui ne sont pas dotées d'intellect, il en va différemment pour celles qu'il a voulu être dotées d'un intellect, les hommes. Il a choisi de faire naître en elles la faculté de distinguer ce qui est bon de ce qui ne l'est pas, et le libre arbitre de pouvoir déterminer librement ce qui leur plaît[146]. De plus, le but du gouvernement est, selon ses écrits, de permettre à tous de pouvoir développer la vertu afin d'accéder à l'éternité.

Bien sûr, le contexte d'apparition de Savonarole à Florence est particulier : parce que le siècle florentin a fait advenir un mode de représentation du monde complètement aux antipodes de la pensée médiévale, et notamment dans la manière d'envisager Dieu. Le Dominicain se retrouve confronté à une société qui se désacralise, à la montée en puissance des pouvoirs laïcs, et enfin à des transformations de la morale. Les académies néoplatoniciennes de la fin du siècle dessinent d'autres canons de morale, et permettent le passage d'une vertu médiévale intérieure liée aux qualités divines à une *virtus* à l'antique exprimée par l'homme qui en est l'unique mesure. À partir de là se développe une nouvelle vision du corps humain, associée à un certain érotisme à Florence conçu comme la simple expression de la beauté des corps. Savonarole découvre que les Florentins ne considèrent pas le monde terrestre comme étant l'apanage du diable, mais bien au contraire celui de la beauté et des plaisirs. Un monde les sépare.

---

[144] Il est possible également que l'intérêt des marxistes pour la Renaissance florentine vienne de la volonté de contredire les bases théoriques du libéralisme anglo-saxon.

[145] Nous avons utilisé pour notre étude la sixième édition des traités politiques de Savonarole, accompagnant les poésies écrites par le Dominicain. Ieronimo SAVONAROLA, *Poesie di Ieronimo Savonarola coll'aggiunta del suo* Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze, sesta edizione, Firenze, Jacopo Grazzini, 1847, 53 p. Une septième existe, mais nous n'avons pu nous la procurer : Ieronimo SAVONAROLA, *Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, a cura di Luigi FIRPO, Roma, Belardetti, 1965.

[146] Ieronimo SAVONAROLA, *Poesie di Ieronimo Savonarola coll'aggiunta del suo Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, *op. cit.*, p. 5.

C'est pourquoi le bon gouvernement, selon lui, indépendamment de la forme qu'il prend, est celui qui « *cerca di mantenere ed accrescere il bene comune, ed inducere li uomini alle virtù ed al ben vivere, e massime al culto divino*[147] ». Tout le monde le sait, foi et culte de Dieu sont au cœur de ses préoccupations. Ce que l'on sait moins, c'est que les écrits politiques de Savonarole présentent autre chose, preuve en est sa défense des principes de bien commun et même de libre arbitre ! Nous avons essayé de trouver dans ses traités un motif principal qui a pu pousser Savonarole à envisager le monde à travers le prisme de la décadence.

Quand il s'exprime sur la forme du gouvernement idéal, il se montre favorable au gouvernement d'un seul, d'un roi. Il s'agit de la meilleure option, ajoute-t-il, mais cela dépend encore des hommes à gouverner. Comme le peuple florentin est « *il popolo ingegnosissimo tra tutti li popoli d'Italia, e sagacissimo nelle sue imprese […] la natura dunque di questo popolo non è da sopportare il governo di un principe, etiam che fosse buono e perfetto*[148] ». Par conséquent, ou bien Savonarole flatte les Florentins dans ses écrits politiques afin d'acquérir le soutien du peuple, ou il est vraiment sincère et son vœu pour Florence est un gouvernement par les hommes. Vertueux, bien sûr. Selon ses canons de la vertu.

Dans son second traité, il insiste : plus le gouvernement s'écarte du bien commun, plus il est mauvais. Savonarole ajoute que quand plusieurs hommes gouvernent, ils ont facilement tendance à accaparer les magistratures, et à s'éloigner du bien commun[149]. Ferait-il référence au clientélisme des Médicis ? « *E quel governo è cattivo, che lascia il bene comune, ed attende al suo bene particolare, non curando delle virtù delli uomini, né del ben vivere, se non quanto è utile al suo bene particolare: e tale governo si chiama tirannico*[150]. » Ce passage est inestimable, car Savonarole y qualifie de tyrannique, dans des écrits politiques datés de 1494, le système politique faisant prévaloir les biens particuliers, à savoir ce qu'Adam Smith théorisera au XVIIIe siècle dans *La richesse des nations*, l'idée selon laquelle on doit favoriser le bien particulier parce qu'en définitive, cela mène au bien commun. Non seulement Savonarole écrit que le bien particulier ne mène pas au bien commun, mais encore il qualifie ce système de tyrannique.

Et si le motif principal du mécontentement de Savonarole était la dérive du système économique florentin ? Ce serait l'évolution de l'économie florentine et le luxe qu'elle

[147] *Ibid.*, p. 8. « cherche à maintenir et à accroître le bien commun, et à guider les hommes à la vertu, au bien-être, et par-dessus tout au culte divin. »

[148] *Ibid.*, p. 13. « le peuple le plus ingénieux d'entre tous les peuples d'Italie, et sagace dans ses entreprises […] la nature donc de ce peuple n'est pas de supporter le gouvernement d'un prince, fût-il bon et parfait. »

[149] *Ibid.*, p. 18.

[150] *Op. loc. cit.* « Et est mauvais le gouvernement qui délaisse le bien commun, et tend à son bien particulier, en ne prenant pas soin des vertus des hommes, ni de leur bien-être, sinon quand cela s'avère utile à son bien particulier : et un tel gouvernement se nomme tyrannique. »

a entraîné, le développement des fortunes personnelles, des familles puissantes, qui auraient poussé le moine dominicain à l'action politique.

Savonarole persiste. Le tyran a besoin d'une abondance de richesse pour affirmer son pouvoir. C'est pourquoi il trompe le peuple et le vole[151]. Les écrits du Dominicain assimilent clairement la tyrannie au développement des richesses d'un petit nombre de citoyens. Le tyran, ajoute-t-il, possède tous les péchés du monde : la superbe, la luxure, l'avarice, qui sont d'après lui les racines du mal. Son seul objectif est de se maintenir au pouvoir. Et pour y parvenir, il est prêt à commettre tous les méfaits du monde[152]. Après s'être fait le contempteur de l'économie florentine, Savonarole se prend donc à préfigurer *Le Prince* de Machiavel.

§ 2. Les consequences de l'evolution des institutions en termes de domination politique

99.

Deux philosophies politiques précises s'enracinent à Florence puis à Mantoue. Elles finissent par développer deux systèmes institutionnels, et par déployer des magistratures diverses obéissant à deux *praxi* politiques. Chacun des deux systèmes prenant forme de manière visible dans le tissu urbain. Deux pensées économiques les soutiennent. Aussi nous sommes-nous posé les questions suivantes :

Quels modèles de domination des gouvernants sur les gouvernés ces deux systèmes mettent-ils en œuvre ?

L'expression de Duguit étant devenue pour nous un lieu commun, a-t-on conscience, à la Renaissance, d'un clivage de cette nature ?

100. *Y a-t-il une évolution des rapports de domination entre gouvernants et gouvernés ?*

D'après Littré, la domination est une « autorité qui, acceptée ou non des subordonnés, s'exerce pleinement ». Le mot vient du latin *dominatio*, qui découle du verbe *dominari*, lui-même formé sur *dominus* : le maître. Cosme l'Ancien de Médicis est-il le *dominus* de Florence ? Frédéric II Gonzague l'est-il de Mantoue ?

La réponse à ces questions doit être nuancée. Sur le principe, une cité adhérant à la philosophie holiste exige une soumission totale des gouvernés aux gouvernants, puisqu'ils détiennent seuls une légitimité naturelle à exercer le pouvoir. Telle est la légitimité de Frédéric II sur la cité mantouane. Par ailleurs, depuis que le Mantouan s'est

[151] *Ibid.*, p. 23.
[152] *Op. loc. cit.*

fait construire un palais privé, le palais du Té, consacré à la représentation de son pouvoir politique, nous sommes tenté de le qualifier de *dominus*. *A contrario* une cité forgée à partir de la philosophie nominaliste érige en principe fondamental l'absence de soumission personnelle : la chose politique est une émanation de la volonté des sujets florentins, par conséquent l'individu qui obéit aux règles du *jus proprium* n'obéit en quelque sorte qu'à lui-même. L'évolution du *jus proprium* a peut-être posé les bases des écrits de La Boétie sur la servitude volontaire.

On peut également remarquer que l'intensité de la domination est plus marquée dans les sociétés holistes parce que les hommes de pouvoir détiennent un titre inséparable de leur personne, et que, dans une dimension presque héroïque, au sens grec ancien, ils engagent même la plupart du temps leur propre vie au service de la cité[153]. On pense à Frédéric II Gonzague engagé à titre personnel dans des guerres. Ces hommes de pouvoir ont répondu à une vocation, et la guerre est pour eux à la fois une ordalie et un ressourcement de leur pouvoir, lequel s'impose sur un temps long : il s'agit souvent d'un pouvoir viager, qui renforce aux yeux des gouvernés le sentiment de la domination. Descendants d'une longue lignée d'hommes de pouvoir illustres, comme les maillons d'une chaîne ancienne, d'une *stirps regia*, leur pouvoir est d'autant plus un symbole de puissance. Pour reprendre la terminologie de Max Weber, la légitimité de Frédéric II Gonzague peut être considérée comme traditionnelle et charismatique. Une légitimité traditionnelle par essence qui doit sans cesse être réaffirmée dans le charisme manifesté à la guerre. De ce point de vue, le Gonzague est davantage un seigneur féodal qu'un véritable *dominus*. Son titre est susceptible d'évoluer sans que la nature de son pouvoir en soit en quelque point modifiée, parce qu'il est investi d'une *dignitas* : comme le souligne bien son évolution de marquis à duc dans le cours du mois de mars 1530.

À l'inverse, la domination qui naît au sein des cités nominalistes est de type institutionnel. Elle est de nature éphémère et revêt de multiples visages, si bien qu'elle ne donne pas aux gouvernés le sentiment d'être écrasés sous le poids de la domination. La légitimité de Cosme l'Ancien est légale-rationnelle avant toute chose, et ce sont surtout les statuts de la cité qui la lui confèrent. N'oublions pas que le Médicis a été gonfalonier de justice en 1435, 1439 et en 1445, l'un des douze *Buonuomini* en 1435, et a même fait partie de ces magistrats aux pouvoirs extraordinaires nommés par *balìa* pour les périodes 1437-1441, et 1451-1454[154].

Contrairement à la domination qui a lieu dans les cités holistes dont les traits sont figés dans le temps, la domination dans les cités nominalistes évolue en fonction de la volonté humaine, ce qui lui vaut une nature changeante. Par conséquent, la pensée

[153] Tout cela ne réside-t-il pas dans une vision mythologique de soi-même ? Nous développerons chemin faisant l'idée que la pensée mythique est le fondement de la *res imperii*.

[154] Nicolaï RUBINSTEIN, « Cosimo *optimus civis* », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, *Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389-1464*, with an introduction by Ernst GOMBRICH, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 14. L'auteur insiste dans son article sur toutes les charges officielles occupées par Cosme l'Ancien à Florence dans la période 1434-1464.

nominaliste porte en elle-même les germes de la dénaturation de l'idéal qui l'a fait naître, comme si la vraie nature de l'idéal était d'être sans cesse transformé, adapté à l'épreuve du temps et ajusté à la volonté des hommes.

La domination florentine va évoluer à partir des années 1430 en s'écartant de la légitimité légale-rationnelle au profit d'un pouvoir essentiellement charismatique. Cosme l'Ancien apparaît alors en véritable *dominus*, bien que lui-même ne se conçoive qu'en *primus inter pares* et que ses proches voient en lui un *pater*. Sa figure imposante et le clientélisme qu'il met en œuvre à Florence et dans une grande partie de l'Europe, accroissent de manière significative son pouvoir dans et à l'extérieur de la cité, et dessinent les traits d'une domination à l'antique, faisant de lui un *dominus* craint et respecté. Cosme passe en fait du *pater familias* au *pater patriae*[155].

Florence et Mantoue déploient ainsi avec le Médicis et le Gonzague des modes de domination bien différents : ici elle est construite *ex nihilo* par la figure charismatique d'un individu citoyen, là elle est prédéterminée par le *jus commune*. Ici ses principes fondamentaux évoluent en fonction de la volonté humaine, là ils semblent être figés dans le marbre.

101. *La* dominatio *: une nouvelle conception du pouvoir politique à la Renaissance.*

Bien que « toute la pensée médiévale, à partir de saint Augustin, [soit] traversée par l'opposition entre *regere* (diriger, gouverner, commander) et *dominer*[156] » (agir en *dominus*), cette opposition entre les deux conceptions de l'exercice du pouvoir politique atteint son paroxysme à la Renaissance. Les cités de Mantoue et de Florence se révèlent en être le meilleur exemple : Frédéric II Gonzague commande la cité mantouane en délégation du pouvoir impérial alors que Cosme l'Ancien de Médicis finit par dominer Florence à lui seul. Plusieurs différences fondamentales doivent être cependant soulignées. Le seigneur de Mantoue est une créature politique dont les pouvoirs restent limités par le *jus commune*, un ordre établi qu'il ne contrôle pas, alors que le Florentin est le créateur, l'homme souverain, d'une politique qu'il met lui-même librement en œuvre. L'un tient donc son pouvoir d'une légitimité qui lui est supérieure, tandis que l'autre est souverain. *In fine*, la forme institutionnelle issue de la pensée holiste, la *dignitas*, qui semblait a priori plus pesante, s'avère à certains égards moins contraignante en termes de *dominatio*, car ne pouvant pas sombrer dans l'arbitraire. L'ordre politique de Mantoue est un ordre incarné dans un homme, tandis que Médicis constitue la source de son pouvoir. Il est *absolutus*, là où Gonzague est investi.

Les citoyens florentins sont des hommes politiques en puissance, libres de se réaliser en acte par la participation aux différentes charges et magistratures qui composent la cité politique. Là où Cosme l'Ancien de Médicis instaure une *dominatio*, qui fait de lui un

[155] Ses proches ne se sont pas trompés en écrivant de lui, gravé sur sa tombe, dans l'église San Lorenzo, qu'il était le *pater patriae* de Florence.

[156] Michel SENELLART, *Les arts de gouverner. Du* regimen *médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995, p. 20.

dominus, c'est qu'il soumet à sa volonté la réalisation en acte du pouvoir politique des citoyens florentins. Aucun d'entre eux ne peut participer à la politique de la cité sans son consentement : dans ce passage de la puissance à l'acte se dresse toute la *dominatio* du Médicis.

Tissée au cœur du système institutionnel de Florence, sa *dominatio* pousse les sujets politiques à obéir en recourant fort peu à la force et à la contrainte, sans se prévaloir d'aucun titre particulier. Elle s'exerce sur des citoyens qui ont l'impression d'agir en toute liberté et dans leur propre intérêt.

Titre II

DEUX MODÈLES DE REPRÉSENTATION DU POUVOIR À LA RENAISSANCE

102.

On reconnaît toujours sans difficulté « une identité sociale au sein d'un style artistique[1] », et on s'arrête très souvent à ce stade de la réflexion en pensant que l'art est uniquement un témoin de la préférence culturelle, consciente ou non, partagée par les hommes en société. Dans les cités de la Renaissance italienne, l'art va bien au-delà d'une seule fonction de témoin, et devient rapidement un outil au service du nouveau pouvoir fondé sur l'homme. Il faut dire que l'Église a eu tendance à se méfier de la représentation et à adopter une politique iconoclaste, car on connaît depuis fort longtemps la puissance symbolique – et par nature liée au pouvoir – de l'image. Ainsi les cités développent-elles chacune un style de représentation lié à leur ipséité politique, si bien qu'à la fin du XIVe siècle, « art de gouverner » et « art de raconter » dans des fictions artistiques se confondent et convergent au bénéfice des titulaires du pouvoir. Ces derniers renouvellent tout un catalogue de formes et de figures politiques capables de « mettre en récit » l'organisation institutionnelle de la cité (**Chapitre 1**) et le type d'hommes habilités à la gouverner (**Chapitre 2**). Comment en effet ne pas établir un lien structurel entre art et entité politique exprimé à travers la perspective que les Italiens inventent, et qui permet de dresser un portrait de la cité dans « un système de représentation parfaitement arbitraire[2] » ? Toute représentation est perspective à Florence, alors qu'à Mantoue la perspective n'existe pas : Pisanello, le grand peintre gothique international du nord de l'Italie au *Quattrocento*, et de Mantoue en particulier, est un peintre de cour qui ne crée aucun espace perspectif centralisé. La *res publica* florentine et la *res imperii* mantouane possèdent-elles des « arts de gouverner » à ce point opposés pour que leurs « arts de raconter » le pouvoir soient aussi dissemblables ?

---

[1] Lauro MARTINES, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*, New York, Vintage Books, 1980, p. 249.

[2] Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 50.

Chapitre 1

LES LIENS STRUCTURELS ENTRE ART ET ENTITÉ POLITIQUE

103.

« Tout pouvoir est pouvoir de mise en récit[1]. » Lorsque Patrick Boucheron développe cette idée dans son cours *Fictions politiques*, il pose en premier lieu l'hypothèse d'une équivalence entre « art de gouverner » et « art de raconter ». Au fil de ses réflexions, nous comprenons que le pouvoir se raconte, se représente dans des fictions, « puisque la représentation est elle-même pouvoir[2] ». Notre ambition est désormais de réfléchir, dans le sillage de Patrick Boucheron, sur la manière choisie par le nouveau pouvoir fondé sur l'homme pour se raconter, se représenter dans des fictions. De nouveaux outils narratifs représentatifs de la nouvelle conception du pouvoir naissent dans les représentations de la péninsule italienne. Car les pouvoirs de la Renaissance renouvellent le catalogue des figures politiques dans le but de détacher tout à fait le pouvoir et sa représentation de ceux de la période médiévale.

Les deux types de pouvoir fondés sur l'homme présentés plus haut, qui s'enracinent l'un à Florence et l'autre à Mantoue, développent deux types de représentation, deux formes narratives du pouvoir distinctes, et des figures politiques adaptées à leur spécificité. Nous proposons d'étudier chacun des deux modèles de représentation du pouvoir afin de distinguer des liens structurels entre la forme narrative choisie et la nature de l'entité politique. Le pouvoir en *res publica* de l'homme florentin se représente par le biais d'une narration historicisée dans un microcosme pictural (**Section 1**), cependant que le pouvoir en *res imperii* du feudataire impérial mantouan détruit ce microcosme pour lui préférer une représentation mythique et macrocosmique du pouvoir (**Section 2**).

---

[1] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 10 janvier 2017 : *Chaque époque rêve la suivante*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-01-10-11h00.htm, [dernière consultation le 11 I 2021].

[2] Louis MARIN, *Politiques de la représentation*, nouvelle édition établie par Alain CANTILLON, Giovanni CARERI, et Jean-Pierre CAVAILLE, Paris, Kimé, 2005 [1980], p. 73.

Section 1

LA CRÉATION À FLORENCE D'UN MICROCOSME PICTURAL

104.

L'Antiquité renaît dans les arts florentins du *Quattrocento*. Le constat est devenu une banalité tant les artistes de la Renaissance ont su rendre l'Antiquité visible et inoubliable. L'architecture des Anciens, et une grande partie de leurs mythes, investissent le lieu de la représentation artistique par le truchement d'un mécanisme géométrique nouveau : la perspective linéaire. On en attribue généralement la découverte à Filippo Brunelleschi, un architecte, mais on ferait mieux de préciser que le phénomène résulte d'un lent processus, d'un passage allant de Brunelleschi à Masaccio, puis de Leon Battista Alberti à tous les maîtres de la perspective florentine. Du point de vue du style, en à peine un demi-siècle l'espace pictural florentin s'est métamorphosé, alors qu'il était à peu de choses près resté le même pendant toute la période médiévale. En quelque temps, les artistes florentins sont animés de la volonté de faire converger l'espace de la représentation et la réalité visuelle, nourrissant le souci de ce que l'on appelle la *mimesis*. Nous en proposerons une analyse politique et juridique, en commençant par écrire que Brunelleschi et Masaccio sont des pionniers car ils font advenir dans l'espace de représentation la cité réifiée et l'homme souverain (**Sous-section 1**). Nous réfléchirons ensuite à la dimension politico-juridique de la perspective linéaire. Toute une génération d'historiens de l'art ont écrit de belles pages à son propos. Notamment l'un des premiers, Erwin Panofsky, convaincu que l'origine et la cause de la perspective du *Quattrocento* se trouvent en dehors du seul désir de l'esthétisme. Panofsky a en effet décidé de lui attribuer une valeur symbolique. Selon lui, elle porterait en elle des secrets encore non découverts, bien que largement exhibés depuis des siècles. Ses travaux nous permettent d'affirmer que la perspective est le symbole des institutions de la *res publica* (**Sous-section 2**), et que les clefs de son interprétation se recherchent dans les institutions pensées et instaurées à Florence par les humanistes civiques du début du *Quattrocento*. Autrement dit, qu'existe à Florence un lien structurel fort entre l'art et les institutions de la *res publica*.

SOUS-SECTION 1

UNE REPRESENTATION ADAPTEE AUX AVANCEES POLITICO-JURIDIQUES FLORENTINES

105.
Concomitamment à la révolution juridique florentine du *Quattrocento* se développe un nouveau mode de représentation adapté aux avancées politiques de la *res publica*, comme si les artistes avaient recherché un moyen d'exalter leur système institutionnel, de le mettre en beauté pour le présenter au monde, suivant l'idée selon laquelle le beau et le vrai sont liés. Deux artistes florentins amorcent cette métamorphose stylistique : un architecte, Filippo Brunelleschi, et un peintre, Masaccio. Ils vont pour la première fois insérer dans la représentation la cité réifiée à l'antique et l'homme souverain (§ 1), désormais dessinés, peints avec le souci de représenter fidèlement la réalité du monde. Il faut attendre à Florence les travaux de Leon Battista Alberti pour que l'intuition artistique de Brunelleschi et de Masaccio puisse être véritablement théorisée, pour qu'elle s'impose comme une référence et se développe automatiquement dans toutes les *botteghe*. Alberti réalise une synthèse des innovations stylistiques de son temps, en assignant à l'espace pictural la fonction de microcosme uniforme et autonome (§ 2). En fin de compte, Alberti associe durablement l'homme souverain représenté dans la cité réifiée : il les assemble dans un système.

§ 1. L'INTEGRATION DE LA CITE REIFIEE ET DE L'HOMME SOUVERAIN DANS L'ESPACE PICTURAL

106. *Filippo Brunelleschi, ou l'intuition de la perspective.*
À en croire son biographe Antonio Manetti[3], l'architecte Filippo Brunelleschi est l'inventeur de la perspective linéaire, ou plutôt le réinventeur[4], devrait-on dire[5]. Pour

[3] Antonio MANETTI, *Filippo Brunelleschi : 1377-1446, la naissance de l'architecture moderne. Biographie*, édition commentée par André CHASTEL et Hubert DAMISCH, Paris, L'Équerre, 1980 [Édition *princeps* entre 1482 et 1489], 167 p.

[4] Car il existait déjà des perspectivistes chez les Grecs de l'Antiquité, et également des perspectivistes médiévaux. Voir Dominique RAYNAUD, « Ottica e prospettiva prima di Leon Battista Alberti », in Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Marc BORMAND, *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze. 1400-1460*, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2013, p. 165-171. Ceux-ci mettaient en œuvre une perspective curviligne dite « en arête de poisson », c'est-à-dire qu'au lieu de faire converger les lignes de fuite vers un seul point, comme le fait la perspective linéaire, elles convergent vers un axe entier, vers une arête. Les Anciens ont jugé que cette représentation rendait mieux compte de la réalité de la vision. Ils

l'affirmer, Manetti se fonde sur une expérience que le Florentin réalise sur la place San Giovanni au début du *Quattrocento*. Dès les premières lueurs du jour, Filippo se rend sur la place, debout devant la porte de la cathédrale Santa Maria del Fiore, faisant face au baptistère. Là il s'applique, avec le sérieux que l'on connaît aux artistes, à placer rigoureusement un panneau de bois − soutenu par du métal – dont le centre est troué de manière à pouvoir regarder à travers d'un seul œil. Déjà le dispositif permet de profiter d'une vue du baptistère, mais sans aucun relief. Brunelleschi dispose ensuite, sur le verso du panneau, un dessin de la vue du baptistère préalablement réalisé en perspective. Tenant à bout de bras un miroir entre le panneau et la vue du baptistère, l'architecte peut observer par le trou foré le reflet de son propre dessin se superposer à la vue réelle du bâtiment, et même s'y adapter à mesure qu'il augmente ou diminue la distance entre le panneau et le miroir[6]. À l'issue de cette expérience, Filippo Brunelleschi découvre un nouveau moyen de « représenter les objets tridimensionnels sur une surface bidimensionnelle, de façon que l'image perspective coïncide avec celle que fournit la vision directe[7] ». Autrement dit, ce matin-là devant le baptistère de Florence, il invente la perspective linéaire.

107. *La redécouverte de l'architecture de Vitruve et l'humanisme civique florentin.*

Suite à son échec au concours visant à déterminer l'artiste qui réalisera la porte du baptistère de Florence[8], Filippo Brunelleschi décide d'abandonner l'orfèvrerie et de se consacrer à l'architecture. Il part naturellement à Rome, où il rêve d'observer l'architecture des hommes de l'Antiquité qui, paraît-il, est restée intacte. Il est accompagné de son ami Donatello, lui aussi intéressé par les vestiges que propose la ville éternelle. Brunelleschi étudie les bâtiments des Anciens *in situ*, puis il entreprend d'étudier les principes de l'architecture de Vitruve. Quand il retourne à Florence, il met à l'épreuve ces anciens principes pour construire l'élégante coupole de Santa Maria del Fiore. Avec elle, il séduit l'unanimité des citoyens de Florence. Nous proposons une explication des liens de convergence entre l'humanisme civique florentin et l'architecture de Vitruve reprise par Brunelleschi.

---

ne se sont d'ailleurs pas trompés, car nous savons désormais que le présupposé de la perspective linéaire selon lequel une image plane se pose sur la rétine est faux. L'image est concave (et même inversée). Par conséquent, la perspective curviligne est plus conforme à la vision humaine.

[5] Pour plus d'informations sur les perspectivistes médiévaux d'avant le changement de paradigme de Brunelleschi, se reporter à l'ouvrage de Robert Klein, spécifiquement aux réflexions sur les *Quaestiones perspectivae* de Biagio Pelacani datant de 1390. Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, préface d'André CHASTEL, Paris, Gallimard, 1983 [1970], p. 237 *sq*.

[6] John White reconstitue les expériences de Filippo Brunelleschi dans son ouvrage. John WHITE, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, traduit de l'anglais par Catherine FRAIXE, Paris, A. Biro, 1992 [1967], 318 p.

[7] Marisa DALAI, « La question de la perspective », dans Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, traduit de l'anglais par Guy BALLANGE, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1927], p. 7.

[8] Il perd le concours face à Lorenzo Ghiberti, qui l'emporte grâce à sa *Porte du Paradis*, chef-d'œuvre de l'orfèvrerie florentine.

Vitruve, Romain du Ier siècle avant notre ère, défendait une conception grecque de l'architecture pour ce qu'elle se propose d'imiter la nature, « car à l'intérieur de la culture antique l'art grec assume la valeur d'une manifestation de déploiement de formes, d'harmonie, d'habileté technique en conformité avec la nature[9]. » Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le *De Architectura* que Vitruve rédige sous Auguste n'a pas exercé une grande influence sur son temps. « Quelques auteurs le citent, [tels] Pline le Vieux, Frontino[10] [du temps de Trajan] », ses contemporains toutefois ne modifient pas l'architecture de la cité eu égard à son traité[11]. Nul n'est prophète en son pays. Filippo Brunelleschi est le premier à appliquer les principes de Vitruve à l'urbanisme d'une cité. Dans son sillage, « les artistes […] montr[eront] un intérêt croissant pour les vestiges de [son] architecture[12] ». Les Florentins vont rapidement l'associer à la renaissance des principes juridiques de l'humanisme civique. L'architecture en est une expression visuelle dans la cité : en droit comme dans l'art majeur, les hommes tendent à l'harmonie, à l'*Eunomia*, selon les enseignements des Grecs de l'Antiquité. C'est pourquoi Filippo Brunelleschi est parfois considéré comme le premier représentant artistique de l'humanisme civique[13].

Un autre élément place les principes de Vitruve, restaurés par Filippo Brunelleschi, en accord avec l'humanisme civique : c'est la pensée même de l'architecte romain de l'Antiquité, une pensée républicaine, qui se veut volontairement proche des hommes, dans leur quotidien. Vitruve s'excuse d'ailleurs auprès d'Auguste, le dédicataire de son traité, « si quelque chose dans son exposition est peu conforme aux normes de l'écriture littéraire, déclarant ne pas être lui-même un philosophe, ni un éloquent recteur, encore moins un philologue, mais un simple architecte pourvu d'une culture de base[14] ». En somme, l'architecture de Vitruve se veut une forme d'architecture « vulgaire » : exactement, c'est le contraire d'une architecture savante, élitaire, que chacun comprend

---

[9] Luigi BESCHI,, « La scoperta dell'arte greca », in Salvatore SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. 3: *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 295.

[10] Nicola PAGLIARA, « Vitruvio da testo a canone », in Salvatore SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. 3, *op. cit.* , p. 16.

[11] Si on entend par « Renaissance » la reprise de l'architecture vitruvienne, il s'agit alors davantage d'une première vraie mise en application. Du point de vue de l'architecture au moins, « Renaissance » n'est pas le terme approprié.

[12] John HALE, *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1997 [1988], p. 30.

[13] Charles Burroughs écrit de Filippo Brunelleschi qu'il est « un homme intensément florentin ». Charles BURROUGHS, *The Italian Renaissance Palace Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge (United Kingdom), Cambridge University Press, 2002, p. 79.

[14] « *peto, Caesar, et a te et ab is qui ea volumina sunt lecturi, ut si quid parum ad regulam artis grammaticae fuerit explicatum ignoscatur. Namque non uti summus philosophus nec rhetor disertus nec grammaticus summis rationibus artis exercitatus sed ut architectus his litteris imbutus haec nisus sum scribere* », VITRUVE, *De Architectura*, I, 1, 17. Cité par Elisa ROMANO, « La philosophia dei "non filosofi" », dans Pierre VESPERINI (sous la direction de), Philosophari. *Usages romains des savoirs grecs sous la République et sous l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 227.

d'un seul regard, ne demandant aux hommes aucune connaissance particulière pour être comprise[15]. Comme si l'architecture, par sa simplicité apparente, était éloquente et offrait des liens de compréhension du monde que les textes littéraires ou juridiques n'offrent pas toujours aussi clairement, aussi intuitivement, et à tous indépendamment de l'éducation reçue par chacun[16]. Au fond, « l'architecture, écrit Roberto Longhi, est une forme d'art qui permet le passage de l'objet à la vie[17] ». Car une peinture devient objet une fois achevée, de la même manière qu'une sculpture prend forme dans l'espace tandis qu'elle reste objet, mais l'architecture est différente car habitée par les hommes, elle devient un espace de vie qui l'extrait de la qualité de simple objet, pour faire d'elle un espace vivant. L'architecture construit l'espace et embrasse l'ensemble des activités sociales. Elle est une forme artistique entretenant un lien fort avec le réel, et tout l'enjeu de la perspective linéaire, qui met en scène picturalement volume et profondeur, ne réside-t-il pas dans la question de l'imitation du réel ? Peindre en perspective, n'est-ce pas transférer à la peinture le pouvoir de l'architecture ?

C'est à partir des expériences de Filippo Brunelleschi que les artistes florentins du *Quattrocento* comprennent qu'il est tout à fait possible de représenter fidèlement l'architecture de la cité au sein de l'espace pictural. Voilà une prise de conscience d'une grande importance puisqu'elle permet aux artistes d'incorporer la *res* à l'espace de représentation.

[15] Même si justement, ce que démontre Elisa Romano dans son article, c'est que Vitruve possédait une connaissance immense, à l'instar de tous les architectes de son temps, lesquels « doivent maîtriser la physique pour affronter un grand nombre de problèmes, par exemple en ce qui concerne les canalisations et l'arrivée de l'eau, mais aussi [posséder] une instruction littéraire, dans l'art du dessin, en géométrie, en musique, en médecine, en astronomie. » L'architecture de Brunelleschi cherche à atteindre la simplicité, et elle aurait pu inciter Nicolas Boileau à écrire que « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément ».

[16] Il s'agit de la thèse que Patrick Boucheron développe dans un petit livre, en prenant l'exemple de la configuration du forum romain qui exprime au sol une représentation sociale à mi-chemin entre le sacré et le profane, puis de l'architecture gothique « dont l'éclatante évidence de [l']ordre visuel » offre une clef d'accès à la pensée scolastique médiévale. Patrick BOUCHERON, *De l'éloquence architecturale. Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*, Paris, Éditions B2, 2018 [2014], 68 p.

[17] Roberto LONGHI, *Histoire brève mais véridique de la peinture italienne*, traduit de l'italien par Lucien D'AZAY, Paris, Klincksieck, 2018 [1914], p. 24.

Un tableau chiffré permet de mettre en évidence le phénomène.

	Nombre d'œuvres	Œuvres contenant une architecture	Œuvres travaillées en perspective linéaire
Bicci di Lorenzo (1373-1452)	11	6	3
Fra Angelico (1395-1455)	65	39	31
Paolo Uccello (1397-1475)	21	11	7
Filippo Lippi (1406-1469)	53	42	32
Domenico Veneziano (1410-1461)	13	7	5
Piero della Francesca (?-1492)	27	12	5
Andrea del Castagno (1419-1457)	6	3	1
Sandro Botticelli (1445-1510)	73	44	25

108. *Une réification de l'espace pictural.*

L'architecture entre par conséquent dans l'espace pictural florentin du *Quattrocento*, construit à la lumière des découvertes de Filippo Brunelleschi. Parfois, l'espace pictural intègre tant l'architecture de la cité réelle qu'il finit par devenir lui-même une cité symbolique, comme ce peut être le cas de *La cité idéale* (Ann. 4). Ce phénomène traduit dans la représentation la réification architecturale que connaissent les cités de la péninsule. « L'idée d'une ville [renaissante] comme lieu de l'élévation de la vie civile de l'homme et de la communauté[18] ».

[18] Nicola PAGLIARA, « Vitruvio da testo a canone », *op. cit.*, p. 29.

Une première analyse politique est de dire qu'à mesure que l'architecture structure l'espace pictural, la différence visuelle entre le lieu de la représentation et la cité politique réelle s'estompe. L'une des conséquences notables est d'atteindre une *mimesis* rigoureuse, et de donner l'impression au spectateur de se trouver devant l'espace de représentation comme devant un miroir qui reproduirait à l'identique la cité réelle[19], à l'image du miroir que Brunelleschi utilise sur la place San Giovanni. Dans ses travaux sur Piero della Francesca, Boris Bernabé commence par faire remarquer toute l'importance d'une progressive « indissociabilité des espaces pictural et politique[20] ». Et si Jacob Burckhardt conçoit la construction de l'État de la Renaissance comme une œuvre d'art[21], admettons à ce stade de la réflexion que l'intégration de l'architecture à la représentation conduit surtout l'œuvre d'art elle-même à se construire sur le modèle des cités politiques. Sur le plan visuel, s'établit à Florence un lien fort entre l'art et l'entité politique. De plus, puisque la *polis* intègre l'espace pictural, le citoyen florentin peut y reconnaître le lieu de son quotidien, l'espace politique de la *res publica* dont il est l'administrateur en vertu des statuts de 1415. De cela découle une forme d'appropriation symbolique de la représentation par l'homme. Le citoyen peut non seulement s'y projeter, mais il peut aussi investir ce nouvel espace d'un simple coup d'œil.

Quel sens politique attribuer alors à la résurgence de l'architecture grecque au sein de l'espace de représentation ? Proposons dès maintenant deux éléments de réponse : comme Erwin Panofsky l'a fait remarquer, on en vient à soustraire Dieu de l'espace pictural et en même temps de l'espace politique de la cité[22], pour consacrer en son absence la puissance politique nouvelle du citoyen de la *res publica*. *In fine*, les innovations artistiques seraient-elles alors une traduction des avancées politico-juridiques de la cité florentine ?

Au-delà de la représentation d'une cité symbolique, ce que suggère la transformation de l'espace pictural, c'est bien en effet le passage d'une cité médiévale, conçue à l'image de Dieu, à une cité renaissante que l'homme peut désormais modeler à sa propre mesure[23]. L'architecture antique est utilisée en tant que figure politique, en tant que symbole d'un pouvoir fondé sur l'homme. Rien de nouveau sous le soleil florentin : Olivier Nay explique dans son manuel qu'il s'est passé exactement la même chose en

[19] Chiara Frugoni parle à juste titre de la « persuasion magique » de l'art antique. Chiara FRUGONI, « L'Antichità: Dai mirabilia alla propaganda politica », in Salvatore SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. 1: *L'uso dei classici*, Torino, Einaudi, 1984, p. 7.

[20] Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », *XXIIe colloque de l'A.F.H.I.P.*, Aix, PUAM, 2012, p. 195-200.

[21] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, préface de Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, collection « Chronos », 2017 [1860], p. 9-114.

[22] Telle est la thèse d'Erwin Panofsky selon lequel la perspective linéaire représente un monde d'où Dieu est absent. Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*

[23] Il s'agit de la thèse de Daniel Arasse selon lequel la perspective est le signe d'un monde qui devient commensurable. Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999], 375 p.

Grèce, car lorsque les cités grecques sont passées « d'un système hésiodique du roi-ordonnateur à un système démocratique[24] », l'architecture de la cité a servi de figure politique, de symbole pour représenter l'élargissement progressif de l'espace civique, la reconnaissance de la pluralité des pouvoirs politiques, et l'apparition de la citoyenneté. En définitive, les Florentins du *Quattrocento* reprennent dans l'architecture grecque une figure politique qui avait déjà été utilisée au sortir du « Moyen Âge grec ». Nous pouvons affirmer sans crainte que l'architecture grecque est une figure politique qui symbolise le rôle attribué au citoyen dans l'Antiquité[25].

En se confondant avec une cité de l'Antiquité dans l'espace de représentation, la cité de Florence se présente comme héritière de ce désir proprement grec d'organisation rationnelle de la cité.

La perspective linéaire du *Quattrocento* traduit donc visuellement l'essor politique de la cité rationnellement organisée autour du pouvoir politique du citoyen de la *res publica*. Une question se pose alors : où est l'homme souverain dans cet espace réifié ? Car à bien regarder *La cité idéale*, un détail nous frappe immédiatement : la cité idéale est entièrement vide ! Pas la trace d'un homme à l'horizon. Et pourtant… au début du *Quattrocento*, l'homme florentin, qui s'affirme en tant que souverain, intègre lui aussi l'espace de représentation.

109. *Masaccio et la représentation de l'homme souverain.*

L'histoire de l'art fait à Masaccio (1401-1428) l'honneur d'être le premier peintre de la Renaissance italienne. Pour une raison simple : il est le premier à appliquer les principes de l'humanisme civique dans le domaine de la peinture. Pour ce faire, il s'est grandement inspiré de Brunelleschi. Tout comme ce dernier associe son art et la cité réifiée, Masaccio peint le citoyen florentin avec un réalisme qui force le respect et l'admiration. Élisabeth Crouzet-Pavant parle de Masaccio en évoquant une « conquête de la réalité ». Elle écrit de lui que son intention n'est pas vraiment « de produire une réalité phénoménale, au sens kantien du terme, mais bien plutôt dans l'unité de la perspective de joindre une réalité de formes et d'espaces, de retrouver par-delà l'apparence variable des êtres une unité de l'être humain et par ce choix de créer, au cœur même de la scène à sujet religieux, une vision de la réalité [et de l'homme] à la fois rationnelle et chargée de sens[26] ». Cette vision traduit en fait le glissement du fondement originel du pouvoir, de Dieu à l'homme souverain. Le monde réel cesse d'être considéré

[24] Olivier NAY, *Histoire des idées politiques. La pensée occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2016 [1982], p. 16.

[25] « Avec la cité grecque naît rien de moins qu'un nouveau type d'homme, le citoyen. » Philippe NEMO, *Histoire des idées politiques dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2014 [2002], p. 77. Représentée dans l'espace pictural florentin, la cité fait resurgir le citoyen à son tour et consacre les prétentions des municipalités italiennes exprimées depuis le XIe siècle.

[26] Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, Paris, Albin Michel, 2013 [2007], p. 378.

comme une pensée de Dieu, donc *imago dei*, pour devenir une pensée de l'homme enté sur l'Antiquité, réaliste et *imago antiquitatis*.

Des œuvres qu'il put réaliser en vingt-sept années d'existence, trois seulement nous sont parvenues : la *Trinité*[27] de Santa Maria Novella (Ann. 32), le polyptyque dit « de Pise », et les fresques de la chapelle Brancacci.

La *Trinité* de Masaccio à Santa Maria Novella témoigne explicitement de l'influence de Filippo Brunelleschi sur la peinture florentine, à partir de l'artiste. Car le Christ y est représenté sur la croix au cœur d'une chapelle surplombée d'une voûte en berceau dont le plafond à caissons est réalisé en perspective[28]. Le peintre réussit cette prouesse de suggérer le volume de la chapelle habitée par le Christ et Dieu le Père, derrière lui, soutenant le *Patibulum*. L'héritage est si peu contestable que certains en viennent à penser que Filippo Brunelleschi lui-même a tracé les lignes de l'architecture chargée d'enchâsser la *Trinité* de Masaccio.

Du *Polyptyque de Pise* tel que Masaccio l'a pensé, les éléments sont désormais éparpillés façon puzzle, comme souvent les polyptyques. Notre attention s'arrêtera en particulier sur deux éléments : la *Vierge à l'Enfant* (Ann. 33), prévue pour être au centre du polyptyque, conservée à la National Gallery (Londres), ainsi que la *Crucifixion* (Ann. 34) qui était à l'origine érigée sur le panneau supérieur, aujourd'hui conservée par le musée de Capodimonte (Naples). Étonnant détail de la *Crucifixion* : le corps du Christ semble incomplet car il lui manque le cou ! Étant donné que le panneau de la *Crucifixion* devait à l'origine être placé dans la partie supérieure du polyptyque, le Christ ne se pouvait apercevoir qu'en levant le regard et, placé en contrebas de l'œuvre, le spectateur se figurait voir tout ce qui était observable du corps du Christ depuis son point de vue. Voilà où se situe l'adaptation à la peinture des principes de Filippo Brunelleschi : la *mimesis* ne s'atteint pas dans un absolu de la représentation, mais bien dans un rapport visuel, un « point de vue » établi entre l'œuvre et le spectateur. Sa madone de la *Vierge à l'Enfant* est au moins aussi significative, assise sur un fauteuil fait de colonnades corinthiennes dont les traits travaillés en perspective permettent de représenter un [espace du fauteuil] qui accueille symboliquement la Vierge et l'Enfant. Ce que suggère le peintre ici est une présence, l'occupation d'un espace réel à l'intérieur duquel les personnages vivent la réalité de l'évènement.

Ces deux œuvres sont extraordinairement belles. Et pourtant toute l'admiration des observateurs, avouons-le, se porte sur les fresques de la chapelle Brancacci[29]. Elles ont été réalisées par trois générations de peintres[30] : Masolino da Panicale, le maître, né en 1383,

[27] La fresque est réalisée sur la troisième travée de la nef gauche de l'église.

[28] Le plafond à caissons de la *Trinité* de Masaccio rappelle en tout point le plafond à caissons du Panthéon à Rome. L'héritage de Brunelleschi ne fait plus aucun doute.

[29] Nombreux sont les auteurs qui, comme Lauro Martines, pensent que « c'est Masaccio qui ouvre par les fresques de la chapelle Brancacci le style artistique de la Renaissance ». Lauro MARTINES, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*, New York, Vintage Books, 1980, p. 264.

[30] En effet Filippino Lippi, l'enfant né du scandale du couvent des Carmes, termina le cycle de fresques entre 1480 et 1485. Ce dernier respecta néanmoins l'esprit du cycle sans y ajouter quoi que ce

et Masaccio, son élève, né en 1401. L'un est de l'ancienne école cependant que l'autre est héritier de l'humanisme civique florentin du *Quattrocento*[31]. Découvrir leurs fresques se faire face sur les parois d'une même chapelle fait le bonheur des historiens contraints d'admettre la présence de deux modèles de représentation. Tel est le cas des deux Adam et Ève – celui de Masolino (Ann. 35) et, sur le mur d'en face, à même hauteur, celui de Masaccio (Ann. 36). Masolino peint « le récit [d'Adam et Ève] comme il fleurissait dans ces années dites du gothique tardif où beaucoup d'intérêt allait dans l'imagerie religieuse […], ce qui demandait aux artistes […] de s'attach[er] au contour qui en délimitait la figure sans avoir à en constater la masse[32] ». En somme, le peintre se contente de délimiter un espace sans profondeur qu'il revient au spectateur de combler. Masolino est encore le témoin d'un art mnémotechnique, ses figures d'Adam et Ève sont chastes et traditionnelles. L'*Adam et Ève* de Masaccio donne au contraire l'impression que les personnages évoluent dans un espace qui leur est propre, d'où pèse tout le poids et le volume de leurs corps[33] d'homme et de femme chassés du Paradis[34]. À partir de Masaccio, ce sont des hommes réels qui sont représentés dans la peinture florentine, et dans ses œuvres, pour la première fois les figures ont les pieds solidement sur terre, tandis qu'avec la peinture gothique, les figures avaient l'air de se tenir sur la pointe des pieds. Roberto Longhi écrit de cette fresque qu'elle « dévoile presque le secret de l'existence terrestre, [et qu'elle] dut certainement remplir ses contemporains d'un émerveillement égal à celui que les âmes du *Purgatoire* de Dante manifestent quand elles s'aperçoivent que ce dernier est *vivant* puisqu'il *projette une ombre*[35] ». Masaccio peint l'homme souverain naissant à Florence. Son *Adam et Ève* dévoile ce que les découvertes de Filippo Brunelleschi ont apporté à la nouvelle génération d'artistes florentins[36], capables désormais de suggérer un espace réel dans la représentation, et d'y insérer des personnages réels, des hommes[37].

---

fût du néoplatonisme naissant à Florence. Voir à ce sujet Stefano ZUFFI, *La peinture de la Renaissance italienne*, traduit de l'italien par Jérôme NICOLAS, Paris, Seuil, 2013, p. 57.

[31] Galienne Francastel désigne Masaccio comme « le créateur du nouveau style ». Galienne FRANCASTEL, *Histoire de la peinture italienne*, t. 2 : *Le style de Florence. Le* Quattrocento, Paris, Pierre Tisné, 1958, p. 11.

[32] Yves BONNEFOY, « *Capella Brancacci*. Florence et la poésie », dans Michel JEANNERET (sous la direction de), *La Renaissance italienne à pleines dents*, Paris, Somogy, 2016, p. 47.

[33] « Masaccio est le premier à avoir représenté en relief des corps pesants dans l'espace. » Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1994 [1951], p. 27.

[34] L'angelot de droite de la *Vierge à l'Enfant* est lui aussi un vibrant exemple de ces corps massifs et charnels désormais à la portée des peintres.

[35] Roberto LONGHI, *À propos de Masolino et de Masaccio*, traduit de l'italien par Alain MADELEINE-PERDRILLAT, avant-propos d'André CHASTEL, Aix-en-Provence, Pandora, 1981 [1940], p. 158.

[36] Nicholas Eckstein associe d'ailleurs Masaccio à Brunelleschi dès les premières lignes d'introduction de son ouvrage. Nicholas ECKSTEIN, *Painted Glories: the Brancacci Chapel in Renaissance Florence*, New Haven and London, Yale University Press, 2014, p. 21 *sq*.

[37] Masaccio peint des hommes qui semblent à tel point réels que Pier Paolo Pasolini concédait aux journalistes s'inspirer de ses peintures pour décider de certaines mimiques ou des comportements de ses

§ 2. LA DIMENSION JURIDIQUE DE LA *COSTRUZIONE LEGITTIMA* DE LEON BATTISTA ALBERTI

110. *La dimension juridique des œuvres écrites d'Alberti.*

Fils illégitime d'un marchand florentin condamné à l'exil, Leon Battista Alberti, né le 14 février 1404 à Gênes[38], étudie le droit canonique à l'université de Bologne[39]. Ses enseignements universitaires lui permettent de s'apercevoir que la *scientia juris* s'est renfermée sur elle-même, qu'elle s'est coupée du monde réel, et a logiquement fini par se scléroser. En effet, depuis le XIIIe siècle, les juristes bolonais ont rendu la discipline juridique autonome, et supérieure à toutes les autres, s'appuyant pour ce faire sur la redécouverte du *Corpus juris civilis*, et notamment sur une formule d'Ulpien contenue dans le *Digeste*, *jus a iustitia appellatum*, faisant du *jus* une émanation de la *iustitia*, et rendant la science juridique intangible.

Malgré sa formation juridique, Alberti récuse les prétentions à l'autonomie et à la supériorité de la science juridique, déployées par la *jurisprudentia* médiévale et la toute-puissance du *jus commune*. Dans ses ouvrages juridiques, Alberti est critique envers les avocats[40], les juges[41], et envers l'ensemble des juristes de profession qu'il accuse surtout de méconnaître les humanités[42].

Alberti promeut un nouveau modèle de société ouvert sur le monde, enté sur la culture classique, dans lequel la société entière, le droit, l'art, chemineraient ensemble pour le bien supérieur de la *res publica*. Comme juriste, il s'inscrit dans la continuité

---

acteurs. Voir Pier Paolo PASOLINI, *Diario al registratore*, Il Giorno, 20 mai 1962, cité par Orsolya SERKÉDI, « Gli elementi iconografici nel cinema di Pier Paolo Pasolini. Citazioni pittoriche, letterarie e musicali attraverso il film *Accatone* », in Anna KLIMKIEWICZ (a cura di), *L'Italia e la cultura europea*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, p. 217-225.

[38] Pour une biographie de l'humaniste, se référer à Roberto CARDINI, « Un nuovo reperto albertiano », in *IDEM*, Mariangela REGOLIOSI (a cura di), *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, Comitato nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti. Firenze, Polistampa, 2007, p. 81 *sq*.

[39] Sur ce que l'on sait de l'enseignement juridique d'Alberti, se reporter à Giovanni ROSSI, « Lo scaffale giuridico nella biblioteca di Leon Battista Alberti », in Roberto CARDINI (a cura di), *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Firenze, Mandragora, 2005, p. 173.

[40] Roberto CARDINI, « Alberti o della nascita dell'umorismo moderno », *Schede umanistiche. Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese*, Nuova serie, 1, Bologna, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna, 1993, p. 31-85.

[41] Dans ses commentaires du *De jure*, Alberti souhaite donner aux juges des préceptes à appliquer dans l'exercice de leur office. Voir Giovanni ROSSI, « Alberti e la scienza giuridica quattrocentesca. Il ripudio di un paradigma culturale », in Roberto CARDINI, Mariangela REGOLIOSI (a cura di), *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Comitato nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, Polistampa, 2007, p. 80.

[42] C'est ce qui transparaît de son ouvrage *De commodis litterarum atque incommodis*, dont une édition commentée a été proposée par Christophe CARRAUD, Grenoble, J. Million, 2003, 229 p.

de l'humanisme civique florentin[43]. C'est pourquoi les historiens du droit de la Renaissance font de lui le précurseur d'une nouvelle conception de la pensée juridique, et également le principal contempteur de la science juridique médiévale.

Si l'ambition d'Alberti est que « la *scientia juris* perd[e] sa dignité propre de discipline autonome et tombe au rang d'une branche de la philosophie morale[44] », c'est parce qu'il pense que, de cette manière, l'homme florentin peut se défaire des chaînes médiévales du droit, qui le maintiennent prisonnier, et ainsi devenir pleinement souverain dans la cité. Ce n'est plus à la science juridique de dicter le comportement des hommes, c'est l'homme qui doit, puisque souverain, se réapproprier les mécanismes du droit jusqu'ici confisqués par une caste de privilégiés au service des deux grandes institutions qui ont dominé sans partage le monde médiéval.

Alberti est un contemporain de Filippo Brunelleschi et de Masaccio dont il a pu découvrir les œuvres dès son retour à Florence. Doté d'un formidable esprit de synthèse, il a tout de suite compris que les innovations de l'architecture de Brunelleschi, et de la peinture de Masaccio, non seulement coïncident avec les avancées juridiques des humanistes civiques florentins, mais entrent aussi en parfaite adéquation avec sa nouvelle pensée juridique.

111. *Leon Battista Alberti l'architecte.*

Un grand nombre de travaux évoquent les réalisations artistiques de Leon Battista Alberti sans par ailleurs consacrer une seule ligne à sa formation de juriste, ni à sa pensée juridique[45]. On le présente la plupart du temps en tant qu'architecte florentin. Pourtant c'est à Rimini qu'il travaille à la réalisation de sa première œuvre architecturale avec le Temple Malatesta (à partir de 1447), où il transforme une église gothique en un bâtiment de style Renaissance florentine. Il est vrai qu'à Florence, Alberti réalise le palais Rucellai (1455), choisissant de construire une façade composite dans le respect des principes de Vitruve repris par Filippo Brunelleschi. En 1467, il construit le temple du Saint-Sépulcre, puis complète d'un tympan triangulaire à l'antique la façade de l'église

[43] Les critiques du « mauvais latin des juristes, de leur méconnaissance de l'Antiquité, leur enfermement dogmatique ou encore leur affirmation de l'universalité du droit canonique et romain […] sont formulées dès l'époque de Pétrarque (1304-1374), mais il faut attendre le XVe siècle pour qu'elles prennent plus d'ampleur » sous les plumes de Lorenzo Valla et Leon Battista Alberti. Xavier PREVOST, « L'humanisme juridique de la Renaissance », dans Olivier DARD (sous la direction de), *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, https://ehne.fr/encyclopedie/thématiques/humanisme-européen/un-humanisme-des-humanismes/l'humanisme-juridique-de-la-renaissance, [dernière consultation le 30 III 2021].

[44] Giovanni ROSSI, « Alberti e la scienza giuridica quattrocentesca. Il ripudio di un paradigma culturale », *op. cit.*, p. 84.

[45] On peut par exemple lire dans un ouvrage référence que « les écrits d'Alberti, délibérément dévoués à la considération du beau et de l'art, sont la manifestation d'une pensée qui se meut tout entière à l'horizon de l'esthétique, et qui fait de l'esthétique le critère de l'horizon théorique de l'entreprise humaniste. » Giovanni SANTINELLO, *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 15 *sq*.

Santa Maria Novella (1470). L'humaniste se rend à Mantoue, au service de la famille Gonzague, et transforme l'urbanisme de la cité mantouane[46].

Au-delà de ses réalisations d'architecte, Alberti a conçu des traités artistiques qui sont considérés comme des références du genre. Le *De Pictura* (1435), dont la version latine est dédiée à Filippo Brunelleschi, le *De Statua* (1464) et son *De Re Ædificatoria* (1485). Pour désigner les traités d'Alberti, Sabine Frommel utilise une expression qui paraît particulièrement idoine : selon elle, ces derniers représentent un « échafaudage théorique[47] » pour les réalisations futures des artistes florentins du *Quattrocento*.

112. *Le microcosme pictural albertien, ou la synthèse des deux visions de l'humaniste.*

Plutôt que de séparer Alberti en deux entités distinctes, comme aurait pu le faire le roi Salomon, nous proposons de considérer l'humaniste dans sa totalité, c'est-à-dire en esquissant une synthèse de sa personnalité de juriste, d'architecte et de théoricien de l'art florentin[48]. Au fond, n'est-ce pas Alberti lui-même qui exige ce regard d'ensemble par sa nouvelle pensée juridique, en refusant de cantonner sa vision du monde à la seule *scientia juris* mais, au contraire, en favorisant une ouverture à tous les domaines de l'activité intellectuelle et, de ce fait, en manifestant son désir d'inclure tous les hommes dans sa nouvelle société ?

C'est avec le *De Pictura* (1435) que l'humaniste réalise une première étape dans la diffusion de sa pensée juridique. Alberti s'intéresse à ce qu'est vraiment la peinture, et constate qu'elle rend compte du mécanisme de la vision humaine. La vision de l'homme met en œuvre la formation d'une pyramide visuelle, pense-t-il, allant de la zone observée par le sujet, base carrée de la pyramide, et s'étirant jusqu'au fond de l'œil qui en constitue le sommet. Pour Alberti, « la peinture est une section de la pyramide visuelle à une distance donnée, [que le peintre] re-présente avec art par des lignes et des couleurs sur une [autre] surface[49] ». Ainsi, la peinture ne représente en rien le réel *stricto sensu*, mais elle donne l'image d'une section de la pyramide visuelle. « Ceux qui regardent la surface peinte, ajoute-t-il, voient une section de la pyramide[50]. » Alberti s'affranchit ainsi de la recherche de la *mimesis* en affirmant que la peinture

[46] Se reporter à Arturo CALZONA, « La "*aedificatio*" per immagini dello Stato gonzaghesco dal comune a Ludovico II marchese di Mantova (1444-1478) », dans Élisabeth CROUZET-PAVAN, Jean-Claude MAIRE VIGUEUR (sous la direction de), *L'art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes*, Roma, Viella, 2015, p. 233-252.

[47] Sabine FROMMEL, *L'héritage classique et l'impact de la perspective centrale*, Chaire du Louvre 2020, conférence accessible en ligne à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=1iMKr-SXnrY, [dernière consultation le 11 I 2021].

[48] Dans le sillage de Roberto Cardini, évoquant que Leon Battista Alberti a rédigé le *De Re Ædificatoria* en même temps que le *Momus*, l'un de ses ouvrages politiques les plus célèbres, qu'il est donc nécessaire de réfléchir aux œuvres de l'humaniste en fonction du contexte intellectuel. Roberto CARDINI, « Attualità dell'Alberti », *Professione architetto*, 2, 1995, p. 6-12.

[49] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture* [1453], traduit du latin par Bertrand PREVOST, Paris, Seuil, 2004, p. 71.

[50] *Op. loc. cit.*

doit dévoiler une vision de l'homme[51], dans ce qu'il définit comme étant « une fenêtre intellectuelle ouverte sur la représentation d'une histoire ». Notons que pour le Florentin, la connaissance de la réalité ne résulte plus d'une révélation de Dieu, comme au Moyen Âge, mais d'une étude perspective de la nature.

En effet, pour Alberti, la peinture n'est pas seulement le lieu symbolique de la représentation de l'homme souverain dans la cité réifiée, elle est une projection de ce que l'homme observe lui-même. C'est pour cette raison que l'architecture et l'homme y sont représentés. Car d'où il se tient, ce sont les deux seuls éléments que l'homme peut voir. Alberti définit dans son traité des règles permettant aux peintres de mieux réaliser des coupes de la pyramide visuelle. C'est ce que l'on appelle la *costruzione legittima*, car c'est en observant les règles mathématiques définies par Alberti, que la représentation picturale devient tout à fait légitime[52].

La *costruzione legittima* est une proposition d'un espace pictural systématisé dont la perspective est centrée et où les éléments de la représentation obéissent à des règles de proportion et de positionnement strictes. Clarifions par un exemple. L'*Histoire de saint Nicolas* (Ann. 37) réalisée par Ambrogio Lorenzetti en 1332, antérieure aux principes d'Alberti, présente l'action au sein d'une architecture qui fragmente l'espace de la représentation en plusieurs lieux autonomes, et c'est au spectateur de comprendre par lui-même la nature de chacun des lieux suggérés : « l'espace de la chambre » où l'enfant alité ressuscite par l'action du divin, « l'espace du banquet » à l'étage, qui occupe l'attention de la famille de Nicolas pendant que ce même enfant se retrouve appelé par le démon dans « l'espace de l'escalier » et finit par se faire étrangler dans « l'espace de l'extérieur ». Lorenzetti propose un espace pictural fragmenté sans se soucier d'une quelconque cohérence spatiale ni même d'une cohérence temporelle, le même personnage apparaît plusieurs fois et en même temps dans le même espace. Observons désormais l'*Annonciation* (Ann. 38) de Domenico Veneziano (1440), contemporain d'Alberti, qui applique strictement les règles de la *costruzione legittima*. Son *Annonciation* présente un évènement qui se déroule dans un seul espace unifié autour d'un centre, « ce point que la perspective assigne[53] ». L'ange Gabriel et Marie évoluent dans un lieu autonome et presque réaliste. Ce qui permet de « rationnaliser la vue et la représentation [et qui dans le même temps] contribue à instaurer le [et à faciliter la compréhension du] sens de l'image[54] ».

---

[51] Afin d'expliquer la thèse d'Alberti, Scott Nethersole prend pour exemple la chambre des *Époux Arnolfini* (Ann. 316) expliquant que Van Eyck représente la chambre des époux telle qu'il la connaissait. Il rendait compte dans sa peinture de la réalité du monde. Alors qu'Alberti encourage les artistes à représenter une vision artificielle du monde : et cela change tout. Scott NETHERSOLE, *Art of Renaissance Florence: A City and Its Legacy*, London, Laurence King Publishing, 2019, p. 120.

[52] Il est certainement beaucoup plus facile à un esprit actuel qu'à un esprit d'avant 1840 de comprendre ce qu'est exactement une représentation plane. La photographie a changé fondamentalement en l'homme une certaine perception et donc un certain rendu du réel.

[53] Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 [1987], p. 21.

[54] Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective, op. cit.*, p. 26.

Alberti crée donc un microcosme capable de fournir une image réduite et subjective du monde réel, de la société humaine[55]. Sa création est en tout point en accord avec la pensée nominaliste car l'idée même d'un microcosme artificiel fait fi de la croyance holiste définissant un seul *cosmos* à l'intérieur duquel s'insère toute chose, l'homme et la cité compris. Avec lui, la pensée nominaliste franchit un nouveau stade et, dans son sillage, l'homme devient démiurge et souverain, car il est capable de définir les règles de la cité réelle, comme de créer des fictions politiques, des cités symboliques dans lesquelles il peut évoluer et aussi raconter le pouvoir fondé sur l'homme. Finalement, la « fenêtre ouverte » de Leon Battista Alberti est surtout une fenêtre ouverte sur le monde qu'il appelle de ses vœux, c'est-à-dire sur sa société nouvelle entée sur l'Antiquité[56]. C'est bien sa vision du monde qui transparaît de son microcosme. La perspective qu'il reprend de Brunelleschi conduit autant à affirmer la situation relative des corps dans l'espace qu'à proposer une définition à cet espace en soi, afin de fusionner les corps dans le microcosme en les faisant obéir aux règles spatiales de la perspective. Avec Alberti, ce sont les corps qui obéissent aux règles de l'espace et non plus des personnages-vignettes qui définissent en maîtres l'espace de représentation, comme tel était le cas de l'*ars memoriae*.

« Tandis que les derniers vestiges du gothique disparaissent, on voit poindre [avec Leon Battista Alberti] un style qui est l'expression d'une nouvelle manière d'envisager le monde, [pétrie] de l'optimisme humaniste des hommes de l'époque[57]. » Et cependant que Filippo Brunelleschi et Masaccio se démenaient pour représenter fidèlement l'homme et sa cité, Alberti réalise une forme de synthèse de ces deux artistes en encourageant les peintres à aller au-delà de la *mimesis*, pour créer une réalité artificielle, et pour générer des fictions. Alberti détache les peintres florentins de la *mimesis*. Il « rationnalise la *mimesis*[58] » en lui donnant une unité formelle[59], au centre de laquelle l'homme florentin

[55] Notons qu'à la toute fin du XVe siècle, le Florentin Sandro Botticelli a réalisé une œuvre hybride dont la structure est un microcosme pictural albertien, travaillé en perspective linéaire, et qui se découpe néanmoins en plusieurs lieux, sur le modèle de l'*ars memoriae* de la période médiévale. Il s'agit de *La tragédie de Lucrèce* (Ann. 39), conservée au Musée Isabella Stewart-Gardner, de Boston. Sa Lucrèce a la particularité d'être l'une des seules figures de cette époque à apparaître plusieurs fois dans un même espace réalisé en perspective linéaire. Cette exception présente une unité de lieu, mais pas une unité de temps et d'action.

[56] Afin de défaire la pensée médiévale dominante, Alberti a finalement trouvé « la possibilité de mettre en perspective sa propre culture [dans une comparaison avec l'Antiquité], confrontant les conceptions contemporaines avec celles d'autres temps et d'autres lieux ». Claude LEVI-STRAUSS, « Réponses à des enquêtes », dans *Anthropologie structurale*, II, Paris, Plon, 1996 [1973], p. 31.

[57] Anthony BLUNT, *La théorie des Arts en Italie, 1450-1600*, traduit de l'anglais par Jacques DEBOUZY, Paris, Monfort, 1994 [1940], p. 9.

[58] Moshe BARASCH, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York, Routledge, 2000 [1985], p. 120.

[59] Guillaume Cassegrain y consacre sa thèse, en développant l'idée que « la conséquence la plus importante de l'utilisation de la perspective régulière par la peinture [de la Renaissance] n'est pas tant la possibilité de créer une profondeur illusoire et rigoureuse mais bien d'imposer une unification formelle ». Guillaume CASSEGRAIN, *Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Paris, Actes Sud, 2017, p. 122.

se fait démiurge d'une nouvelle vision du réel. Roberto Longhi pense-t-il sûrement à Alberti au moment de questionner, dès les premières lignes de son ouvrage : « L'art est-il une simple imitation objective de la nature ou bien une interprétation subjective de la nature[60] ? »

« Les philosophes grecs font de l'homme la mesure de toutes choses. Rome définit une condition juridique et politique accessible à tous les hommes, quelles que soient leurs *races*, leurs langues ou leurs religions. Le christianisme produit une morale subjective et universelle[61]. » L'humanisme florentin fait renaître les conceptions grecques et romaines auxquelles l'homme peut facilement s'identifier grâce à la mise en récit de son pouvoir au sein d'un espace de représentation humanisé dont il est seul maître. Alberti s'est servi des innovations de l'art florentin pour diffuser une nouvelle pensée juridique qui fonde son modèle de société sur l'Antiquité. Avec lui, le monde visible n'est plus le règne de Satan, mais celui où se manifeste la splendeur du créateur, à savoir le monde de la cité politique. En cela Alberti est la personnification même du lien entre art et entité politique dans la Renaissance florentine.

SOUS-SECTION 2

LES SIGNIFICATIONS POLITIQUES ET JURIDIQUES DE LA PERSPECTIVE LINEAIRE

113.

Le mot « perspective » dérive du latin [*perspectiva*], lui-même issu du verbe [*perspicere*] : « voir clairement », que les latins ont inventé à partir du grec [*optikê*] : « science de la vision », ce qui est assez logique puisque les Anciens considéraient la perspective comme un outil capable de rendre compte de la vision humaine. Un glissement sémantique a lieu dans les toutes premières années du *Quattrocento* florentin et « la perspective cesse d'être science de la vision pour devenir science de la représentation artistique[62] ». Ceci dit, on comprend combien cette nouvelle science de la vision est, elle aussi, entée sur l'Antiquité. Des générations d'historiens ont consacré de belles pages à l'origine et aux enjeux stylistiques de la perspective linéaire. *L'Origine de la perspective* d'Hubert Damisch réalise une synthèse et fait office d'ouvrage de référence. Aussi les lignes qui suivent ne nourrissent-elles pas l'ambition de présenter une synthèse de la doctrine, mais plutôt de proposer sur le sujet une réflexion

[60] Roberto LONGHI, *Histoire brève mais véridique de la peinture italienne*, *op. cit.*, p. 15.

[61] Philippe-Jean QUILLIEN, « *Qu'est-ce que l'Europe ?* », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les hommes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1997, p. 156.

[62] On distingue alors entre *perspectiva naturalis* et *perspectiva artificialis*. Marisa DALAI, « La question de la perspective », dans Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 10.

nouvelle, celle d'un juriste, et d'insister sur les liens entre la perspective linéaire comme forme symbolique et les institutions de la *res publica* (§ 1). Dans le même temps, les transformations de l'espace pictural donnent naissance au concept d'histoire dans la représentation, ce qui fait entrer l'Occident dans l'ère moderne (§ 2).

§ 1. LA PERSPECTIVE COMME FORME SYMBOLIQUE DES PRINCIPES INSTITUTIONNELS DE LA *RES PUBLICA*

114. *La perspective comme forme symbolique.*

La perspective linéaire a suscité bien des controverses quant à son origine et à sa signification, chez les artistes florentins du *Quattrocento* eux-mêmes[63] comme chez les historiens, ce dont Marisa Dalaï rend bien compte dans un court extrait en préambule de l'article qu'Erwin Panofsky publie en 1927 pour présenter la perspective comme une forme symbolique du langage. Comme si « toute pensée sur la perspective [devait] partir d'Erwin Panofsky[64] ».

Il est le premier à donner une réelle *signification*[65] à la perspective linéaire du *Quattrocento*. Lecteur et collègue d'Ernst Cassirer qu'il côtoie à l'Institut Warburg de l'université de Hambourg, Panofsky découvre sa philosophie des formes symboliques qui allait influencer ses recherches sur la Renaissance. La philosophie d'Ernst Cassirer s'insère dans une logique néo-kantienne du primat de la forme générale de la connaissance sur l'objet auquel elle s'applique, qui permet à un concept intelligible de se fixer dans un signe sans forcément avoir recours à la logique discursive. Cassirer développe l'idée selon laquelle à côté de la science se forment d'autres schèmes de pensée, structurés en dehors du discours, qui se fixent et s'expriment dans un « signe » du langage, reçu et compris par l'intellect de manière intuitive, devenant une « forme symbolique ».

Erwin Panofsky considère la perspective linéaire du XVe siècle comme l'une de ces formes symboliques dont Cassirer écrit qu'elles servent à appréhender le réel, qu'elles sont autant de clefs d'interprétation du monde dont disposent les hommes. Voilà que Panofsky observe l'intuition de Brunelleschi, la sensibilité charnelle de Masaccio, le microcosme de Leon Battista Alberti, en tant que lent développement d'un « signe » devenu une forme symbolique, expression d'un langage propre à la cité florentine du XVe siècle. L'analyse panofskienne ébranle les convictions des historiens du début du XXe siècle selon lesquels les lois géométriques de la perspective, puisque fondées dès

[63] Giorgio Vasari se moquait de l'obsession de Paolo Uccello pour la perspective, écrivant qu'il passait davantage de temps à l'étudier qu'à peindre.

[64] Hubert DAMISCH, *L'origine de la* perspective, *op. cit.*, p. 24.

[65] Une signification dans le sens premier du terme, car il assimile la perspective linéaire à un « signe » du langage.

l'origine sur les lois naturelles de la vision, ne sont rien d'autre qu'un prolongement des travaux dans le seul domaine de l'optique. Ce qui les conduit à penser la perspective comme une technique de plus pour reproduire avec fidélité la réalité de l'espace visuel. Rien d'autre. Panofsky s'écarte des sentiers battus pour développer une approche de la perspective comme forme symbolique, et participe à créer un nouvel horizon intellectuel, inédit et stimulant sur un thème qui s'essoufflait. De tels travaux entraînent deux questions fondamentales : la perspective du *Quattrocento* est-elle uniquement l'expression d'une volonté consciente d'atteindre la *mimesis* ? Et si tel n'est pas le cas, comme le pense Panofsky, si l'on admet avec lui que la perspective est une forme symbolique, que donc la *mimesis* est l'une des conséquences visibles du phénomène et non la cause, de quoi exactement la forme perspective est-elle alors le symbole ?

« Les épigones de Panofsky reconnaissent dans la perspective linéaire la forme symbolique par excellence de la Renaissance italienne[66]. » Certes, mais qu'est-ce qui précisément de la Renaissance italienne se fixe en signe dans la forme perspective ? Une question aussi importante ne peut être écartée d'un revers de la main. D'autant que la perspective est avant toute chose une technique florentine : bien d'autres cités de la péninsule ou l'utilisent peu, ou ne l'utilisent pas du tout[67]. Arrêter la réflexion à ce stade revient à réduire l'ensemble de la Renaissance italienne au seul *Quattrocento* florentin. Au fond les épigones de Panofsky réfléchissent en historiens de l'art et, en tant que tels, ceux-ci entendent par-dessus tout défendre la place qu'occupe l'image dans une histoire culturelle européenne. Il est bien légitime que leurs conclusions soient générales et d'ordre stylistique, qu'elles traitent des conséquences visuelles, d'ordre plastique, de la perspective linéaire. Par exemple, Samuel Edgerton écrit que « les artistes [de la Renaissance] ont élaboré et mis en pratique la construction [de la perspective] en réponse à des exigences culturelles spécifiques[68] », sans toutefois préciser à aucun moment de quelle nature exactement sont les spécificités de ces « exigences culturelles ».

En définitive, aucun historien de l'art après Panofsky ne détermine de quoi la forme perspective est le symbole. Nous pensons que la raison en est fort simple : elle ne peut vraiment être comprise que d'un juriste ou d'un historien des pouvoirs, car elle est le symbole des principes institutionnels de *res publica* forgés par les humanistes civiques du début du XVe siècle. Elle est un outil au service de la narration du pouvoir politique florentin. C'est principalement par sa dimension politico-juridique, qu'elle affiche pourtant ostensiblement, à travers l'architecture des Grecs, et dans l'identité de celui qui l'a théorisée, que la perspective linéaire demeure incomprise de la plupart de ses observateurs.

---

[66] Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 42.

[67] Et lorsque d'autres cités de la péninsule viennent à l'utiliser, c'est après s'être arraché à prix d'or un artiste florentin.

[68] Samuel EDGERTON, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Basic Books, 1975, p. 162.

Travaillée en perspective, l'architecture devient un outil qui permet à l'artiste de raconter une histoire, de représenter un évènement réaliste quoique purement fictionnel, comme s'il se passait « en direct », là, sous nos propres yeux, au moment même où nous le regardons. « L'espace politique, même rudimentaire ou partiel, est nécessaire à la construction perspective d'un tableau [et] si l'objet de la représentation n'est pas toujours politique, la forme de la narration l'est toujours[69]. » Il y a une symétrie qui s'opère dans la temporalité entre le moment de la représentation tel qu'il est raconté, et l'instant de l'évènement visuel vécu par le spectateur face au récit. Cette symétrie est permise par l'architecture travaillée en perspective. Voilà bien toute la portée de la perspective florentine : elle donne une structure, un cadre à la fiction politique racontée dans l'espace pictural. Mais ce qui frappe dans la perspective linéaire, ce qui intrigue et qui doit attirer toute notre attention, c'est la force tranquille de l'architecture grecque qui s'impose au sein de cet espace. On en oublierait presque son origine et sa signification. C'est là l'une des clefs de compréhension du mécanisme, car lorsque les artistes florentins, Brunelleschi le premier d'entre eux, décident d'instituer l'architecture des Grecs dans le figural en tant qu'image, « c'est-à-dire comme immobilisation d'une pensée [politique] qui vient se précipiter dans une figure », l'architecture, dont nous avons évoqué la puissance symbolique et la signification, s'arrête net, prend un sens définitif, un sens actuel, dans l'instantanéité de la représentation, un sens florentin, « plutôt que de continuer à fluctuer dans des fictions[70] ». *In fine*, la perspective est cet outil fascinant qui réussit à rendre évidente, « implicite[71] », une actualisation de l'architecture des Grecs à la société politique florentine.

115. *Perspective linéaire et* res publica.

Telle qu'en parle Alberti dans son *De pictura*, la perspective construit d'abord un lieu d'architecture[72], qui est une place urbaine, et sur cette place l'histoire se déroule : la perspective d'Alberti permet en fait la narration de l'histoire républicaine. Puisqu'il convient de rendre à César ce qui appartient à César… précisons que trois réflexions nous ont été d'une aide précieuse. D'abord celle de Pierre Francastel, qui est le premier

[69] Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », *op. cit.*, p. 194.

[70] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 14 mars 2017 : *Les passagers clandestins de la fiction*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-03-14-11h00.htm, [dernière consultation le 8 I 2021].

[71] Jean-Philippe Genet réfléchit à la légitimité implicite des pouvoirs dès le premier volume de sa collection « Pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) ». Il pose comme hypothèse de départ que « les détenteurs du pouvoir s'efforcent certes de prouver leur légitimité, mais pour être efficace, celle-ci doit être perçue comme naturelle, comme allant de soi : autrement dit, comme implicite ». Jean-Philippe GENET, « Pouvoir symbolique, légitimation et genèse de l'État moderne », dans *IDEM*, *La légitimité implicite*, t. 1, Roma-Paris, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2015, p. 9. C'est exactement ce que réalise l'architecture de Vitruve travaillée en perspective : une légitimité implicite des fondements du pouvoir de la *res publica*.

[72] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, p. 83.

à faire remarquer combien la perspective linéaire témoigne d'une nouvelle vision du monde centrée sur le sujet[73]. Puisque la « fenêtre » d'Alberti ne se rend tout à fait visible que par l'œil humain placé au sommet de la pyramide visuelle, toute perspective retrace donc le résultat d'une vision subjective de la réalité du monde, d'un simple « point de vue[74] ». Celle d'Erwin Panofsky bien sûr, car il propose de considérer la perspective comme la possibilité d'un monde d'où Dieu est absent[75]. Celle de Daniel Arasse enfin, qui voit dans la perspective l'établissement d'un monde commensurable, conçu pour rester à la portée de l'homme[76]. Il rappelle que le terme *commensuratio* est initialement utilisé dans le *De pictura* et le *De prospectiva pingendi*, de Piero della Francesca, pour désigner la perspective, c'est-à-dire qu'elle désigne « une construction de proportions harmonieuses à l'intérieur de la représentation en fonction de la distance, tout cela étant mesuré par rapport à la personne qui regarde. Le monde, conclut-il, devient donc commensurable à l'homme[77] ».

Nous pensons que ces réflexions constituent en réalité trois pièces d'un même puzzle observées séparément. Tout d'abord, Panofsky fait remarquer que les lignes de fuite d'une perspective sont construites géométriquement et se rejoignent dans l'infini, c'est pourquoi il estime que la perspective est une forme symbolique d'un monde où l'infini n'est plus seulement en Dieu, d'un monde déthéologisé. À notre sens, le monde de Panofsky d'où Dieu est absent est une représentation de la *res publica* florentine. L'humanisme civique florentin a entériné le glissement d'un pouvoir venant de Dieu à un pouvoir qui trouve son fondement dans l'homme, dépossédant pape et empereur de leur *auctoritas*. Voilà pourquoi la représentation met en scène, dans la cité terrestre, des hommes, et non plus comme au Moyen Âge des icônes religieuses. C'est encore l'humanisme civique qui a accentué la réification de la cité, la rendant par conséquent commensurable, puisque l'urbanisme est déterminé à échelle humaine. Enfin, et là n'est pas la moindre des choses, la vision du monde centrée sur le sujet, qui plaît tant à Francastel et à Merleau-Ponty, est le résultat de l'individualisme traduit dans les statuts par le principe juridique de la volonté, clef de voûte des institutions de la *res publica*, dont la perspective linéaire est une forme symbolique. Par conséquent, Francastel, Panofsky et Arasse s'accorderaient volontiers, nous semble-t-il, pour rechercher l'origine symbolique de la perspective dans les principes institutionnels de la *res publica* : à

[73] Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, *op. cit.*, 354 p.

[74] Merleau-Ponty évoquait aussi l'idée de la perspective comme une vision du monde à la première personne, expression d'un sujet qui la revendique, mais il n'a pas cru devoir explorer sa dimension juridique. Maurice MERLEAU-PONTY, « Le langage indirect et les voix du silence », *Signes*, Paris, 1960, p. 63.

[75] Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*

[76] Parmi ses œuvres, se reporter surtout à Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective, op. cit.*, et Daniel ARASSE, *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2012 [1980], 286 p.

[77] Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 67.

savoir dans une cité sans Dieu, en tout point commensurable, et centrée sur le sujet politique.

116. *La perspective linéaire et les thèses de Bartole.*

Puisque la perspective linéaire est une forme symbolique des principes institutionnels de la *res publica*, elle entretient ontologiquement des liens forts avec le nominalisme et les thèses de Bartole.

Liens avec la pensée nominaliste car elle dévoile une vision du monde centrée sur le sujet. L'intuition de Francastel de s'intéresser au lien entre la perspective et le sujet florentin est extraordinairement féconde : c'est bien parce que les avancées de la pensée nominaliste encouragent les hommes à se défaire des universaux, et à affirmer l'antériorité, la légitimité, du sujet pensant, que l'homme florentin a développé une organisation institutionnelle consacrée au citoyen de la *res publica*. Les artistes de la génération de Brunelleschi, contemporains et héritiers de l'humanisme civique, réalisent à travers la forme perspective une mise en beauté de la place accordée au sujet dans la cité.

Le regard de l'homme, son « point de vue », à la fois cause et conséquence de la perspective, est une idée qui renvoie nécessairement à celle d'un sujet autonome. Car envisager de représenter le monde et de se considérer soi-même dans un espace propre implique une adhésion préalable à la pensée nominaliste. Rien d'étonnant à ce que la perspective linéaire ne se soit pas développée à Mantoue, cité de tradition holiste dont les institutions sont aux antipodes de celles de Florence. Nous verrons tout à l'heure que les principes juridiques de la cité mantouane trouvent également à se fixer dans un signe du langage, devenu une forme symbolique au sein de l'espace de représentation : la forme mythique.

La perspective est liée aux thèses de Bartole parce qu'elle fait advenir dans la représentation un vrai *cosmos* pictural, en tout point similaire à la cité réifiée, dans lequel l'homme est souverain. Dit autrement, la perspective fige dans le figural l'image d'une cité *sibi princeps* dont l'homme est le seul maître. Par son truchement, le récit du pouvoir se réalise désormais dans la cité symbolique. Bartole appelait de ses vœux des cités italiennes autonomes, des *sibi principes* à la légitimité égale à celle de l'empereur. Le système institutionnel florentin du début du *Quattrocento* réalise les vœux du juriste. Alors peut-on voir dans l'avènement de la cité politique au sein de l'espace pictural une réalisation artistique des thèses de Bartole ? La cité politique qui se dresse dans *La cité idéale*, à l'architecture des Anciens que Filippo Brunelleschi a su rendre actuelle, ne se montre-t-elle pas comme *sibi princeps*, et obéissant aux seules règles de la perspective linéaire dont le sujet florentin est le maître ?

Dante écrit dans les derniers vers de sa *Comédie*, à propos de Florence : « Ce royaume tranquille et plein de joie, peuplé de gens antiques et nouveaux, tenait regard

et amour en un seul point[78]. » Ce royaume dont parle Dante et qui conclut son œuvre majeure, qu'il décrit peuplé de gens antiques et nouveaux, dont les regards et l'amour convergent en un seul point, les Florentins ne l'ont-ils pas représenté à travers l'art ? Ce point vers lequel convergent tous les regards, n'est-ce pas le point que la perspective assigne ?

117. *Quel est l'intérêt premier d'une représentation des principes républicains ?*

Cassirer posait déjà la question en filigrane, écrivant que « dans chaque signe qu'il projette librement, l'esprit saisit l'objet en saisissant en même temps et lui-même et la légalité propre de son activité imaginaire[79] ». C'est-à-dire que par le biais de la perspective linéaire, les Florentins ne se contentent pas de former une figure des institutions de la *res publica*, ils se définissent eux-mêmes en traçant les contours de leur civilisation, et ils fournissent ainsi une synthèse de ce qu'ils sont capables de produire, en tant que récit fictionnel. Par mimétisme entre représentation et réalité, ils délimitent également le champ des possibles dans le réel.

C'est que la perspective, en tant que figure, peut faciliter l'incorporation des Florentins au modèle politique de *res publica*. Bien sûr, à la Renaissance, il n'existe ni journal, ni télévision, ni d'autres outils pour créer des images : l'absence de tout média illustré à la Renaissance confère une portée singulière aux représentations des artistes. Les images qui adviennent possèdent une autorité. L'art, et spécifiquement la peinture doit seule remplir cette mission à la fois de l'information et de l'incorporation à un modèle de civilisation. À la fois l'architecture citadine et l'homme, représentés dans le respect des proportions réelles, rendent visible la réalité de la nature humaine. Au fond, la *mimesis* du *Quattrocento* ne rend pas visible ce qui est caché aux hommes, mais plutôt ce qui est parfaitement visible par tous, ce dont les hommes n'ont plus tout à fait conscience à sa juste valeur, par le désintérêt qui naît de l'habitude. Exalter le réel, et les principes de la *res publica* dans une « mise en beauté » de l'homme et de la cité a peut-être pour objet de rappeler aux hommes ce qu'ils possèdent déjà, ce qu'ils ont déjà réussi à acquérir pour eux-mêmes, et pour la communauté politique, qu'ils doivent s'efforcer maintenant de protéger des menaces qui peuvent peser sur la *res publica*.

[78] DANTE, *Paradis*, Chant XXXI, v. 24-27.

[79] Ernst CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1923], p. 34.

§ 2. LA NAISSANCE DE L'*HISTORIA*. ÉLAN DONNE A LA PENSEE JURIDIQUE MODERNE

118. *D'un espace clos intemporel à la re-présentation d'un espace réel historicisé.*

« Tout pouvoir est pouvoir de mise en récit », il est par conséquent évident que le changement opéré au XVe siècle dans la temporalité de l'espace pictural, hôte du récit, entraîne des conséquences importantes dans la manière de concevoir le pouvoir. L'espace pictural médiéval consistait en la juxtaposition de personnages religieux, dont les artistes traçaient les contours comme des vignettes sans jamais en distinguer le volume ni la profondeur, plaqués sur une surface homogène. Les peintres médiévaux se sont surtout employés à « donner corps à l'âme[80] », selon les mots de Jérôme Baschet. Un bel exemple du phénomène est visible dans la peinture du Siennois Simone Martini, auteur au XIVe siècle de ce type d'espace symbolique de nature essentiellement religieuse. Son *Annonciation* (Ann. 3) représente à merveille l'utilisation d'un fond doré sur lequel sont apposées des figures plates et sans relief issues de l'iconographie religieuse. Dans ce type de représentation, c'est le personnage qui agence l'espace. Que l'on efface le personnage, et tout l'espace se dissout dans le vide. Nous pensons qu'il en est ainsi car la peinture médiévale est à considérer comme une église : elle met en récit un pouvoir qui vient de Dieu. C'est une imitation des icônes byzantines, dont il est impossible de modifier la forme. Son objectif est alors de faciliter la prière, en présentant des personnages, des icônes, considérés individuellement pour leur valeur symbolique chrétienne. Ce sont des *exempla*, alors qu'après Alberti, c'est une sensibilité qui est mise en avant. Après avoir lu les travaux de Frances Yates[81], Daniel Arasse estime que l'art du Moyen Âge est un *ars memoriae* : un art qui a pour objectif de faire appel à des connaissances religieuses, afin de les renforcer et de les réactualiser. Dans l'*ars memoriae* s'applique la logique aristotélicienne de l'association d'un personnage à un lieu[82]. Chaque figure oriente, et achemine la prière du chrétien vers une pensée religieuse. Ce sont donc à la fois les icônes, leurs attributs et la pensée religieuse invoquée qui, assemblés, participent à la création d'un espace symbolique. À chaque personnage son propre espace. Ces représentations obéissent au principe profond de l'art chrétien, dont l'essence même est d'exprimer « une pensée de Dieu[83] ». Créé à l'image de Dieu, un tel espace est intemporel et se rend accessible à l'homme par la foi.

---

[80] L'auteur parle de « paradoxe figuratif » pour l'ensemble de la période médiévale, car les peintres demeurent tiraillés entre la représentation des icônes religieuses et une volonté déjà présente « d'harmoniser corps et âmes ». Jérôme BASCHET, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, p. 123.

[81] Frances Amelia YATES, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel ARASSE, Paris, Gallimard, 1987 [1966], 432 p.

[82] Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, *op. cit.*, p. 70.

[83] Élie FAURE, *Histoire de l'art*, préface de Dominique DUPUIS-LABBE, Paris, Bartillat, 2010 [1909], p. 331.

Au *Quattrocento*, sous l'impulsion de Filippo Brunelleschi et de Masaccio, l'espace pictural cesse d'être ce lieu de l'intermédiaire entre les deux cités céleste et terrestre qu'évoquait saint Augustin. Puisque les deux artistes florentins intègrent l'architecture de la cité et l'homme souverain dans la représentation, son espace s'humanise, il prend l'apparence de la cité terrestre et devient historicisé. La perspective assume alors son rôle de « dispositif d'énonciation[84] » au sein de l'espace historicisé. C'est-à-dire que les artistes sont pris de la volonté d'« incorporer la forme non plus à l'espace conventionnel de la mystique, mais à un nouvel espace figuré de la réalité[85]. » Nous pensons par exemple aux fresques de la chapelle des Mages qui présentent un récit que le spectateur peut facilement dater, qu'il est capable de situer dans l'histoire des hommes, car il raconte une histoire, il entreprend le récit d'un évènement humain. D'un espace intemporel de dévotion, la représentation devient un lieu humain historicisé. Les artistes abandonnent le fond doré cher à Simone Martini, et le remplacent par l'architecture de la cité nouvellement réifiée. Quant aux figures religieuses, elles ne sont pas délaissées, mais les peintres les humanisent par une mise en relief et par la suggestion d'une liberté de mouvement. D'une part le plus important dans le tableau n'est plus le sujet religieux, et d'autre part, ce qui est exprimé n'est plus de la théologie. Erwin Panofsky écrit de l'espace pictural qu'il s'est « déthéologisé[86] ».

Dans son sillage, Daniel Arasse fait remarquer que l'espace pictural médiéval suggère l'Éternel, qu'il est intemporel, cependant que l'une des particularités du nouvel espace florentin du *Quattrocento* est sa temporalité : en s'humanisant, l'espace pictural devient le lieu de l'*historia*. Espace et temps se lient à la Renaissance, et ce n'est pas un hasard si l'inventeur de la perspective, Filippo Brunelleschi, est à la fois un architecte et un grand fabricant d'horloges mécaniques.

En fait, c'est Alberti qui l'écrit dans le *De Pictura* : « *Amplissimum pictoris opus historia*[87] ». On peut attribuer deux sens au moins au terme d'*historia* employée par l'humaniste. C'est à la fois le récit, mis en image, d'un évènement réel, et également une narration en soi, une fiction, qui se déroule dans l'instant de la représentation. Par exemple, les fresques de la chapelle des Mages peignent une action en mouvement, en train de se réaliser, alors qu'elles décrivent en même temps un instant précis de

[84] Il s'agit de la thèse d'Hubert Damisch.

[85] Élie FAURE, *Histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 336. L'auteur ajoute que l'art florentin « est mort de cet effort même, comme meurt tout ce qui fait œuvre vivante, mais grâce à cet effort il a écrit le poème le plus grandiose, en son ensemble, de la peinture occidentale, et déterminé toute cette peinture qui, avant lui, n'avait pu se résigner à abandonner le vitrail emprisonné dans ses ruisseaux de plomb ou la miniature enfermée entre les pages de son missel ».

[86] Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.* Nous reviendrons sur ce terme de « déthéologisation » de l'espace de représentation qui, selon nous, n'a pas toujours été bien compris par ses lecteurs.

[87] « Le plus grand œuvre du peintre, c'est la représentation d'une histoire. », Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, p. 123.

l'histoire des hommes. L'*historia* d'Alberti conjugue les deux temps de la réalité et de la fiction. Son microcosme pictural lui permet « non seulement de figurer le réel, mais encore, dans l'immobilité du support, de figurer l'action du temps par la mise en mouvement d'une intention réfléchie et raisonnée[88] ».

L'une des premières conséquences politiques de la naissance de l'*historia* est l'augmentation de l'importance symbolique attribuée à l'action des hommes. Avant le *Quattrocento*, l'histoire débutait avec la venue du Christ et devait finir par le retour en grâce du Sauveur dans un monde auquel il doit imposer le Jugement dernier. Le reste était peu de choses. L'*historia* insiste sur le poids de l'action des hommes à l'intérieur de ce monde. Florence admet alors, de manière symbolique, l'influence du rôle politique des actions humaines.

Une autre conséquence est d'ouvrir les portes de l'espace pictural, c'est-à-dire celles de l'action politique, aux hommes de pouvoir qui ont le désir et les moyens de s'y faire représenter. Des hommes puissants et fortunés, bien sûr, comme nous le verrons chemin faisant, forgent et renforcent la légitimité de leur pouvoir en investissant la cité politique à l'antique resurgie dans l'espace de représentation. Ils profitent de cet espace pour se faire *primi inter pares* jusque dans la représentation. On peut dire que la naissance de l'*historia* au sein de l'espace pictural coïncide en effet avec le moment où le pouvoir de l'image se met au service de l'image du nouveau pouvoir fondé sur l'homme.

Dans le même temps que l'apparition de l'*historia* au sein de l'espace pictural, se représente et se conçoit un « instant » de l'action dans le récit du pouvoir qui rend possible une tout autre manière de penser le droit entée en quelque sorte sur la pensée de Parménide selon lequel « ce qui est dans le présent est et ce qui n'est pas dans le présent n'est pas[89] ».

119. *Les conséquences juridiques de la création d'un instant historicisé.*

Un instant de l'action qui peut être celui de l'arrivée de l'ange Gabriel dans le jardin de Marie, celui de la condamnation des hommes à errer en dehors du jardin d'Éden, ou bien celui d'un simple arrêt de Laurent de Médicis en tête du cortège de la délégation byzantine chevauchant en direction de Florence. Peu importe, l'instant représenté signifie que l'homme s'est symboliquement affranchi du joug de l'Éternel, et qu'il se dresse désormais en tant que démiurge au sein de l'espace de représentation. Ce temps florentin de l'instant est continu, au contraire du temps de la représentation médiévale qui est figé et nie toute temporalité. Quelles limites demeure-t-il au pouvoir de création de l'homme s'il en vient à être encore davantage que « la mesure de toutes choses », pour paraphraser Protagoras, et s'il devient même le maître du temps ? Car

[88] Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », *op cit.*, p. 194.

[89] Dans la traduction de Lambros COULOUBARITSIS, *La pensée de Parménide*, Paris, Ousia, 2009 [1990], 570 p.

c'est bien le propre du récit albertien que d'être un passé qui ne cesse de recommencer à chaque narration, « et se transforme en recommençant, et qui, en retour, relanc[e] et transform[e] le temps politique. Ce jeu des formes continuellement actif, vivace, énergique, est le contraire en somme d'une tradition [qui] encombre le présent d'un passé insistant[90] ».

Ajoutons que l'instant de l'action mise entre les mains de l'homme est une chose que même les plus fervents nominalistes du XIVe siècle n'auraient osé imaginer. Quand la création juridique des cités de la péninsule se considérait à l'échelle de l'Éternel et non à celle de l'instant présent, la norme connaissait un certain nombre de limites : elle était principalement encadrée par les lois de Dieu, par le droit impérial et par le droit coutumier. Tout ce qui relève du temps long, en quelque sorte. Dès les premières décennies du *Quattrocento*, rien ne lie plus le pouvoir juridique de la cité florentine sinon la volonté instantanée de ses propres sujets. « C'est désormais le présent, considéré comme autonome, qui est au cœur des discussions politiques », écrivions-nous dans le chapitre précédent. Par conséquent, toute norme peut émerger, et « on en revient avec Alberti au problème que posait déjà Benveniste à propos du langage : s'il y a *historia*, de quoi est-ce l'histoire[91] ? » Considérer l'instant dans l'*historia* est la condition de la naissance du positivisme juridique : du moment où l'homme fait acte d'histoire. L'instant opposé à l'Éternel est ce que Bartole définissait comme la situation de fait opposée au droit. L'humanisme civique florentin a donné une vraie valeur juridique à l'instant.

L'importance de l'instant que la perspective linéaire signifie, qu'elle institue dans le figural, est la réelle rupture juridique entre la conception féodale et les débuts de l'ère moderne. Les décisions politiques et les normes juridiques que l'homme florentin entend prendre, il les regarde désormais en fonction des avantages qu'elles lui fournissent dans l'instant. Le microcosme d'Alberti est ce nouveau regard ouvrant des perspectives qui incitent à penser le droit différemment et à adopter progressivement une philosophie dite réaliste. Celui qui va réussir à théoriser la manière de penser le droit florentine est peut-être Machiavel.

[90] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 10 janvier 2017 : *Chaque époque rêve la suivante*, *op. cit.*

[91] Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, p. 25.

Section 2

UNE REPRÉSENTATION MYTHIQUE ET MACROCOSMIQUE DU POUVOIR MANTOUAN

120.

L'essentiel de la représentation du pouvoir de Frédéric II Gonzague apparaît dans les représentations du palais du Té que Jules Romain a décoré avec une rapidité pour le moins déconcertante, puisqu'il réalisa le tout en une dizaine d'années, à savoir « le temps que Mantegna [prit] pour [peindre] la chambre de Ludovic II Gonzague [dans le palais ducal], et [que] Raphaël [mit] pour compléter trois des chambres vaticanes[92] ». Une telle prouesse peut surprendre, quand on sait que le palais est composé d'« un corpus d'entre les plus vastes du *Cinquecento* − architecture, sculpture, fresques murales, [jardins extérieurs], projets de décoration [divers], meubles et objets selon une nouvelle conception de démiurge[93] », ou selon la *maniera moderna*, comme l'a nommée Giorgio Vasari. Un style artistique qui préfigure le maniérisme, d'une intensité narrative telle qu'il sera choisi pour devenir le mode de représentation des princes dans l'Europe de la fin du XVIe siècle. Le maniérisme n'est pas une décadence de la Renaissance, comme il est si souvent présenté. Daniel Arasse avoue que l'unité même et le sens du maniérisme restent assez incompris[94] : nous pensons qu'il faut observer ce courant artistique dans une perspective d'histoire européenne des institutions, et le considérer comme une manière de mettre en récit le pouvoir politique des princes.

Si l'un des principes forts de la représentation symbolique florentine est d'atteindre la *mimesis*, la représentation mantouane cherche quant à elle à atteindre le magnifique afin d'exalter le pouvoir du prince. Pour ce faire, elle s'appuie tout autant sur une riche iconographie antiquisante (**Sous-section 1**), à ceci près qu'il s'agit pour Florence d'une forme d'innutrition[95] de l'Antiquité, les Florentins se nourrissant du modèle antique pour mieux affirmer leur ipséité, quand l'Antiquité mantouane est davantage

---

[92] Amedeo BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, t. 2, p. 18.

[93] Mina GREGORI, « Introduzione », in Giuseppe BASILE (a cura di), *I Giganti di palazzo Te*, Mantova, Editrice Sintesi, 1989, p. IV.

[94] Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 8 *sq*.

[95] La cité de Florence s'est nourrie de la référence à l'Antiquité pour proposer sa propre identité culturelle, c'est ce que l'on appelle « l'innutrition », selon la formule de Joachim du Bellay, récemment reprise par Jacques Bouineau afin de conduire une analyse politique du tombeau de François Ier. Jacques BOUINEAU, « Lecture politique du tombeau de François Ier et de Claude de France », dans *IDEM* (sous la direction de), *Les aspects politico-juridiques de la domination*, t. 2 : *Les époques moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », p. 19-48.

appréhendée comme un *exemplum*. De cela découle des différences de toute sorte faisant varier la représentation, puisque proposant des modèles propres de mise en récit du pouvoir. Jules Romain développe avec le palais un mode de représentation du pouvoir qui utilise le langage mythique, omniprésent dans toutes les salles de l'édifice princier, devenu à l'aube du *Cinquecento* une « forme symbolique » des institutions de la *res imperii* (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

LE PALAIS DU TE.
TEMOIGNAGE D'UNE REPRESENTATION SYMBOLIQUE ANTIQUISANTE DU POUVOIR DE FREDERIC II GONZAGUE

121.

Giorgio Vasari confie dans ses *Vite* avoir été impressionné par le palais du Té ainsi que par son créateur, Jules Romain. Au XVIIe siècle, les tours d'Europe consacrent au palais du Gonzague une place de choix, à tel point que, à en croire les chroniqueurs de l'époque, certains voyageurs ne faisaient escale en Italie que pour le visiter[96]. Peu d'historiens de l'art se sont toutefois arrêtés devant les fresques du palais pour en proposer une analyse globale, et à notre connaissance aucun historien des pouvoirs. Et pourtant… le maniérisme primitif développé par Jules Romain est de nature à intéresser les deux disciplines, car il préfigure un style intensément européen, celui de la représentation du pouvoir des princes. Depuis les travaux de Carlo d'Arco datant du XIXe siècle[97], seuls Frederick Hartt[98] et Ernst Gombrich[99] ont consacré des réflexions politiques au palais dédié à la représentation du pouvoir de Frédéric II Gonzague. À l'observer, le spectateur ressent l'impression première d'être submergé par les références à l'Antiquité. Le spectateur non averti pourrait penser à une continuité de la référence antiquisante de Florence à Mantoue, mais en réalité on ressent face à cette Antiquité une tout autre émotion que celle éprouvée face au modèle florentin. L'Antiquité dans le palais du Té propose un nouveau mode de représentation à l'antique qui tient

[96] « *molti de' più illustri, ed accorti Viaggiatori oltramontani, e particolarmente gl'Inglesi, talvolta unicamente per lui si recano alla nostra patria.* », « Un grand nombre de voyageurs traversant les Alpes, parmi les plus illustres et les plus avertis, et particulièrement les Anglais, se rendaient parfois dans notre patrie uniquement pour lui. » Giovanni CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*, Mantova, Regio-Ducale (Édition *princeps*), 1763, p. 106.

[97] Carlo D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, G. Agazzi, 1857, 2 t.

[98] Frederick HARTT, *Giulio Romano and the Palazzo del Te*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1986 [1958], 317 p.

[99] Ernst GOMBRICH (a cura di), *Giulio Romano*, Milano, Electa, 2001 [1989], 609 p.

davantage de l'*exemplum* et de l'abondance iconographique que de la construction d'un ensemble structuré (§ 1). Parmi les références antiques se côtoient des personnages historiques, des héros de la mythologie grecque, autant que des allégories créées pour l'occasion, dont l'objectif est toujours de délivrer un message politique. Nous choisissons de détailler l'allégorie de la chambre des Géants, vrai chef-d'œuvre de l'art italien du *Cinquecento* présentant la domination exercée par Charles Quint sur les cités-États de la péninsule italienne (§ 2).

§ 1. L'ANTIQUITE A OUTRANCE DU PALAIS DU TE UTILISEE COMME UN *EXEMPLUM*

122. *Des éléments antiques feints dans le palais du Té.*

Le palais du Té est selon Giorgio Vasari le premier travail que Frédéric II Gonzague assigne à Jules Romain à Mantoue et, à première vue, il ressemble beaucoup aux villas romaines à étage, la Villa Madame et la *Farnesina*, par exemple, où le rez-de-chaussée est conçu pour être l'étage noble. Tout comme les villas romaines des premières années du XVIe siècle, le palais du Té possède quatre ailes aux façades distinctes articulées autour d'une cour centrale (Ann. 40). Dans le même temps, les frontons triangulaires que l'on retrouve à chaque entrée au niveau des façades intérieures et extérieures (Ann. 41), puis l'atrium (Ann. 42 et 43), « introduisent [d]es connotations propres à l'architecture des résidences impériales[100] ». Il est par conséquent difficile, et peut-être même impossible, de déterminer d'un coup d'œil la nature complexe du palais du Té.

Quand il engage sa construction (1524), Frédéric II manque d'argent, ce qui l'incite à entreprendre plusieurs manœuvres singulières. Tout d'abord, le marquis décide d'accaparer les richesses de la ville, en se servant du marbre et des colonnes grecques qui viennent de l'église Sant'Andrea, érigée par Leon Battista Alberti dans les années 1470. Autrement dit, l'homme de pouvoir mantouan dépouille la *res* d'éléments antiques pour faciliter la construction de son palais privé. Quel symbole ! On sait également que suite au récent sac de Rome, Frédéric II obtient du pape Clément VII des « *antiqualie*[101] » en provenance des ruines romaines.

Venant du capitaine général de l'Église, l'attitude est discutable. Il n'empêche que Frédéric II manque d'éléments antiques pour son palais, il ordonne par conséquent à son artiste de recourir au bossage rustique, une technique qui consiste à peindre de simples briques de piètre qualité à l'aide d'une couche de crépi dans le but d'imiter les styles architecturaux de l'Antiquité[102]. La quasi-totalité de l'Antiquité apparente dans le style

[100] Amedeo BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, *op. cit.*, p. 80.

[101] Atti del Convegno di Studi di Mantova del 23-24 maggio 1992, *Mantova e l'antico Egitto. Da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi*, Firenze, Olschki, 1994, p. 24.

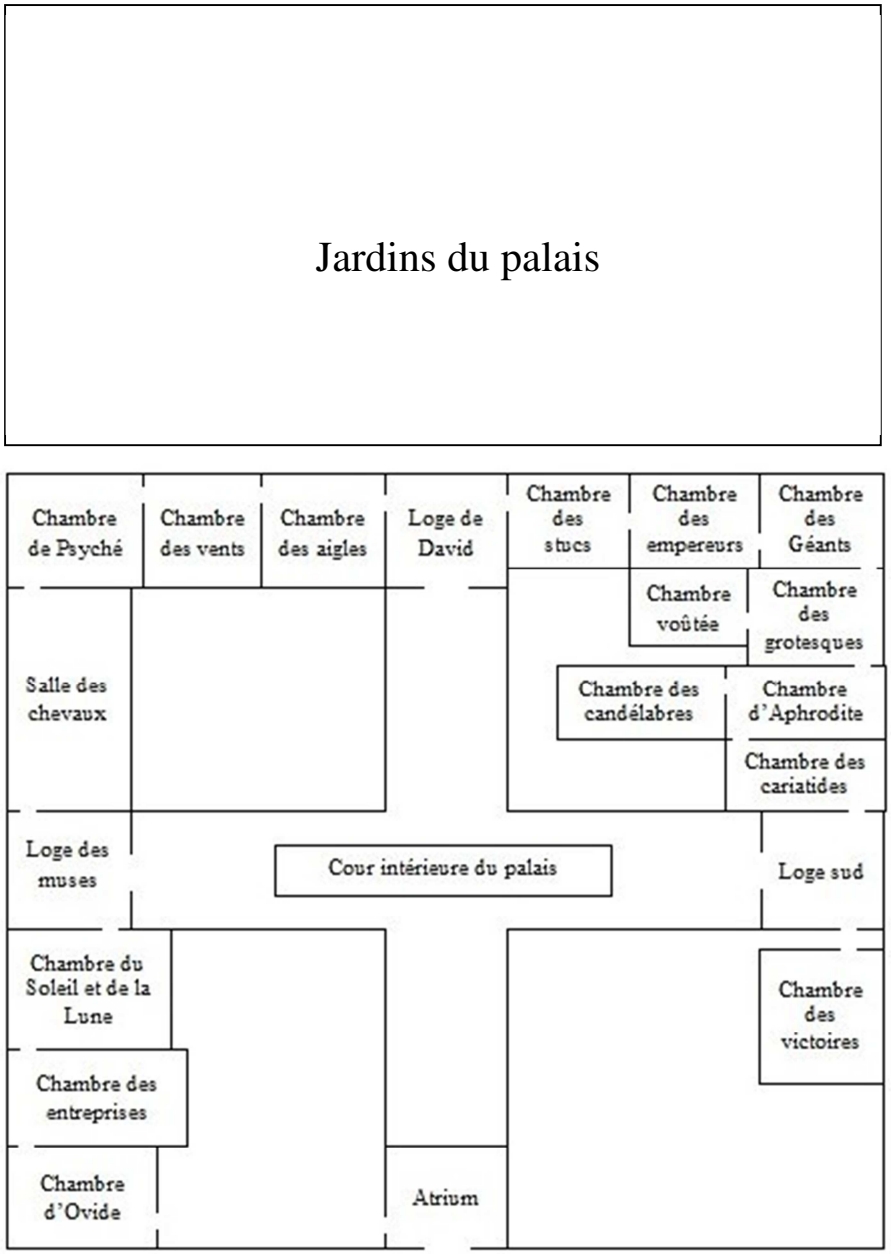
[102] *Ibid.*, p. 23.

architectural du palais du Té est en réalité une pure imitation et un simple effet de trompe-l'œil.

Cela nous conduit à formuler une première hypothèse sur la nature des références à l'Antiquité dans la cité de Mantoue. Car nous avons vu plus haut qu'à Florence, les humanistes et artistes se sont nourris de l'Antiquité, qu'ils ont intégré ses valeurs afin de déterminer leur propre style. À Mantoue, on cherche seulement une apparence d'Antiquité, ses valeurs symboliques ne sont visibles qu'en façade, et la référence à l'Antiquité s'utilise à la manière d'un *exemplum*. Un mythe que l'on doit copier sans s'inspirer vraiment du modèle que l'on imite, et en restant soi-même sous le masque de la copie.

Notons qu'une première prise de position stylistique de Jules Romain est d'opter pour l'architecture dorique dans l'ensemble du palais du Té. On peut penser que l'artiste a été influencé par Bramante au cours de son séjour à Rome. Le dorique marque toutefois une rupture avec l'art florentin du *Quattrocento* qui, conformément à l'opinion de Vitruve, le juge négativement. Utiliser le dorique est pour Jules Romain un choix fort, puisque ce faisant l'artiste s'écarte à la fois de Vitruve, de Brunelleschi, d'Alberti, et par conséquent de Florence.

123. *Brève présentation des éléments antiquisants dans le* decorum *du palais du Té*[103].



[103] Il s'agit ici de dresser un état des lieux des éléments antiquisants dans le *decorum* du palais du Té, indispensable pour la compréhension des analyses qui suivront.

Derrière les jardins se trouvent trois salles cachées que l'on nomme les appartements du jardin secret : une loge, une chambre, et la chambre de Marcus Atilius Regulus. Au total, le palais est donc constitué de vingt-deux salles que nous proposons désormais de diviser en quatre thèmes éminemment politiques, dont nous déterminerons la signification chemin faisant : les salles dédiées aux grotesques (7), les salles offrant des récits mythiques (6), celles où des bas-reliefs et des stucs donnent la forte impression d'un espace réaliste (5), ainsi que des salles sobres correspondant au style de l'Antiquité classique (4).

Le *decorum* grotesque est omniprésent dans le palais de Frédéric II Gonzague, parmi les éléments de l'architecture, comme nous le verrons *infra*, et donc dans les sept salles consacrées à ce mode de représentation du pouvoir princier. Seconde salle de l'édifice, la chambre des entreprises (Ann. 44) est la première à contenir un décor grotesque, présentant les emblèmes des membres de la famille Gonzague insérés dans une frise qui traverse toute la salle. Toutes les autres salles semblables sont parmi les dernières accessibles du palais. La chambre voûtée à l'effigie d'Artémis Éphèse[104] (Ann. 45 et 46), la chambre des grotesques (Ann. 47), la chambre d'Aphrodite (Ann. 48 et 49), et la chambre des victoires composée en grande majorité d'allégories de la victoire (Ann. 50), de bustes antiques, dont un d'Héraclès (Ann. 51), et des emblèmes de Frédéric II, le mont Olympe, accompagné de *putti* portant les armes des Gonzague. Pour les invités privilégiés autorisés à accéder aux salles secrètes du palais, il leur était possible de retrouver des grotesques au sein de la chambre des appartements du jardin secret, entièrement faite de ce décor entourant Éros et l'emblème du Gonzague (Ann. 52), ainsi qu'un Héraclès (Ann. 53) et le char d'Aphrodite (Ann. 54) faits au sol à partir de galets. Dernière salle grotesque du palais : la loge des appartements du jardin secret (Ann. 55), décorée de plusieurs allégories à l'antique telle l'*Âme conduite au ciel* (Ann. 56), celle de la *Bonne et mauvaise notoriété* (Ann. 57) où l'on voit la déesse Phème ici sereine, en hauteur, là inquiète et enlisée dans la fange. On voit encore une *Allégorie de la naissance* (Ann. 58) qui met en scène Aphrodite et Artémis d'Éphèse. Du temps de Frédéric II Gonzague, tous les invités du palais ne connaissaient pas l'existence de ces appartements du jardin secret au *decorum* grotesque.

Six salles du palais présentent un récit mythique, dont la signification politique sera discutée *infra*. Tel est le cas de la première salle, la chambre d'Ovide (Ann. 59), dont les fresques déroulent le récit des *Métamorphoses*. À l'extrémité de la même aile nord se trouve la chambre de Psyché, dont les murs et la voûte (Ann. 60 et 61) racontent les aventures mythiques de la jeune princesse depuis la sentence délivrée à son père par l'oracle d'Apollon jusqu'à son divin mariage avec Éros et son élévation au rang de

[104] Nous choisissons d'utiliser les noms grecs lorsqu'il s'agit des références mantouanes à l'Antiquité, car les Mantouans copient le modèle grec, tandis que nous optons pour les noms romains lorsqu'il s'agit des références florentines.

divinité olympienne. La sortie de la chambre de Psyché permet d'entrer dans l'aile est du palais et dans une autre salle où le langage mythique est majoritaire : la chambre des vents (Ann. 62). Cette dernière mêle histoire des dieux de l'Olympe et histoire de l'Empire romain, sur fond d'un décor grotesque fait de masques, de cariatides et de télamons. C'est tout de même le mythe qui prédomine, notamment avec une série de personnifications à l'antique des mois de l'année (Ann. 63 à 74). Janus aux deux visages incarne janvier. Un satyre représente février. Le dieu de la guerre tient naturellement le rôle de mars. Une naissance d'Aphrodite indique avril. Maïa portant le jeune Hermès enfant décrit le mois de mai. Et si Héra couronnée se fait juin, c'est bien Jules César, qu'une nymphe couronne à son tour, qui incarne juillet. Août est personnifié par Octave Auguste. Septembre et octobre sont des empereurs romains. Novembre est fait de *putti* travaillant aux champs et décembre des mêmes *putti* cueillant des olives.

Dernière salle de l'aile est avant la loge de mi-parcours donnant accès à la cour intérieure : la chambre des aigles. Les murs sont dépourvus de *decorum*, et l'ensemble de la représentation se déroule sur la voûte (Ann. 75 et 76) déployant avec faste les aventures de David, d'Héraclès, et de Judith, peintes entre des bustes féminins et des panoplies militaires. Ce sont les quatre aigles dorés sculptés aux extrémités de la voûte qui ont donné à la salle son appellation, mais en réalité, d'un point de vue iconographique, elle aurait tout aussi bien pu s'appeler la chambre d'Éros, tant le dieu de l'amour apparait partout (Ann. 77 à 82). Tantôt fier portant les armes d'Arès, ou bien suant dans la forge d'Héphaïstos, on le découvre conduisant le char d'Aphrodite, celui d'Apollon, aux Enfers à la lutte avec Cerbère, et même travesti en Ganymède sur le trône de Zeus[105]. Une seule salle de l'aile sud est consacrée au récit mythique : la chambre des Géants (Ann. 83), certainement l'une des plus importantes allégories politiques du palais de Frédéric II, dont nous proposerons une analyse plus loin. La dernière salle développant un récit mythique fait partie des appartements du jardin secret : la chambre de Marcus Atilius Regulus, contenant une fresque du supplice subi par le général romain (Ann. 84), une autre du Jugement de Zaleucos de Locres (Ann. 85), législateur grec, puis une fresque d'Alexandre le Grand concédant son trône à un simple soldat (Ann. 86), des personnifications de la Force, de la Justice, de la Vertu, et de la Charité. Jules Romain a également peint une Allégorie du bon gouvernement (Ann. 87) dans un style néoplatonicien, sur laquelle nous pourrons revenir tant elle diffère en tout point de celle peinte par Ambrogio Lorenzetti dans le palais public de Sienne.

Ce sont peut-être les bas-reliefs et les stucs qui offrent la plus grande continuité avec le modèle florentin. Ils réussissent à créer un espace structuré dans la représentation, irréel, toujours mythique, mais un espace structuré avec une unité formelle, à l'image de celui que pouvait créer Donatello. Ce type de représentation est dominant dans cinq salles du palais. Dans une chambre à coucher destinée à accueillir des invités ponctuels, que l'on nomme la chambre du Soleil et de la Lune (Ann. 88), dédiée à Apollon et à

[105] La liste est non exhaustive, tant Éros apparaît en compagnie d'un grand nombre de personnages mythologiques.

Hécate qui dominent le plafond de la salle, accompagnés de cent vingt-huit stucs représentant des personnages de l'Antiquité (Ann. 89 à 92), dont une Daphnée, un Héraclès, un David piétinant la tête de Goliath, et un Diomède tenant le *Palladium*. Au milieu de chaque façade, une loge fait donc le lien entre les salles et la cour intérieure. S'agissant de la façade nord, on trouve la loge des muses (Ann. 93), sur la voûte de laquelle les neuf muses de la mythologie grecque sont représentées en bas-relief, accompagnées de stucs, chacune insérée au centre d'une croix grecque, et aussi étonnamment décorée de hiéroglyphes[106].

La chambre des stucs n'est pas passée inaperçue des observateurs, et en effet les stucs y sont développés de manière incomparable, tout au long d'une grande frise (Ann. 95) qui se déploie dans toute la salle pour représenter des soldats romains portant le *vexillum* SPQR (Ann. 96). De part et d'autre de la frise, l'ensemble des dieux de l'Olympe sont invoqués en stucs[107]. Autre salle du même type, la chambre des candélabres (Ann. 99) où se mêlent Antiquités gréco-romaine et juive insérées dans des stucs et des bas-reliefs. Enfin la chambre des cariatides (Ann. 100), similaire à la précédente, où sont représentés David et Judith au côté de divinités olympiennes, dans un décor fait de stucs, de bas-reliefs et, c'est vrai, également de cariatides et télamons.

Quatre salles du palais ont toutefois été réalisées avec une grande sobriété, en contraste avec le reste du *decorum*. Même si au niveau de l'architecture extérieure, l'atrium, les colonnades ainsi que la plupart des arcades, donnent une impression de sobriété. C'est aussi le cas des façades extérieures et intérieures, pour qui les regarde de loin, mais de près elles abondent de grotesques (Ann. 101 et 102). Dans la salle des chevaux (Ann. 103), qui met fin à l'aile nord du palais, on trouve une grande sobriété dans un style classique avec des portraits équestres des grands chevaux qui ont fait la renommée des Gonzague dans l'Europe médiévale[108], des fresques retraçant les travaux

[106] Voir par exemple l'annexe n° 94 : *Muse Thalie (Comédie).* Même si nous reviendrons sur la signification des représentations égyptiennes *infra*, précisons dès à présent que les hiéroglyphes sont dessinés à l'identique. Avant le palais du Té, les autres hiéroglyphes présents dans l'art étaient pure fantaisie, alors qu'ici « pour la première fois, la reproduction est parfaite » et possède par conséquent un sens intelligible précis. Bertrand JAEGER, « La loggia delle Muse nel palazzo Te e la riviviscenza dell'Egitto antico nel Rinascimento », Atti del Convegno di Studi di Mantova del 23-24 maggio 1992, *Mantova e l'antico Egitto. Da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi*, *op. cit.*, p. 21.

[107] 25 stucs représentent les dieux olympiens à l'intérieur de la salle, à l'image d'Artémis (Ann. 97), et d'Hermès (Ann. 98).

[108] Une renommée encore actuelle au début du XVIe siècle, comme en atteste une lettre écrite par un conseiller d'État mantouan à François II Gonzague le 23 décembre 1516, depuis la cour du roi de France. « *Finita la giostra Sua Signora andò a cena, poi ritornò a corte et cortegiò il Re et la Regina la qual, subito ch'el entrò in camera, lo chiamò et parlò seco molto domesticamente laudando li soi cavalli et il cavalliero et hebbe mille favori da Sua Maestà per più d'un hora.* » « Une fois la joute finie, Votre Seigneur [Frédéric] alla dîner, puis retourna à la cour et courtisa le Roi et la Reine, laquelle, dès qu'il entra dans la chambre, l'appela et lui parla très familièrement en faisant les louanges de ses chevaux

d'Héraclès, et des statues représentant des bustes de personnages et de dieux antiques (Ann. 104). La salle dispose également d'un plafond à caissons dont l'iconographie alterne entre le mont Olympe (Ann. 105), emblème de Frédéric II Gonzague à partir de 1530, une fois duc de Mantoue, et la salamandre, emblème de François Ier.

La deuxième salle du palais d'une grande sobriété est la loge de David (Ann. 106 et 107), sur les murs de laquelle est peinte l'histoire du roi juif. La triple arcade de la loge la rend visible dès l'atrium, et on peut dire qu'elle forme une sorte de clef de voûte de l'édifice, parce qu'elle ouvre un accès aux ailes nord, sud, à la cour intérieure et aux jardins qui s'étendent à l'est. Elle est positionnée dans l'axe qui relie l'atrium, la loge de David, les jardins, et le soleil qui se lève. Lors de la visite de Charles Quint en mars 1530, en plein printemps, le saint-empereur est invité à s'installer sur le balcon de la loge, à l'aube, afin d'y contempler le lever du jour sur le palais du Té, embrasant de ses rayons les façades du palais et les jardins en fleurs.

La chambre des empereurs (Ann. 108), dont l'appellation est discutable, est aussi réalisée dans un style sobre. En réalité, ce n'est pas vraiment une chambre des empereurs, à la limite une chambre des *imperatores*, puisqu'y figurent successivement Jules César (Ann. 109), puis un général romain (Ann. 110), le demi-dieu Héraclès (Ann. 111), le roi Philippe II de Macédoine et son fils Alexandre (Ann. 112 et 113). Bien que… il est vrai… parmi eux se tienne également un Octave Auguste (Ann. 114). Ce dernier est néanmoins vu par les yeux de Virgile, dans sa dimension de Romain traditionnel, paysan et guerrier, c'est-à-dire que c'est un *princeps*, un magistrat et que l'on est toujours en république. Décidément, celle que l'on appelle la chambre des empereurs n'a rien d'impérial. Enfin la loge sud abrite huit bustes d'empereurs romains (Ann. 115) et une statue d'Apollon. Elle est sans doute la salle la plus sobre du palais de Frédéric II.

Un constat s'impose : le palais du Té est surchargé de références à l'Antiquité. Nous avons identifié 1438 figures à partir desquelles nous proposons également une étude iconographique, classées selon trois critères[109] : les personnages « historiques » de l'Antiquité, réels ou supposés l'être, les personnages de la mythologie, et enfin les éléments à valeur d'allégories.

[des chevaux mantouans qui étaient présentés à François Ier à l'occasion d'un tournoi] et du cavalier et reçut mille faveurs de Sa Majesté [la Reine] pendant plus d'une heure. » A.S.Mn., Gonzaga, Busta 633, *lettre du 23 décembre 1516 envoyée par un conseiller d'État mantouan au marquis de Mantoue François II Gonzague*.

[109] Le relevé de l'iconographie a été emprunté pour une grande partie à Amedeo BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova, op. cit.*, même si nous sommes entré quelque fois en désaccord. L'étude quantitative, le classement des figures et les analyses développées *infra* nous reviennent.

124. *Les personnages historiques supposés « réels » de l'Antiquité dans le palais du Té.*

Voici une présentation du nombre d'apparition dans le palais du Té des personnages historiques issus de l'Antiquité gréco-romaine et de l'Ancien Testament[110].

Soldat grec	26	Soldat romain	19
Empereur romain	11	Servante antique	9
Serviteur antique	6	Gladiateur	6
Alexandre le Grand	5	Jules César	4
Ennemi à l'antique vaincu	3	Octave Auguste	3
Antinoüs	1	Cléopâtre	1
Hératius Coclès	1	Général romain	1
Lucrèce	1	Socrate	1
Marcus Atilius Regulus	1	Philippe II de Macédoine	1
Scipion	1	Tarquin	1
Sénateur romain	1	Zaleucos de Locres	1

125. *Les personnages mythologiques dans le palais du Té.*

Éros	62	Géant	62
Satyre	47	Aphrodite	35
Héraclès	24	Psyché	23
Apollon	21	Hermès	21
Aigle de Zeus	19	Zeus	19
Muse	19	Monstre mythologique	16
Nymphe	16	Arès	15
Poséidon	15	Dionysos	14

[110] Les colonnes de gauche et de droite ne se répondent pas, nous avons opté pour cette présentation pour une question de mise en forme.

Ménade	13	Héra	12
Sphinx	12	Athéna	11
David	10	Héphaïstos	9
Faune musicien	9	Hadès	8
Harpie	8	Déméter	7
Ganymède	7	Paon d'Héra	7
Silène	7	Cerbère	7
Goliath	6	Artémis	6

Griffon	6	Ariane	5
Centaure	5	Phème	5
Hestia	5	Holopherne	4
Judith	4	Artémis d'Éphèse	
Néréide	3	Pégase	3
Perséphone	3	Adonis	3
Cronos	2	Déjanire	2
Les trois Furies	2	Janus	2
Léda	2	Lion de Némée	2
Orphée	2	Les trois Parques	2
Phoebe	2	Polyphème	2
Amphitrite	2	Amazone	2
Bethsabée	2	Cybèle	1
Daphnée	1	Diomède	1
Antigone	1	Didon	1
Louve de Rome	1	Acis	1
Antée	1	Atalante	1

Discorde	1	Asclépios	1
Europe	1	Eurydice	1
Galatée	1	Hécube	1
Hippomène	1	Hydre de Lerne	1
Marsyas	1	Midas	1
Pan	1	Pâris	1
Persée	1	Phaéton	1
Priape	1	Prométhée	1
Mère de Psyché	1	Père de Psyché	1
Triton	1	Gardien des Enfers	1
Urie	1	Zéphyr	1

126. *Les allégories à l'antique dans le palais du Té.*

Masques	101	Salamandre	69
Femme à l'antique	51	Homme à l'antique	47
Lion	35	Allégorie de la Victoire	34
Corne d'abondance	25	Panoplie militaire antique	20
Aigle impériale	17	Mont Olympe	16
Buste de femme antique	10	Dieu-fleuve	7
Taureau sacrifié	6	Allégorie de la Paix	5

Cheminée avec inscription du titre	5	Buste d'homme antique	4
Couronne de lauriers	4	Allégorie de Florence	3
Allégorie d'une source	3	Alma Mater	3
Allégorie de la *Caritas romana*	2	Allégorie de la Justice	2
Allégorie de l'Arabie	2	Vue d'un palais impérial	2
L'Abondance	1	La Force	1
La Fortune	1	La Nuit	1
La Science	1	L'Âme	1

L'Aurore	1	Allégorie de l'Égypte	1
Allégorie des arts mantouans	1	Allégorie du bon gouvernement	1
Judea capta	1	L'Iliade	1

§ 2. UNE INTERPRETATION POLITIQUE ET JURIDIQUE DE L'ALLEGORIE DE LA CHAMBRE DES GEANTS[111]

127. *La figure de Charles Quint-Zeus placée au centre de la voûte de la chambre des Géants.*

Les fresques de la chambre des Géants forment une allégorie indispensable à la compréhension du pouvoir de Frédéric II Gonzague, et de ce qui se joue en termes de luttes institutionnelles dans l'Europe occidentale du *Cinquecento*. La présence abondante de la chambre des Géants dans la littérature du XVIIIe siècle[112] n'est pas le fruit du hasard, et laisse d'ailleurs penser que les nombreux visiteurs du palais du Té ont saisi de manière intuitive toute l'importance de la salle, comme si ses fresques réussissaient à incarner dans les esprits une signification globale du palais.

Les fresques exposent le mythe de la chute des Géants dont les origines sont multiples. On le retrouve dans la *Théogonie* d'Hésiode, quand Zeus terrasse Typhon, fils de Gaïa, géant « aux bras puissants, aux pieds infatigables, [doté de] cent têtes de serpent dont les yeux jettent des lueurs de flamme[113] ». Ce sont les récits plus tardifs du pseudo-Apollodore qui [dé]forment le mythe d'origine et le complètent d'une dimension politique, le présentant comme une étape importante de la concentration des pouvoirs olympiens. Après que Zeus, Poséidon et Hadès ont réussi par la force à écarter les Titans du pouvoir, les Géants, une communauté politique distincte née du désir de vengeance de Gaïa[114], s'insurgent et fomentent une révolte afin de contester l'hégémonie politique olympienne. C'est à ce moment-là qu'ils entreprennent d'« entasser le Pélion sur l'Ossa », tel que le rappelle désormais l'expression, afin de renverser l'Olympe, et de rétablir un équilibre dans la répartition des pouvoirs.

L'assaut des Géants fut un échec cuisant, que les murs de la chambre des Géants symbolisent, en présentant un monde démoli (Ann. 116 et 117), désordonné dans lequel ils meurent les uns après les autres (Ann. 118). On peut voir les Géants

[111] Nous choisissons d'analyser dès maintenant la chambre des Géants parce qu'elle contient selon nous la plus grande allégorie politique du palais, déployée dans le *decorum* d'un récit mythique, et qu'elle est sans doute caractéristique de l'ensemble du palais du Gonzague.

[112] Les témoignages littéraires de la fascination qu'exerce la chambre des Géants sur les visiteurs sont exposés par Chiara Tellini Perina dans son article « La camera dei Giganti nella considerazione degli storici e nella memoria dei visitatori » in Giuseppe BASILE (a cura di), *I Giganti di palazzo Te*, *op. cit.*, p 71 *sq*.

[113] Yves BONNEFOY (sous la direction de), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1999 [1981], v° « Théogonie et mythes de souveraineté », p. 1109.

[114] Après la défaite des six Titans lors de la Titanomachie, Gaïa enfante les Géants pour qu'ils attaquent l'Olympe. Jean-Loïc LE QUELLEC, Bernard SERGENT, *Dictionnaire critique de mythologie*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 537.

suppliant (Ann. 119), fuyant ou bien morts (Ann. 120), ensevelis sous une architecture qui s'effondre en même temps que leur prétention politique. Tout juste sur le point de s'écrouler, le monde terrestre des Géants angoisse jusqu'au spectateur saisi par l'effet de ce trompe-l'œil qui appelle à une certaine empathie envers les Géants défaits. Dès son entrée, le spectateur appréhende en effet les fresques allant « de la voûte aux *facciate*, ou bien pouvons-nous dire du Ciel à la Terre, [observant] la chute que font les Géants sous l'ire foudroyante de Zeus[115] ». Un coup d'œil suffit à mesurer le caractère irrévocable de la chute. Puis le visiteur détourne le regard du « lieu des Géants » pour le diriger en direction de la voûte, c'est à ce moment-là qu'il découvre la grande sérénité dégagée par les dieux réunis sur l'Olympe, comme posés sur un nuage (Ann. 121). Zeus, à l'expression ferme, au maintien assuré, domine le centre de la voûte, au cœur d'un monde imposant et stable. Quel contraste saisissant entre le calme olympien et la panique terrestre où évoluent les Géants ! C'est que chacune des deux atmosphères est la cause et en même temps la conséquence de l'autre : la chute des Géants assure et renforce le maintien de l'ordre politique olympien.

Frederick Hartt est le premier à fournir une interprétation de l'utilisation mantouane du mythe de la chute des Géants. Il voit en Zeus Charles Quint et dans les Géants les condottieres italiens qui se rebellent contre son autorité impériale[116]. L'interprétation fait d'autant plus sens que le Gonzague trouve un intérêt politique à se ranger aux côtés du saint-empereur qui, non seulement le nomme duc dès sa première venue au palais du Té en mars 1530, mais confirme aussi l'hommage lige unissant les deux hommes en faisant de Frédéric II son capitaine général des armées impériales en Italie[117].

Les choix assez singuliers pris par Jules Romain dans la réalisation des fresques de la chambre des Géants donnent un grand crédit à la thèse de Hartt, puisqu'en effet le récit d'Apollodore décrit à l'origine une défense conjointe des dieux de l'Olympe qui allièrent leurs forces pour venir à bout des Géants, lesquels d'ailleurs ne pouvaient pas mourir de la seule main d'un dieu. « Il fallait à Zeus l'aide d'un mortel pour les terrasser, c'est pourquoi il donna naissance à Héraclès[118]. » Mais d'autres dieux participèrent à la bataille : Apollon tue Éphialtès d'une flèche, Athéna enterre Encélade sous l'île de Sicile, Héphaïstos jette sur Mimas une masse de métal en fusion[119], Poséidon ensevelit

[115] Giovanni CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*, *op. cit.,* p. 98. De telles descriptions de l'art italien entreprises au XVIIIe siècle par des passionnés de la culture européenne ont toujours une saveur particulière dans la mesure où aucune photographie ne permettait en ce temps-là de faire découvrir les trésors culturels de l'Europe. Il n'y avait guère que la gravure et la littérature pour en rendre compte. Aussi ce genre littéraire a-t-il hautement participé à la diffusion de la culture européenne.

[116] Frederick HARTT, *Giulio Romano*, *op. cit.*, p. 152 *sq*.

[117] Carlo Marco BELFANTI, « Carlo V e Federico Gonzaga (1530-1532) », in Giuseppe BASILE, Carlo Marco BELFANTI, Chiara TELLINI PERINA (a cura di), *I Giganti di Palazzo Te*, *op. cit.*, p. 13.

[118] Michael GRANT, John HAZEL, *Dictionnaire de la mythologie*, traduit de l'anglais par Étienne LEYRIS, Paris, Tallandier, 2010 [1973], p. 158.

[119] Depuis ce temps, le Géant Mimas gît sous le Vésuve.

Polybotès sous l'île de Cos, Hermès que son casque rend invisible terrasse Hippolyte, Dionysos assomme Eurytos d'un coup de bâton, Hécate brûle Clytios à l'aide de ses torches[120]… En définitive, chaque dieu est associé à la chute d'un Géant dans le récit d'Apollodore.

L'écrasante victoire des dieux de l'Olympe est donc une œuvre collective. Pourtant, Jules Romain a décidé de s'écarter du récit antique pour conférer toute la gloire de l'évènement à Zeus seul[121]. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer l'expression des autres dieux (Ann. 122 à 128) : Apollon est apeuré, Héraclès et Héphaïstos semblent inquiets, quant à Cybèle et Héra, elles sont complètement effrayées. Même Artémis et Athéna, pourtant connues pour leur courage, se cachent, immobiles, derrière Zeus, et sont terrifiées.

Comment alors ne pas voir dans la figure de ce Zeus triomphant du palais du Té la lutte du saint-empereur pour inféoder le *regnum italicum* ? L'interprétation picturale du mythe traduit une volonté patente du désormais duc de Mantoue Frédéric II Gonzague de magnifier la puissance politique d'un Charles Quint-Zeus terrassant à lui seul les ambitions politiques des condottieres italiens. Après tout, si l'on considère que sur l'Olympe une seule figure politique est capable de faire régner l'ordre, pour quelles raisons en serait-il autrement sur terre[122] ?

128. *La figure politique de Janus aux deux visages dans les fresques de la chambre des Géants.*

Un détail des fresques est révélateur du parti pris de Frédéric II Gonzague pour l'empereur Charles Quint : l'attitude de Janus (Ann. 129) parmi les dieux de l'Olympe. Janus a la particularité de posséder deux visages, l'un représentant le temps présent, celui-ci est le visage d'un jeune homme que Jules Romain a peint effrayé, tandis que l'autre représente le temps futur, celui-là possède le visage d'un homme mûr, que l'artiste a représenté serein. L'analyse en est simple : Son visage de jeune homme, d'ailleurs tourné vers le monde terrestre qui s'effondre, est terrifié par cette entreprise pleine d'*hybris* des Géants. Son visage d'homme mûr, quant à lui, est plus serein puisqu'il sait que Zeus, c'est-à-dire Charles Quint, est sur le point de pacifier le monde, de défaire les prétentions politiques des Géants afin de rétablir une stabilité de l'ordre politique. Ce visage-là est tourné vers Zeus.

---

[120] Michael GRANT, John HAZEL, *Dictionnaire de la mythologie*, *op. loc. cit.*

[121] Ce que confirment les écrits apposés à l'ordre de paiement de la chambre des Géants : « *E li è dipinto la fabula de giganti quando volevano combattere cum li dei e Jove li fulminò* », « Et là est peinte la fable des Géants quand ils voulaient lutter contre les dieux et que Zeus les foudroya. » Carlo D'ARCO, *Storia della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova, 1838, doc. 16.

[122] Ce qu'écrivait déjà Eusèbe de Césarée au IVe siècle. Ajoutons que « depuis la défaite des Français à Pavie le 24 février 1525, Charles Quint, depuis l'Espagne, avait le monde entier entre ses mains ». Sa volonté politique de dominer le monde conduit même le saint-empereur au sac de Rome en 1527. André CHASTEL, *Le sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris, Gallimard, 1984, p. 40.

129. *Les Géants : symbole évocateur des républiques italiennes du* Quattrocento.

L'utilisation du thème de la chute des Géants dans les années 1530 est un acte politique. Il s'agit d'ailleurs d'un thème plutôt récurrent en Italie septentrionale depuis l'entrée de Charles Quint dans la péninsule[123]. Plusieurs indices fournis par l'iconographie laissent toutefois supposer que le message politique qu'il contient ne concerne pas uniquement le XVIe siècle *stricto sensu* mais qu'il déploie au contraire une interprétation historique de l'ensemble des cités du *regnum* depuis leur émancipation (XIIe siècle) jusqu'au siècle de Charles Quint.

Développons ce point de l'analyse dans le sillage des propos de Frederick Hartt qui souligne déjà avec justesse une convergence entre les décors du palais du Té et les évènements politiques du *Cinquecento*, tout en regrettant que son étude soit exclusivement centrée sur la figure de Zeus, au point de délaisser de précieux détails de la fresque qui nous semblent pourtant indispensables à la compréhension globale de ce qui se joue dans la chambre des Géants. Comme fasciné par la personnification de Charles Quint-Zeus, l'historien détourne son attention des Géants. « *Vae victis* ! ».

Et pourtant… puisque Charles Quint tient le rôle du maître de l'Olympe, posons la question : ces Géants, qui sont-ils réellement ? Et que penser des particularités du monde terrestre ?

On peut d'ores et déjà souligner une convergence d'ordre moral entre les Géants de la mythologie grecque et les cités italiennes, au moins à partir du XIVe siècle, qui partagent l'audace de se croire supérieurs au pouvoir spirituel, ou à tout le moins de se penser en mesure de le contester. Si les Géants ont défié le pouvoir de l'Olympe, les cités italiennes n'ont pas agi différemment en s'opposant aux deux institutions qui traditionnellement prétendent chacune recevoir de Dieu le glaive du pouvoir : le saint-empereur et le pape. D'ailleurs, au Moyen Âge, « la rébellion contre l'empereur est passible d'une peine religieuse[124] », celle-là même que Zeus, de son foudre, inflige aux Géants dans les fresques du palais.

Rappelons à présent que les cités-États de la péninsule italienne possèdent une légitimité d'essence romaine depuis que les postglossateurs du XIVe siècle leur ont

[123] On retrouve une belle interprétation du mythe peint par Périn del Vaga dans le palais Doria à Fassolo après le séjour de l'empereur à Gênes. Chiara TELLINI PERINA, « Il mito della caduta dei Giganti. Messaggio politico e allegoria morale », in Giuseppe BASILE, Carlo Marco BELFANTI, Chiara TELLINI PERINA (a cura di), *I Giganti di Palazzo Te*, *op. cit.*, p. 61. Ajoutons qu'il est indiqué dans le *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, d'Albicante, dont l'ouvrage est consultable à la BnF sous la forme de microfiches, que dans le parcours cérémonial de l'entrée de l'empereur à Milan se trouve un arc de triomphe dominé par une statue équestre de l'empereur. En-dessous du cheval, « tre giganti stavano distesi di paura oppressi ». Giovanni Alberto ALBICANTE, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, Mediolani, A. Calvum, 1541 [Édition *princeps*].

[124] Chiara Tellini Perina voit davantage dans le mythe de la chute des Géants une allégorie morale. Elle met en avant la punition divine de qui se croit supérieur au divin. Chiara TELLINI PERINA, « Il mito della caduta dei Giganti. Messaggio politico e allegoria morale », *op. cit.*, p. 61 *sq*. Nous développons l'idée que l'allégorie morale se réfère aux cités de la péninsule italienne, et s'accompagne d'une allégorie politique et juridique. Les deux analyses sont complémentaires, car la cité repose sur l'*Eunomia* et que l'*hybris* – au sens premier du terme – la détruit.

reconnu *de facto* une légitimité politique équivalente à celle que possède *de jure* le *princeps*. Comme le souligne bien Quentin Skinner, Bartole estime que « dans le cas des cités de l'Italie d'aujourd'hui [celles, évidemment, du XIVe], et notamment celles de la Toscane qui ne se reconnaissent pas de supérieur, elles constituent par elles-mêmes un peuple libre, et possèdent donc en elles-mêmes le *merum imperium*, ayant sur leur propre peuple autant de puissance qu'en possède généralement l'empereur[125]. » Du point de vue de la lutte pour la répartition des pouvoirs, l'histoire de la péninsule italienne ressemble beaucoup à celle des Géants luttant contre ce qu'ils estiment être devenu une trop grande concentration du pouvoir politique. Leur liberté *de facto*, la capacité des cités-États de s'autodéterminer politiquement, leur confèrent une légitimité juridique. Sur ces considérations juridiques prendront forme les doctrines de l'humanisme civique du XVe siècle florentin que Filippo Brunelleschi, Masaccio et Leon Battista Alberti traduiront dans l'art du *Quattrocento*, construisant un modèle de représentation d'une cité-État à l'antique autonome dans laquelle les sujets politiques jouissent d'une entière liberté. Dit autrement, Alberti a su mettre en œuvre un outil qui positionne les Florentins au-delà de la simple continuité de l'Empire romain, en leur permettant de devenir eux-mêmes des Romains. Ainsi les Florentins prennent place à l'intérieur d'une cité de la *res publica* romaine, eux-mêmes habillés à la romaine. Paraphrasons la célèbre formule de Bernard de Chartres : si les postglossateurs du XIVe siècle permettaient aux cités italiennes d'être « des nains juchés sur les épaules de géants », Alberti et les humanistes du *Quattrocento* leur permirent d'incarner véritablement ces géants au sein d'un espace de représentation en tout point conforme à la réalité politique d'alors.

Nous pensons que les Géants du palais de Frédéric II incarnent les cités de la péninsule italienne et retracent leur histoire symbolique, de leur émancipation juridique à leur chute tragique. Voilà pourquoi l'architecture antique dont elles se sont servi comme symbole principal de leur autonomie politico-juridique – celle de Vitruve si chère à Brunelleschi – s'effondre en même temps que meurent les Géants dans l'espace symbolique. Hartt fait peu de cas de cette architecture qui s'écroule, et pourtant elle est consubstantiellement liée à Zeus et représente une allégorie de la perte de légitimité des cités de la péninsule italienne. Pour figurer le monde des Géants terrassés de la mythologie grecque, Frédéric II Gonzague et ses artistes ont représenté la cité politique qui s'écroule tout entière devant le pouvoir du prince. C'en est fini désormais de la perspective linéaire puisqu'elle est une « forme symbolique » des institutions de la *res publica* que le *princeps* a renversées.

In fine, l'effondrement de l'architecture de la chambre des Géants (Ann. 116 et 117) n'est autre que l'abandon de la forme architecturale des Grecs instituée sur le plan figural pour exalter l'indépendance politique des cités de la péninsule italienne. C'est ce que Bruno Latour nomme plaisamment l'iconoclash, « la capacité de faire image de la

[125] Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, traduit de l'anglais par Jérôme GROSSMAN et Jean-Yves POUILLOUX, Paris, Albin Michel, 2009 [1978], p. 36, cite Bartole dans son *Commentaire sur le Digeste*, vol. 6, p. 423.

destruction des images[126] ». L'architecture symbolique de la *res publica* s'écroule bien en même temps que cesse l'espérance d'établir des cités républicaines indépendantes, et que s'impose finalement le pouvoir politique impérial, établissant dans la péninsule des *res imperii*. D'ailleurs, dans le palais du Té, toute l'architecture est instable, il suffit d'observer le claveau glissant des façades extérieures (Ann. 130) tel que Jules Romain a réalisé ses bossages rustiques : nous dirions que l'entablement de l'architecture est sur le point de s'effondrer.

Nos réflexions rencontrent un bel écho dans l'inscription qui se trouve à l'entrée de la salle : « *Quaenam spes hominum tumidae post praelia Phlegrae* », littéralement « Quelle espérance pour les Hommes après le téméraire assaut de Phlégra[127] ? ». À notre sens, il s'agit là d'une référence au siège de Florence débuté à l'automne 1529, à savoir à l'une des dernières tentatives de la ligue de Cognac de résistance à la puissance impériale de Charles Quint. Autrement dit, une référence au dernier espoir des cités italiennes de défendre leurs libertés face à l'empire. Les troupes impériales remportent la bataille, s'emparent de la ville, et renversent la *res publica* florentine pour faire d'Alexandre de Médicis le nouveau duc de Florence inféodé à Charles Quint. L'Occident est définitivement entré dans l'ère des princes. « Quelle espérance pour les Hommes après le siège de Florence ? »

SOUS-SECTION 2

LES LIENS STRUCTURELS ENTRE LE LANGAGE MYTHIQUE DU PALAIS DU TE ET LES INSTITUTIONS DE LA *RES IMPERII*

130.

Le palais du Té contient un nombre stupéfiant de messages politiques à l'image de l'allégorie de la chambre des Géants qui retrace l'évolution politique des cités du *regnum italicum*. Mais au-delà des messages politiques épars dans le palais, c'est toute la représentation dans son ensemble qui raconte désormais le pouvoir, qui en donne une illustration par le truchement d'un outil nouveau, d'un langage propre à la spécificité mantouane : le mythe. À Mantoue, le langage mythique est devenu une forme symbolique, à l'antique, du système institutionnel de *res imperii* (§ 1). De telles représentations détachent l'homme de l'action représentée, puisque les personnages qui investissent l'espace symbolique évoluent dans un temps mythique, inaccessible à l'homme. Avec la forme mythique, il ne s'agit plus du temps de l'instant qui permet

[126] Voir l'exposition de 2002 à Carlsruhe, Bruno LATOUR, *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion, and art*, London, The MIT Press, 2002, 703 p.

[127] « Phlégra », littéralement « terres ardentes », étant le lieu d'où les Géants ont tenté de lancer l'assaut sur l'Olympe. Michael GRANT, John HAZEL, *Dictionnaire de la mythologie*, *op. cit.*, p. 158.

la projection et la participation, *a contrario* la représentation met en scène un « temps de l'Éternel » (§ 2).

§ 1. Le mythe comme forme symbolique des principes institutionnels de la *res imperii*

131. *Deux erreurs d'interprétation au sujet du palais du Té.*

Une large part de la doctrine refuse de considérer le palais du Té pour ce qu'il est, à savoir la mise en scène du pouvoir politique de Frédéric II Gonzague. L'erreur la plus répandue est de qualifier le palais de simple villa de plaisance destinée à demeurer le siège de l'*otium*.

Cette idée repose sur un anachronisme qui consiste à analyser la réalité mantouane du *Cinquecento* à travers le prisme du cadre conceptuel du *Quattrocento* florentin[128], sous le prétexte que le destin des villas médicéennes du XVe siècle érigées par Michelozzo est bien d'accueillir un espace de l'*otium*, à l'image de Trebbio, de Cafaggiolo, de Careggi ou encore de Fiesole. Mais ce sont là des villas « extra-urbaines […] conçues comme des maisons de campagne[129] » assez peu décorées, tandis que le palais du Té est installé dans l'enceinte de la cité[130] et peut s'enorgueillir d'offrir d'abondants décors, dont une architecture conçue dans le style des palais impériaux de l'Antiquité. Le palais du Té n'a pas grand-chose à voir avec les châteaux du Moyen Âge retranchés autour d'une *rocca* et coupés de la ville[131], au contraire le palais du Gonzague se confond complètement avec la ville.

À cela s'ajoute une rupture opérée à l'aube du *Cinquecento* dans la manière de penser les lieux de pouvoir. On assiste notamment à un changement de paradigme dans les codes florentins de la villa, insufflé à Rome par Jules II, car à l'appui d'une *renovatio imperii* faisant de lui le maître du spirituel et du temporel, le pape entreprend de charger quelques-uns des artistes les plus célèbres de son temps de décorer les édifices de la ville

[128] L'erreur provient de la volonté de considérer « la Renaissance » comme un tout monolithique et, donc, de tout ramener à Florence.

[129] Margherita Azzi Visentini, *Histoire de la villa en Italie, XVe-XVIe siècle*, traduit de l'italien par Laurence Noli et Louis Bonalumi, Paris, Gallimard-Electa, 1996 [1988], p. 41.

[130] L'approche médiévisante qui consiste à faire du palais du Té une place forte est tout aussi anachronique, mais déjà plus convaincante, car « le palais du Té n'était pas seulement à l'intérieur de la ville, il occupait une position stratégique » du point de vue militaire. Avec le château Saint-Georges au nord, et le palais du Té au sud, Frédéric II contrôlait en effet deux des quatre accès à la ville. *Ibid.*, p. 122.

[131] Ajoutons qu'en se coupant ainsi de la ville, « ce que le seigneur médiéval gagn[ait] en puissance politique, il le perd[ait] en efficacité symbolique ». Patrick Boucheron, *De l'éloquence architecturale. Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*, Paris, Éditions B2, 2018 [2014], p. 19.

éternelle afin qu'y transparaisse toute la puissance politique de l'Église[132]. Dès lors, l'engouement des puissants pour la villa de plaisance comme lieu de l'*otium* est passé de mode. Le bon goût exige désormais que l'on possède un palais dans l'enceinte de la ville. Frédéric II est bien placé pour le savoir, lui qui a vécu à la cour de Jules II de ses 10 à ses 13 ans puis qui, à peine devenu marquis, insiste auprès du pape pour que lui soit envoyé Michel-Ange lui-même et, ensuite, revenant quelque peu à la raison, habilite un ambassadeur, Baldassare Castiglione, afin d'obtenir *a minima* la venue à Mantoue d'un élève de Raphaël[133]. C'est ainsi que Jules Romain reçoit l'ordre de construire le palais du Té dans la même veine que la Villa *Farnesina* et que la Villa Madame, où lui-même a fait ses premières armes de peintre sous la direction de Raphaël. C'est-à-dire qu'il reçoit commande d'un lieu de pouvoir, et non d'une maison de campagne.

La seconde erreur commise par la doctrine est beaucoup plus fine, puisqu'elle s'appuie sur deux arguments issus de l'iconographie du palais. Elle consiste à présenter le palais du Té comme le lieu où Frédéric II se rendrait pour passer du bon temps en compagnie de ses maîtresses. Voilà qui fournit une explication à la récurrence du thème de l'amour et à l'érotisme des fresques du palais.

L'analyse nous paraît un peu réductrice, dans la mesure où quatre salles seulement sur vingt-deux sont consacrées au thème de l'Amour : la chambre de Psyché, la chambre des aigles, la chambre d'Aphrodite, ainsi que la chambre des appartements du jardin secret. C'est vrai qu'Éros apparaît à soixante-deux reprises dans le palais, mais c'est aussi le fils d'Arès… ; Aphrodite, sa mère, à trente-cinq reprises ; que Psyché enfin est présente vingt-trois fois. Est-ce suffisant cependant pour tirer de telles conclusions alors que l'iconographie antiquisante abonde d'autres thèmes ? Bien des personnages de l'iconographie du palais peuvent tout autant être regroupés autour de thèmes dont l'apparition est récurrente : la guerre, les honneurs, la fête. Même si les chiffres ne rendent pas compte d'une sensation visuelle, d'après nos calculs les personnages en lien avec le thème de l'amour représentent 8,3% de l'iconographie du palais. C'est donc un thème important, dont nous expliquerons la signification plus loin, mais nous récusons dès maintenant l'idée qui fait de ce thème la clef d'interprétation du palais dans son ensemble.

Il y a bien un autre argument qui revient souvent sous la plume des historiens de l'art. Les auteurs relèvent la présence d'une salamandre (Ann. 131) dans plusieurs salles du palais, accompagnée de l'inscription sibylline : « *Quod huic deest me torquet* », « je souffre de ce qui lui manque ». Voici leurs étonnantes conclusions : étant donné que

[132] On pense en premier lieu aux *Stanze* dont il confie la réalisation à Raphaël, et au plafond de la chapelle Sixtine confié à Michel-Ange.

[133] « *Ho parlato a questi dui giovani che forno allevi di Raphaello, li quali humilmente basano le mani di vostra excellentia, e sono deliberati di venirla ogni modo a servire, ma perché questa bella sala del papa è fatta più della metà, desiderano de fornirla.* », « J'ai parlé à ces deux jeunes élèves de Raphaël [Jules Romain et Jean-François Penni], lesquels baisent humblement les mains de Votre Excellence, et sont décidés de venir vous servir, mais parce que cette belle salle du pape est faite à plus de la moitié, ils désirent d'abord la finir. » ASMn., A.G. Busta 865, cc, 395v-396r, *Lettre du 16 décembre 1521 de Baldassare Castiglione à Frédéric II Gonzague*.

la salamandre est insensible au feu, du moins est-ce la croyance de l'époque, Frédéric II convoite la caractéristique de l'animal, lui qui souffre du feu… de la passion amoureuse[134]. Une interprétation qui fait sens, nous explique-t-on, dans la mesure où le palais est tout entier dédié à l'amour.

Permettons-nous de dénoncer un argument tautologique, et de souligner encore une fois l'impossibilité de fournir une analyse cohérente du palais du Té sans avoir recours à sa dimension politique. La salamandre est un symbole éloquent du *Cinquecento*, puisqu'elle est tout de même l'emblème du roi de France ! Frédéric II Gonzague, hôte à la cour de François Ier de ses 15 à ses 17 ans, a eu mille occasions d'en prendre connaissance. Une lettre du 27 janvier 1516 écrite par un conseiller d'État mantouan au marquis d'alors, François II Gonzague, confirme nos dires, et retranscrit le récit de l'arrivée des membres de la cour de France dans la ville d'Aix-en-Provence, l'une des nombreuses étapes de la cour dans sa traversée de la vallée du Rhône. L'accueil de la ville d'Aix-en-Provence réservé au roi de France est sans pareille : les Grands et le peuple assemblés à l'entrée de la ville acclament leur souverain au milieu d'arches décorées à l'antique, entourés des murs d'enceinte recouverts de tapisseries à la mode flamande à l'effigie du prince. Et le conseiller d'ajouter que plusieurs personnages déguisés s'agenouillent devant le roi, dont une personnification de la Provence et aussi une salamandre. Et comme s'il s'agissait pour lui d'une évidence, le conseiller ajoute avec sobriété qu'elle est l'« emblème du roi[135] ». Frédéric II Gonzague le sait donc depuis longtemps.

« *Quod huic deest me torquet.* » Que manque-t-il à François Ier qui fasse tant souffrir les ambitions politiques de Frédéric II ? La couronne impériale ? Il est vrai que le père de Frédéric II était tellement convaincu de la puissance politique à venir du roi de France, qu'il avait pris soin, par des mariages, d'assurer une entente solide entre son fils et la couronne de France. Par conséquent, la carrière politique de Frédéric II eût sans doute été plus importante si François Ier avait été élu saint-empereur en 1519 et, au fond, la couronne de roi manque à Frédéric II, comme la couronne d'empereur manque à François Ier, ce qui expliquerait pourquoi « Frédéric II est le premier Gonzague à changer

[134] Eugenio BATTISTI, « Conformismo ed eccentricità in Giulio Romano come artista di corte », in Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento, *Giulio Romano*, Mantova, Accademia nazionale Virgiliana, 1989, p. 26.

[135] « *Alla porta eravi gran populo, la quale era ben ornata et aconcia de archi de verdura, tapezarie e panni; la contrata ove passava il Re sotto il baldachino era coperta, et li muri ancor da ogni canto, de diversi adornamenti […] et dentro essa erano molte donne et homini stravestiti, et prima uscì una che representava la Provenza che disse molte parole in laude dil Re […]; poi uscì un'altra con una salamandra, impresa dil Re.* », « Autour de la porte se tenait le peuple en grand nombre, laquelle était bien ornée et préparée d'arches de verdure, de tapisseries et de tissus ; la rue principale d'où passait le Roi sous le baldaquin était couverte, ainsi que les murs de chaque côté, de divers ornements […] et à l'intérieur il y avait beaucoup de femmes et d'hommes travestis, et d'abord l'une sortit qui représentait la Provence, qui prononça de nombreux mots pour honorer le Roi […] ; puis une autre sortit avec une salamandre, l'emblème du Roi. » A.S.Mn., Gonzaga, Busta 633, *lettre du 27 juin 1516 envoyée par un conseiller d'État au marquis de Mantoue François II Gonzague.*

de manière significative l'emblème familial en y ajoutant une couronne[136] ». *Quod huic deest me torquet*.

132. *Premier argument en faveur de la nature politique du palais du Té.*

Le palais du Té tout entier est pensé et conçu afin de représenter le pouvoir politique de Frédéric II Gonzague. Du moins le Gonzague lui-même le pensait-il. Comment donner un sens autrement à la venue de Charles Quint dans l'enceinte du palais le 25 mars 1530 afin d'officialiser l'élévation de Frédéric II au rang de duc de Mantoue ? À ses yeux, seul le palais du Té est à la hauteur d'un tel évènement, voilà pourquoi Charles Quint y loge vingt-cinq jours consécutifs[137]. Quant au « second séjour de Charles [Quint] au palais du Té, […] [qui a lieu du 7 novembre au 7 décembre 1532, il s'agit de] l'acte fondamental dans la réussite de Frédéric II de posséder le Montferrat[138] ». Notons que les deux séjours de Charles Quint à Mantoue se déroulent au sein du palais du Té, et qu'ils coïncident avec les deux évènements politiques les plus importants dans la carrière de Frédéric II en tant que feudataire impérial.

133. *Notre interprétation : le mythe comme forme symbolique.*

Plutôt que de tomber dans la précipitation et de tout de suite vouloir déchiffrer l'iconographie à l'antique des décors du palais du Té afin d'y déceler ici et là les raisons potentielles qui ont poussé Frédéric II à le construire et décorer ainsi, il nous paraît important et plus juste de porter un regard d'ensemble, qui se veut simple sans pour autant être simpliste, sur ce qui, visuellement, apparaît à la fois dans l'immédiat et à l'intérieur de toutes les salles : le mythe. C'est le dénominateur commun à toutes les représentations du palais. Rien ici n'échappe au langage mythique, qui demeure le mode d'expression exclusif, l'unique langage déployé dans les décors du palais entièrement consacré à l'exaltation du pouvoir politique du prince.

L'analyse commence avec les façades extérieures de l'ensemble du palais où Frédéric II et Jules Romain choisissent des colonnes d'ordre dorique. Nous savons que l'ordre ionique apparaît dans les constructions des habitants d'Ionie au VIe siècle av. J.-C., de même que l'ordre corinthien est inventé par les Grecs aux environs de 380 av. J.-C. Par conséquent, les ordres ionien et corinthien convoquent une réalité historique, un peuple et un lieu. En revanche, l'ordre dorique est fondé sur le mythe de Doro, « roi mythique de l'Antiquité connu pour la construction de somptueux palais à la particularité d'être presque dépourvus d'ornement[139] ». Tout est mythe dans le palais du Té, jusque dans le choix de l'ordre architectural.

---

[136] Giancarlo MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea,* t. 3: *I Gonzaga duchi. La vetta dell'Olimpo da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, Modena, Il Bulino, 2006, p. 121.

[137] Luigi PESCASIO, *Storia di Mantova. Federico II Gonzaga, V marchese – I duca*, *op. cit.*, p. 51.

[138] Carlo Marco BELFANTI, « Carlo V e Federico Gonzaga (1530-1532) », in Giuseppe BASILE, Carlo Marco BELFANTI, Chiara TELLINI PERINA, *I Giganti di palazzo Te*, *op. cit.*, p. 19.

[139] Francesco Paolo DI TEODORO, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassare Castiglione*, Firenze, Leo S. Olschki, 2020 [1994], p. 127.

Y a-t-il un sens historique à l'utilisation du mythe ? En théorie, « le temps [propre] du mythe est un temps où il n'est pas reconnu comme tel. [Pour les hommes de ce temps], le mythe n'est pas un mythe, il est la vérité même[140] ». Paul Veyne s'interroge sur le fait de savoir si les Grecs croyaient réellement à leurs mythes, mais l'historien ne leur nie pas une part de vérité[141], car ce n'est qu'a posteriori que naît la mythologie, en tant que création intentionnellement séparée de la vérité. Animée par ses propres causes, elle poursuit d'autres objectifs qu'une description de l'action véritable. En d'autres mots, le langage mythique propose un récit qui s'éloigne de la *mimesis* et de l'histoire. En reprenant la terminologie d'Ernst Cassirer, soulignons que le langage mythique apparaît comme un mode de pensée structuré en dehors de la logique discursive, car il est le symbole d'une forme générale de la connaissance qui se fixe et trouve à s'exprimer dans un signe du langage. Ernst Cassirer l'écrit lui-même : « La mythologie n'est pas seulement une masse informe de superstitions ou d'erreurs grossières ; elle n'est pas un simple chaos, mais possède une forme systématique ou conceptuelle[142]. » Au *Cinquecento*, le langage mythique est un signe devenu une forme symbolique. Ce qui est institué sur le plan figural comme une forme mythique nécessite, bien entendu, « pour [être tout à fait comprise, que l'on] en saisisse la structure originelle et le dynamisme qui en exprime l'intentionnalité[143] ». Par conséquent, si la représentation du mythe est une forme symbolique, demandons-nous encore une fois de quoi elle est le symbole.

134. *Le mythe comme forme symbolique des institutions de la* res imperii.

La forme mythique est une représentation qui se détache volontairement du réel, que ce soit de la cité politique ou des hommes. Si la chambre des Géants montre sans détour la destruction de la cité politique en faveur du mythe, l'absence de la cité au sein de l'espace de représentation est une constante des fresques du palais du Té. À une exception près : l'unique architecture peinte conservée par Jules Romain est celle de l'Olympe (Ann. 132), dans la chambre des Géants, parce qu'elle figure le monde des dieux[144]. L'architecture de l'homme est bannie de la représentation. On assiste donc à

[140] Georges GUSDORF, *Mythe et métaphysique : introduction à la philosophie*, Paris, CNRS Éditions, 2012 [1958], p. 15.

[141] « Le mythe et le *logos* ne s'opposent pas comme l'erreur et la vérité, explique Paul Veyne. […] Les Grecs savaient que les poètes mentaient, mais qu'il y avait un fond essentiel de vérité contenu dans une parabole ». Paul VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Points, 2014 [1983], p. 13.

[142] Ernst CASSIRER, *Essai sur l'Homme*, traduit de l'anglais par Robert MASSA, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1944], p. 44.

[143] Pierre BARTHEL, *Interprétation du langage mythique et théologie biblique. Étude de quelques étapes de l'évolution du problème de l'interprétation des représentations d'origine et de structure mythiques de la foi chrétienne*, Leiden, E. J. Brill, 1963, p. 303.

[144] Giorgio Vasari, qui a été impressionné par le *decorum* des salles du palais du Té, a sans doute réutilisé le modèle de l'architecture divine de la chambre des Géants pour réaliser les décorations intérieures de la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore (Ann. 133).

une nette dissociation entre le lieu de la représentation et la cité réelle des hommes. Dans le même temps que disparaît la *polis*, l'espace de représentation abandonne toute mesure à échelle humaine, s'agissant de la cité politique ou de l'anatomie corporelle.

Rappelons-nous que le pouvoir politique mantouan trouve son fondement dans une délégation des pouvoirs du saint-empereur au seigneur de la ville. S'ils n'ont pas de titre attribué par le seigneur, les hommes qui composent la cité sont dépourvus de pouvoir politique. La forme mythique, en tant que mise en récit du pouvoir mantouan, offre par conséquent un espace déshumanisé, car l'homme n'étant plus l'origine du pouvoir politique, il n'est plus à la source de la représentation et, par conséquent, cette dernière cesse d'être centrée sur le sujet. C'est l'homme désormais qui doit s'adapter aux proportions discrétionnairement choisies par le prince pour représenter le monde visible, que l'homme subit sans y prendre part en tant qu'acteur.

Et quand on détruit la cité symbolique dans l'espace pictural, que reste-t-il au fond, si ce n'est une infinité de mythes errant sans but dans un monde informe ? Les absences de l'homme et de la cité politique dans la représentation laissent un vrai vide dans lequel « l'*archè*, l'ordre du pouvoir, se confond [à nouveau] avec le *hieros*, l'ordre du sacré[145] ». Réunis dans ce macrocosme de la société holiste mantouane, ils transcendent la réalité du pouvoir au bénéfice de la légitimation du *princeps*, seul représentant naturel de l'ordre politique en *res imperii*.

On n'assiste pas à une dépolitisation de l'espace de représentation symbolique, tel que l'écrivent parfois certains historiens. Bien au contraire ! La forme mythique dépossède l'homme de tout pouvoir symbolique pour mieux exalter le pouvoir du prince. « L'iconographie du palais du Té décrit de manière évidente une vocation au faste politique[146] ». Nous trouvons cette notion d'« évidence » tout à fait à propos puisque l'assimilation au faste politique est justement immédiate et indépendante même du personnage mythique représenté. Les figures sont des *exempla* évoquant l'Antiquité et le mythe. *In fine*, le simple fait d'être un langage mythique, et non plus une construction rationnelle dont l'homme est la juste mesure, suffit amplement à évoquer le pouvoir du prince.

Cette démesure dans la représentation se fait symbole de l'*hybris* du prince qui, seul usufruitier du pouvoir légitime du saint-empereur, s'est approprié une parcelle de la *res* pour y établir sa cour et gouverner selon son bon vouloir. La forme mythique est donc

---

[145] Olivier NAY, *Histoire des idées politiques. La pensée occidentale de l'Antiquité à nos jours, op. cit.*, p. 14.

[146] Ugo BAZZOTTI, « Imprese gonzagesche a palazzo Te », in Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento, *Giulio Romano*, Mantova, Accademia nazionale Virgiliana, 1989, p. 156.

entièrement l'expression d'un prince[147], Frédéric II Gonzague, « mettant en valeur sa propre identité de *princeps* à travers la peinture[148] ».

En définitive, les deux formes symboliques de l'art de la Renaissance, la perspective linéaire et le langage mythique, symbolisent deux systèmes institutionnels qui se consolident à l'aube de l'ère moderne : la *res publica* et la *res imperii*, et l'art de la Renaissance est dans son entier lié aux évolutions politiques et juridiques. Ce doit être la raison pour laquelle Pierre Francastel, brillant historien de la Renaissance, explique qu'il convient d'associer de manière générale la forme géométrique et le mythe[149], et que ces deux formes traduisent à la fois un concept d'histoire et expriment la civilisation d'une époque, enfin qu'elles en dévoilent les catégories de pensées. Pierre Francastel a sûrement été pris de la volonté d'élargir à l'ensemble de l'histoire (et notamment au cubisme) ce qu'il a bien compris de la Renaissance italienne.

§ 2. L'ABANDON MANTOUAN DE L'INSTANT AU PROFIT DU « TEMPS DE L'ÉTERNEL »

135. *Un macrocosme pictural mantouan.*

On associe souvent l'idée d'un microcosme pictural à la représentation symbolique florentine, car on retient comme critère déterminant l'idée qu'elle reproduit dans l'espace de la représentation une forme de *cosmos*, la cité politique, obéissant à ses propres règles : celles, à Florence, de la perspective linéaire. Par opposition, le maniérisme primitif développé dans le palais du Té est, selon nous, à observer comme un macrocosme, et d'ailleurs cette idée est largement renforcée par l'effondrement de l'architecture de la cité des hommes dans l'espace de représentation. Pour autant, il est plus juste de souligner une transformation du microcosme en macrocosme, plutôt qu'une destruction complète de l'espace symbolique. Car ce monde nouveau au sein duquel évoluent les mythes présente des caractéristiques spatiales similaires au monde réel et est également une représentation du *cosmos*. Peuvent en attester le volume charnel des personnages qui est conservé, ainsi que quelques lois physiques qui y sont appliquées, comme la gravité. Nous ne sommes pas encore, avec la représentation symbolique du

[147] Parce qu'il définit le style de la forme mythique, symbole des institutions de la *res imperii*, Jules Romain a permis « à la petite ville padane de jouer un rôle d'avant-garde dans l'art italien ». Mantoue devient la cité précurseur de l'ère des princes italiens du *Cinquecento*. Barbara FURLOTTI, Guido REBECCHINI, *L'Art à Mantoue*, traduit de l'italien par Chantal MOIROUD, Paris, Hazan, 2008, p. 116.

[148] Marcello FANTONI, « Corte e Stato nell'Italia dei secoli XIV-XVI », in Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 466.

[149] Ce qu'il entreprend dans son ouvrage de référence, Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1994 [1951], 354 p.

début du *Cinquecento*, face à un espace de l'ailleurs, qui ne serait plus soumis à quelque loi élémentaire de la physique que ce soit. Dans l'ensemble, le macrocosme où évoluent les personnages mythiques du palais du Té est une représentation du monde réel.

Les microcosme et macrocosme de la Renaissance florentine et mantouane proposent l'un et l'autre une représentation orientée du monde réel : l'un entend le représenter à la perfection, tandis que l'autre veut l'exagérer. Nous observons des différences importantes entre ces deux espaces construits. D'abord, le microcosme florentin prétend être une re-présentation géométrique de la faculté visuelle de l'homme, alors que le macrocosme mantouan s'assume davantage comme étant une pure fiction. Le premier est consubstantiellement lié au spectateur, au point de prétendre communiquer avec lui, tandis que le second se suffit à lui-même, et affiche même une complète indifférence à l'homme qui l'observe de l'autre côté de la représentation. Comme s'il n'y avait pas vraiment, à Mantoue, d'autre côté de la représentation, et que le macrocosme pictural englobait tout dans son espace, y compris la réalité du monde.

Cette différence dans la nature du *cosmos* pictural est liée au degré d'implication du sujet dans la représentation symbolique. À Florence, le sujet participe dans l'instant à la construction de l'espace de la représentation, alors que le macrocosme pictural mantouan est détaché de l'instant, unique temps qui permette à l'homme d'être acteur. En fin de compte, le macrocosme mantouan semble évoluer en dehors du temps des hommes. Les mythes qu'il met en scène évoluent dans un temps que l'on nomme le « temps de l'Éternel », dont la particularité est de faire fi de l'instant, ce qui le rend inaccessible au sujet qui l'observe. Ce type de représentation s'impose à l'homme qui ne peut que se sentir écrasé par une représentation symbolique dont les mécanismes lui échappent.

Ce qui est d'ores et déjà intrigant, et que nous continuerons à développer plus loin, c'est que les deux *cosmos* florentin et mantouan sont construits « à l'antique », ce qui nous mène dès lors à constater l'existence dans l'art de la Renaissance de deux Antiquités, ou tout du moins de deux modèles d'utilisation du référent antique. La première est une Antiquité qui rapproche, qui a pour but de faire participer le sujet à la construction de l'espace de représentation symbolique, disons à la mise en récit du pouvoir ; la seconde est une Antiquité qui éloigne, et qui tient à distance, avec pour principal objectif de dessaisir l'homme de son pouvoir d'agir. Voilà pourquoi face à une iconographie antiquisante, l'observateur doit toujours déterminer quel type d'Antiquité se présente à lui et essayer d'en analyser à la fois l'origine et les conséquences visuelles. C'est à notre avis un point fondamental : il s'agit de la clef de compréhension des représentations renaissantes.

Le lien structurel entre l'art de la Renaissance et les systèmes institutionnels se définit en grande partie par la nature du *cosmos* pictural. Celui-ci déploie une Antiquité qui rapproche, et attribue une importance et un rôle majeurs au sujet, aux hommes, aussi est-il né en *res publica*. Celui-là éloigne les hommes de la représentation symbolique

en les dessaisissant de leur rôle de créateur du *cosmos*, allant jusqu'à déshumaniser l'espace de représentation symbolique, aussi est-il apparu en *res imperii*.

136. *Un abandon des principes normatifs de l'*historia *albertienne dans la représentation mantouane.*

Il s'agit de l'une des premières conséquences logiques de la transformation de l'espace pictural mantouan au profit de l'avènement d'une forme mythique en tant que seul mode de représentation symbolique des institutions de la *res imperii* : les principes normatifs de l'*historia* albertienne sont abandonnés.

Rappelons que d'après Alberti, le peintre doit d'abord inscrire « sur la surface un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il [lui] plaît, qui [sera] pour [lui] en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée. […] [Qu']ensuite il place un point unique dans le quadrilatère, appelé point de centre, lequel ne doit jamais s'élever au-dessus de la taille de l'homme à peindre car ainsi les spectateurs et les choses peintes semblent se trouver sur un même sol[150] ». Par conséquent, ce qui ressort des enseignements d'Alberti, c'est la volonté de construire le microcosme pictural en fonction de l'homme représenté, lequel doit, bien sûr, être si proche de l'homme spectateur que ce dernier puisse être capable de se reconnaître en lui. Dans le palais du Té, c'en est fini de la construction du microcosme pictural à échelle humaine. L'échelle qui permet désormais la construction du macrocosme mantouan est l'échelle du mythe, autrement dit la construction peut tout à fait prendre des proportions démesurées. La chambre des Géants en est un bel exemple. Par ailleurs, chaque salle du palais du Té présente des proportions qui lui sont propres, en fonction du mythe représenté et de l'effet voulu par le peintre. Sans le respect de l'*historia* albertienne, ce n'est plus la cohérence de la construction qui prime, mais c'est l'effet recherché par le commanditaire, en l'occurrence Frédéric II Gonzague.

Voilà la raison pour laquelle le maniérisme primitif du palais du Té est qualifié de « *stravagante maniera*[151] » : de « manière extravagante ». Tout simplement parce que les proportions appliquées dans le macrocosme pictural n'obéissent plus à une règle fixe, elles varient en fonction des représentations, et par conséquent elles peuvent paraître extravagantes, parce que sans logique d'ensemble, tandis que l'artiste, lui, demeure souvent incompris ou suspecté d'une maîtrise incomplète.

Mina Gregori écrit que cette incompréhension fréquente naît surtout des « tensions que produisent les sollicitations de deux cultures [la romaine et la mantouane] qui rendent les représentations de Jules Romain difficiles à classer dans la peinture du *Cinquecento*[152] ». Nous pensons surtout qu'à Rome, l'artiste façonnait le pouvoir du

[150] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, p. 83.

[151] Se reporter à Laura ANGELUCCI, Roberta SERRA, Peter ASSMAN, Paolo BERTELLI, Michela ZURLA (a cura di), *« Con nuova e stravagante maniera »: Giulio Romano a Mantova*, Milano, Skira, 2019, 278 p.

[152] Mina GREGORI, « Introduzione », *op. cit.*, p. V.

pape, alors qu'à Mantoue, il construit le pouvoir d'un feudataire impérial, et cela change tout ! Il est impossible de laisser de côté l'analyse politique et de nous désintéresser du lien entre art et entité politique à la Renaissance, au risque d'être condamné à ne remarquer que des incohérences ponctuelles, des extravagances et des incongruités.

Notons également la liberté chronologique dont Jules Romain fait preuve après l'abandon des règles albertiennes de l'*historia*. À l'intérieur de la Loge de David, par exemple, qui domine le palais du Té, l'artiste a placé « le Bain de Bethsabée […] au centre de la loge de manière à [ce que l'œuvre soit] aperçue dès l'entrée du spectateur dans le couloir, parce qu'elle constitue le thème le plus important et le plus apprécié de la tradition iconographique[153] », et cela au détriment même de la cohérence temporelle de l'ensemble des représentations de la loge.

De plus, l'action effectuée, jouée par les personnages dans la représentation n'est plus ni humaine, ni historiquement située. Dans la frise principale de la chambre des stucs (Ann. 95), on peut trouver des soldats romains et des soldats grecs combattant côte à côte. Dans la chambre d'Ovide, on découvre que le personnage de Pan remplace celui de Marsyas lorsqu'il s'agit de concourir contre le dieu Apollon (Ann. 134), ce qui interpelle, car Jules Romain semble aller jusqu'à reconnaître une forme d'« autonomie [aux] images par rapport aux textes classiques[154] » et les faire évoluer en contradiction avec la cohérence temporelle de *l'historia*. On trouve un autre bel exemple avec la chambre de Psyché dont les aventures sont peintes dans un complet désordre.

En même temps que l'*historia*, est abandonnée l'action des hommes au sein de la représentation symbolique, dans la mesure où les personnages évoluent dans un « temps de l'Éternel » auquel l'homme ne peut accéder. Paul Ricœur détaille la nature profonde du mythe, et éclaire à notre avis les raisons de la transformation du microcosme pictural dans le sillage de la forme mythique, écrivant que « le mythe […] est seulement mythe parce que nous ne pouvons plus relier ce temps à celui de l'histoire […] ni [même] non plus rattacher les lieux du mythe à l'espace de notre géographie[155] ». La principale caractéristique du mythe est donc cette coupure par rapport à l'histoire et le réel. Voilà pourquoi la forme mythique accompagne la représentation du pouvoir d'un feudataire impérial qui nie aux hommes de la cité une vraie possibilité d'influencer le cours de leur histoire, faisant fi des prétentions de la pensée nominaliste.

---

[153] Amedeo BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, *op. cit.*, p. 135.

[154] *Ibid.*, p. 145.

[155] Pierre BARTHEL, *Interprétation du langage mythique et théologie biblique. Étude de quelques étapes de l'évolution du problème de l'interprétation des représentations d'origine et de structure mythiques de la foi chrétienne*, *op. cit.*, p. 295.

137. *Quelques précisions sur le « temps de l'Éternel » des représentations du palais du Té.*

En détachant l'action de l'instant dans la représentation symbolique, les personnages mythiques évoluent dans un « temps de l'Éternel » qui, selon nous, est bien différent néanmoins de l'Éternel chrétien qu'ordonnait la représentation médiévale. Osons écrire qu'il s'agit désormais d'une Éternité antérieure au Christ, d'une conception païenne de l'intemporel. On assiste en effet à partir du *Cinquecento* à des représentations primitivistes qui peignent une fascination pour « la perfection des origines, incit[ant] à y retourner, à se fixer comme point de retour cet été, [cet âge d'or], comme aboutissement de l'être moral[156]. » Encenser un âge d'or néoplatonicien, une forme de monde de l'*eidos* inatteignable à l'homme de manière immanente, c'est déjà enlever aux hommes le fondement de tout pouvoir politique immédiat, puisque c'est donner davantage d'importance à un passé révolu qu'à l'instant présent. Il résulte de tout cela que les institutions traditionnelles de la société holiste sont encensées et surtout privilégiées par rapport à toute autre source de pouvoir.

Au fond, le primitivisme est toujours accompagné du mythe d'un âge d'or qui se serait éteint à la suite d'une rupture violente. « Dans le livre I des *Métamorphoses* d'Ovide, [peintes par Jules Romain dans l'une des salles du palais, il s'agit du] parricide, Cronos assassiné par Zeus, chez Platon dans le *Timée*, [il s'agit de] l'effondrement de l'Atlantide[157]. »

Ce qui frappe dans l'iconographie du palais du Té est l'absence de référence chrétienne : aucune Vierge Marie, pas un seul Christ en Croix ! Au contraire des représentations florentines, celles du palais mantouan sont antérieures à la naissance du Christ. À Florence, où l'on est dans l'instant, les représentations sont forcément postérieures à la venue du Christ. L'une des raisons à cela est que l'art est devenu un espace de la représentation symbolique du pouvoir, et que si le pouvoir florentin appartient aux citoyens de Florence, alors le Christ, qui fait partie de l'histoire de Florence, et de manière générale l'iconographie chrétienne trouvent une place dans l'espace pictural. Il en va différemment à Mantoue, où le pouvoir politique légitime appartient au saint-empereur qui en délègue une parcelle au seigneur de la ville. Or le saint-empereur se veut l'unique continuateur de la romanité ! Voilà pourquoi la représentation du pouvoir en *res imperii* tourne le dos au christianisme et, donc, à l'institution pontificale. On peut tout à fait y voir une forme d'héritage des Gibelins. La représentation confère symboliquement au saint-empereur l'entière légitimité en tant que seul continuateur de la romanité, seule institution qui soit maître de ce « temps de l'Éternel » païen, tel que le décrivent avec une élégante démesure les représentations du palais du Té.

---

[156] Susanna GAMBINO LONGO, Sine moribus errantes. *Les discours sur les temps premiers à la Renaissance italienne*, Genève, Droz, 2016, p. 25.

[157] *Ibid.*, p. 33.

Chapitre 2

LES LIENS SENSIBLES ENTRE ART, DROIT ET INDIVIDU

138.

En parallèle des liens structurels entre art et entité politique, qui marquent des correspondances visuelles entre forme, figure, et institutions, nous pensons qu'il existe également des liens sensibles entre art, droit et individu. Aussi bien l'individu en soi tel qu'il est peint, disons *in abstracto*, formant une sorte de modèle, une catégorie juridique à laquelle l'homme essaie de se conformer, que l'individu tel qu'il se perçoit lui-même face à la représentation, approché davantage dans son intime, disons *in concreto*. Les auteurs qui réfléchissent à la notion d'individu semblent constamment tiraillés entre la catégorie juridique, froide, stricte, établissant des limites précises, et la part d'intime inhérente à tout humain qui, elle, varie sans cesse. Quand l'art de la Renaissance se fait le récit du nouveau pouvoir fondé sur l'homme, les individus investissent naturellement l'espace de représentation symbolique. Mais quelle part exactement de l'individu est racontée dans l'espace pictural ? Là encore, à notre avis, la représentation diffère selon les systèmes juridiques, selon que l'on se trouve en *res publica*, ou en *res imperii*. Mais l'un et l'autre modèles de représentation individuelle posent tous deux la question de l'individu présenté sous la forme d'une catégorie juridique (**Section 1**) et celle de l'individu pensé dans son intime (**Section 2**).

Section 1

LES LIENS DE NATURE POLITICO-JURIDIQUE ENTRE ART ET INDIVIDU

139.

S'agissant de l'individu *in abstracto*, c'est-à-dire de la forme attribuée à l'individu au sein de l'espace de représentation, il en existe deux modèles selon la nature de l'entité politique, ce qui tisse un premier lien entre l'individu représenté et l'entité politique à laquelle il est juridiquement lié (**Sous-section 1**). Nous discuterons chemin faisant des différents individus représentés en *res publica* et en *res imperii*. Au fond, si l'individu de pouvoir de la *res publica*, le citoyen, a besoin de la représentation à des fins légitimatrices, l'individu de pouvoir de la *res imperii*, le prince, est lui étranger à ce besoin puisque sa *dignitas* est naturelle[1], et qu'elle s'insère dans un ordre juridique prédéterminé. Deux individus aussi différents ne pouvaient pas manquer de se représenter de manière diverse. Un second lien de nature juridique nous paraît se présenter entre art et individu, indépendamment de l'appartenance politique, car l'art devient l'un des outils privilégiés de l'expression du droit naturel (**Sous-section 2**). Il possède en cela la capacité d'influencer le comportement des individus de manière « implicite », écrirait Jean-Philippe Genet. Aussi pensons-nous que quelque trois cents ans avant que les constitutionnalistes du XVIIIe siècle n'entreprennent de figer par écrit les règles supérieures inscrites dans le droit naturel, avant qu'ils ne les déposent dans des constitutions, les hommes de la Renaissance utilisaient l'art comme un support permettant de les exprimer.

SOUS-SECTION 1

ART ET INDIVIDU EN *RES PUBLICA* ET EN *RES IMPERII*

140.

Les contours juridiques de l'individu se tracent en fonction de la pensée juridique dominante dans une société. Un individu en *res publica* exprime une réalité différente de l'individu en *res imperii*. Osons même l'écrire : tout absolument de l'individu varie en fonction de la pensée juridique : sa place dans la cité, l'étendue et la nature de ses

[1] C'est-à-dire qu'elle précède son existence d'homme, et est déterminée par l'ordre naturel du monde, conformément à la pensée holiste.

pouvoirs politiques, enfin sa représentation symbolique au sein de l'espace pictural. Dans la Florence du *Quattrocento*, l'avènement de la *Dikè*, de l'égalité civique, donne naissance à un type d'individu unique : le citoyen. Ses représentations sont homogènes, au contraire de la cité mantouane, dans laquelle coexistent plusieurs types d'individus déterminés en fonction de leur naissance. Par conséquent, si les individus florentins sont représentés en qualité de citoyens dans l'espace pictural, un seul individu est représenté à Mantoue : le prince, évidemment. Ce dernier est le seul à pouvoir investir l'espace de la représentation symbolique. De cela résulte une différence de taille dans la représentation des individus à la Renaissance : en *res publica*, l'art légitime le pouvoir d'un citoyen (§ 1) ; en *res imperii*, l'art devient un outil au service du prince (§ 2).

§ 1. L'ART COMME OUTIL DE LEGITIMATION POLITIQUE DE LA *PERSONA* CITOYENNE EN *RES PUBLICA*

141. *La notion d'individu en* res publica.

Pour bien penser l'individu à la Renaissance, il est indispensable de se référer aux réflexions développées par Ernst Cassirer dans l'ouvrage *Individu et* Cosmos *dans la philosophie de la Renaissance*[2]. L'auteur explique qu'à cette époque l'individu est partie du *cosmos*, mais qu'à l'inverse de l'individu moderne, celui de la Renaissance ne constitue pas en soi une unité indépendante. Disons qu'au sens contemporain du terme, l'individu à la Renaissance n'existe pas. Il nous faut donc oublier l'individu né du siècle des Lumières, considéré comme un atome indépendant, et associer plutôt dans la réflexion l'individu renaissant et le *cosmos* dans lequel il évolue. L'individu florentin est inséparable de sa cité politique.

Il est une partie du tout que forme la *res publica*. En soi, on ne lui reconnaît aucune existence juridique en dehors de celle d'être un citoyen de Florence. Bien que le *cosmos* florentin se limite à la cité politique, dont les citoyens sont eux-mêmes les créateurs, juridiquement capables d'en déterminer les limites institutionnelles, qu'ils veillent à l'application de la norme, conformément à la pensée nominaliste, le destin d'un citoyen florentin converge toujours avec celui de sa cité. C'est pourquoi l'idée de bien commun apparaît autant chez Leonardo Bruni que chez Savonarole. L'individu en *res publica* est un citoyen.

142. *L'individu florentin représenté en* persona *dans l'espace pictural.*

La forme architecturale est devenue, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, indispensable à la représentation symbolique florentine du début du *Quattrocento*. Elle impose la cité politique comme structure de la représentation, et dans le même temps

[2] Ernst CASSIRER, *Individu et* Cosmos *dans la philosophie de la Renaissance*, traduit de l'allemand par Pierre QUILLET, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1927], 489 p.

elle permet aux hommes d'investir son espace fictif, qui est entièrement conçu à leur échelle. Voilà pourquoi à Florence le corps humain se dessine avec des traits beaucoup plus réalistes. La question que nous posons désormais est de savoir quel individu entre dans l'espace pictural pour y investir l'architecture de la *res*. Quelle part de l'homme est représentée dans l'art florentin ? Nous pensons qu'il s'agit d'un homme représenté en *persona* : à savoir qu'il s'agit d'un citoyen représenté dans l'exercice de ses fonctions politiques.

C'est Carl Jung qui, un an après la publication de l'ouvrage d'Ernst Cassirer, a rendu célèbre le concept de *persona* dans ses réflexions sur la psychologie analytique. Selon Jung, « la *persona* est un ensemble compliqué de relations entre la conscience individuelle et la société[3] », c'est-à-dire que l'homme en société doit endosser un rôle, « une sorte de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse [et] qui, même à son insu, le saisit et s'empare de lui[4] ». Ce rôle, qui oriente le comportement individuel aussi bien que le langage, à savoir les modes d'expression de l'être, Jung l'a nommé *persona* en référence aux masques que portaient les acteurs de théâtre grecs dans l'Antiquité. En psychanalyste, Jung utilise la notion de *persona* afin d'analyser les mécanismes profonds, voire inconscients, par le truchement desquels un individu parvient de lui-même à se forger une identité de façade, osons dire une personnalité, en tout point conforme au rôle occupé par l'individu dans la société.

Dès ses premiers travaux, *Les toges du pouvoir*[5], Jacques Bouineau donne une signification nouvelle à la notion de *persona* en portant sur elle un regard de juriste. L'historien du droit questionne les contours juridiques adoptés par la *persona* à travers l'histoire européenne[6], ce qui lui permet de distinguer plusieurs types de *personae* selon l'héritage juridique des sociétés[7]. Nous ne pouvons pas rendre compte ici de l'étendue de ses réflexions en quelques lignes, mais disons que plus une société est influencée par le droit romain, plus forte et développée sera la *persona* des individus[8], et *a contrario* l'appartenance à une société qui traditionnellement est régie par le droit coutumier, incite plutôt les individus − les *fellows*, pour reprendre la terminologie de Jacques Bouineau − à développer des *personae* moins affirmées.

---

[3] Carl JUNG, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Roland CAHEN, Paris, Gallimard, 1993 [1928], p. 153.

[4] *Op. loc. cit.*

[5] Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir, ou La Révolution de droit antique 1789-1799*, Toulouse, Éché, 1986, XLVII + 544 p.

[6] Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1 : (*Ier-XVe siècle*, Paris, Litec, 2004, XII + 696 p.), t. 2 : (*XVIe-XIXe siècle*, Paris, LexisNexis-Litec, 2009, XIV + 973 p.)

[7] La *persona* est décrite en tant qu'une notion à géométrie variable selon les traditions juridiques, selon les modèles institutionnels, enfin selon les cultures. Pendant que Kantorowicz théorisait les deux corps du roi, Jacques Bouineau théorisait les deux corps de l'homme, même s'il nous a récemment confié ne pas avoir eu connaissance de l'étude de Kantorowicz pendant qu'il rédigeait sa thèse d'État, car l'œuvre originale en Allemand n'était pas encore parvenue jusqu'en France.

[8] La distinction est née dans le domaine juridique, car « en droit romain, celui qui signe le contrat est une *persona*, alors que l'esclave, *alieni juris*, n'est qu'un *homo*. » Jacques BOUINEAU, « *L'egomet*. Réflexion sur la dimension juridique de l'homme libre », *Historia et ius*, http://www.historiaetius.eu/num-20.html.

Un premier niveau de réflexion nous conduit désormais à envisager que les hommes représentés dans l'espace pictural florentin le sont en *persona*. Dans la Florence du *Quattrocento* où se développe une *res publica* à l'antique, en termes d'institutions et de pratiques politiques, les *personae* resurgissent, fortes et développées. Elles masquent en quelque sorte l'intimité des hommes dans l'espace public, mais aussi dans l'espace privé qu'Alberti réinvente avec son traité *De la Famille*[9]. L'homme souverain se trouvant dans l'apogée de sa *persona*, décide d'investir, « de s'approprier la représentation, parce que la représentation est elle-même pouvoir[10] ». En d'autres mots, il se projette lui-même dans l'espace pictural pour participer au récit de son propre pouvoir. Ainsi apparaissent des *personae* dans l'art florentin. Voilà qui donne un sens neuf à l'importance prise, dans la représentation du XVe siècle, par le vêtement : l'une des marques les plus évidentes de la *persona* d'un individu[11]. Permettons-nous d'insister sur la difficulté d'une étude de la représentation de l'individu dans l'art florentin. Cela entraîne une mise en abîme car les *personae*, qui sont des fictions juridiques, deviennent dans l'art des figures politiques participant à la fiction de la représentation. Nous faisons donc face à des fictions utilisées pour créer de nouvelles fictions.

Prenons pour exemple les murs de la chapelle des Mages peints à fresque par Benozzo Gozzoli. Chacun des individus représentés, de l'écuyer au valet, du citoyen au saint-empereur, porte un vêtement particulier donnant l'occasion à l'observateur d'en identifier la *persona*. Nul homme n'apparaît dans la représentation dépourvu de *persona*. Il ne fait pas de doute que les contemporains de l'art florentin étaient capables de déterminer et de reconnaître, d'un seul coup d'œil, les *personae* exactes des individus, de les rattacher à un métier, d'en déduire le comportement et même le langage que ceux-ci auraient adoptés dans l'espace public peint si d'aventure les peintres avaient su comme Pygmalion donner vie à leurs personnages.

De là naissent des difficultés récurrentes chez les historiens de l'art à déterminer l'identité des hommes peints dans l'espace de représentation symbolique florentin du XVe siècle. Dans *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (Ann. 195), les observateurs échouent régulièrement à s'accorder sur l'identité des trois hommes figurant

[9] Leon Battista Alberti, *De la famille* [1433 ?], traduit par Nella BIANCHI BENSIMON et Pierre CAYE, Paris, Les Belles Lettres, 2019, XLIX + 321 p.

[10] Louis MARIN, *Politiques de la représentation*, nouvelle édition établie par Alain CANTILLON, Giovanni CARERI, et Jean-Pierre CAVAILLE, Paris, Kimé, 2005 [1980], p. 73.

[11] Madeleine Lazard rappelle à ses lecteurs que « le corps vêtu donne du corps physique une représentation codifiée, marquée par les impératifs d'une époque et d'une société. » Autrement dit, le corps vêtu donne de l'individu une représentation en *persona*. Madeleine LAZARD, « Le corps vêtu : signification du costume à la Renaissance », dans Jean CEARD, Marie-Madeleine FONTAINE, Jean-Claude MARGOLIN (sous la direction de), *Le corps à la Renaissance*, Actes du XXXe colloque de Tours, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 94. L'auteure rappelle également p. 77 que « le terme costume, dans l'histoire de la langue française, n'est d'abord qu'une variante du mot coutume (de l'italien *costume*). Employé à partir du règne de Louis XIII, il ne figure dans le Dictionnaire de l'Académie qu'à partir de 1740. Jusqu'au XVIIe siècle, il signifie la manière d'être extérieure consacrée par l'usage, et non le vêtement que l'on porte, mais l'apparence que l'on se donne et qu'il est convenable de se donner. »

au premier plan, à la droite de l'œuvre, debout devant l'architecture du palais de Ponce Pilate. C'est qu'ils n'ont pas été représentés en tant qu'hommes ! Le natif de Borgo a pris soin de représenter trois *personae* dont l'identification fait consensus : sont peints de gauche à droite un Byzantin, un citoyen de la *res publica* florentine habillé à la romaine, et un cardinal de l'Église catholique[12].

Nous avons souligné une convergence structurelle entre art et entité politique, car « la perspective linéaire est par nature une forme politique, [et ne] se donne à voir qu'au travers de la représentation architecturale de la cité. Autrement dit, sans mur, sans colonne, sans dallage – en somme sans cité, terrestre ou céleste mais, toujours construite – pas de perspective linéaire[13] ». Nous ajoutions qu'elle constitue en elle-même une « forme symbolique » des principes juridiques de la *res publica* florentine. Affirmons désormais une autre convergence politique entre art et individu florentin, dans la mesure où la représentation met en scène des *personae*, « des personnages contemporains […] identifiables, caractérisés, [dont] l'unicité des traits et de l'apparence traduit leur statut et leur personnalité[14] ». La représentation devient en effet elle-même pouvoir parce qu'elle met en scène, dans des fictions, des catégories politiques incarnées par les Florentins dans un espace politisé.

143. *L'association des* personae *à la cité symbolique grâce aux règles de la perspective.*

Pensons à un deuxième aspect de l'analyse. L'individu représenté en *persona* au sein de l'espace pictural architecturé est entièrement soumis aux règles de la perspective. Autrement dit, la *persona* est soumise aux règles juridiques de la cité. Chaque corps représenté doit sa forme, sa taille, sa profondeur, aux règles de la perspective, forme symbolique des institutions de la *res publica*. C'est ce qu'Alberti définit comme étant la « construction légitime ». À ce moment, on se souvient que l'humaniste est avant tout un juriste. Quelles pouvaient être les intentions d'Alberti en érigeant comme principe la soumission des *personae* devant les règles de la cité symbolique ? Nous allons proposer deux réponses.

La première, et sans doute la plus évidente, est la volonté d'Alberti de contrôler les *personae*, entendons de mettre un frein aux dérives possibles des hommes, et d'empêcher la tyrannie. La seconde est selon nous de faire advenir l'*Eunomia*, l'équilibre de la représentation (et donc du pouvoir !) dans l'espace symbolique par ce que les Stoïciens nomment la *krasis*. Traduisons le terme par « mélange », ou « interpénétration », « si

[12] Nous pouvons bien sûr imaginer, essayer de deviner qui à Florence pouvait le mieux incarner ces *personae*, mais elles suffisent en elles-mêmes à comprendre le sens de leur conciliabule, car elles forment une allégorie du concile œcuménique de Bâle-Ferrare-Florence et de la nécessité de s'entendre pour affronter la menace turque. Se reporter à l'article de Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », *XXIIe colloque de l'A.F.H.I.P.*, Aix, PUAM, 2012, p. 193-207.

[13] *Ibid.*, p. 194.

[14] Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, Paris, Albin Michel, 2013 [2007], p. 378.

important dans la physique stoïcienne [car il s'agit] d'un type particulier de mélange qui, pour être total, n'en conserve pas moins les qualités individuelles des corps mélangés[15]. » Les règles albertiennes de la perspective atteignent la *krasis* des Stoïciens car elles associent des individualités florentines, des *personae*, dans un tout uniforme, la *res publica*, dans le respect de la liberté et de l'ipséité des individualités représentées. Nous rejoignons *in fine* les conclusions d'Ernst Cassirer sur l'individu renaissant et le *cosmos*.

Quand ils s'appliquent et parviennent à s'approprier le pouvoir et sa représentation symbolique au détriment des *res publicae*, les condottieres italiens de la seconde moitié du XVe siècle, aussi puissants puissent-ils devenir, se conforment aux règles de la perspective, et restent donc limités dans la représentation de leur pouvoir par la forme symbolique des institutions de la *res publica*. Pourquoi ? Parce que « les détenteurs du pouvoir s'efforcent certes de prouver leur légitimité, rappelle Jean-Philippe Genet, mais pour être efficace, celle-ci doit être perçue comme naturelle, comme allant de soi : autrement dit, comme "implicite". » Et depuis les innovations d'Alberti, seule la perspective linéaire confère une légitimité implicite, car « l'implicite est produit par la proximité – réelle ou supposée – entre d'une part ce qui fonde la légitimité [à savoir la *civitas* en *res publica*] et, de l'autre, les normes et les représentations de la société politique[16] [à savoir la *costruzione legittima* d'Alberti] ». Voilà les raisons pour lesquelles les condottieres italiens restent dans l'obligation de se représenter en *persona* dans un espace pictural architecturé travaillé en perspective, à l'inverse des hommes de pouvoir de la *res imperii* qui n'auront pas à respecter de tels impératifs.

§ 2. L'ART COMME EXPRESSION DU POUVOIR POLITIQUE DU PRINCE EN *RES IMPERII*

144. *Individu et* persona *dans la cité mantouane du* XVIe siècle.

Les réflexions d'Ernst Cassirer présentant l'individu de la Renaissance inséré dans un *cosmos* restent, une nouvelle fois, indispensables à la bonne compréhension de ce que pouvait être l'individu mantouan de la Renaissance. Mantoue est une cité de tradition holiste dans laquelle le *cosmos*, et l'ensemble des règles du *jus commune*, non seulement précèdent l'individu, mais s'imposent à lui qui, bien sûr, ne participe aucunement à leur élaboration.

[15] Valéry LAURAND, « La sympathie universelle : union et séparation », *Revue de métaphysique et de morale*, Avril 2005, n° 48, p. 517-535.

[16] Jean-Philippe GENET (sous la direction de), *La légitimité implicite*, t. 1, collection « Pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) », Paris-Roma, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2015, p. 9.

Nous avons remarqué trois types de *personae* à Mantoue, trois catégories politiques incarnées par les hommes. Le prince, seigneur de la cité, que sa naissance prédestine à gouverner. Sa *persona* est forte et surtout la seule à être légitime en soi, du fait de la délégation du pouvoir impérial. Le courtisan, dont la *persona* est encadrée par des règles strictes, que Baldassare Castiglione théorise dans son célèbre ouvrage[17]. Celui-là est contraint, dans le cadre de sa vie à la cour, d'adapter sa *persona* en fonction de son rapport au prince. Quand le prince décide de se détacher d'un courtisan, ce dernier abandonne en effet tout rôle politique de premier plan dans la cité. Enfin, le simple citoyen de la cité développe quant à lui une faible *persona*, car les lieux de pouvoir de la *res* étant privatisés, le citoyen ordinaire n'y accède jamais, et ne bénéficie pas des rayons de la *persona* du prince. Autrement dit, à mesure que l'on s'éloigne du prince en *res imperii*, on se détache du pouvoir et concomitamment la *persona* se dissipe.

Conformément à la philosophie holiste, le destin d'un citoyen mantouan dépend essentiellement de la place que la nature, ou le hasard, lui a attribuée au sein du *cosmos*. Le plus souvent, elle ne varie pas d'un pouce depuis la naissance, mais le prince peut la faire évoluer en un instant.

145. *Frédéric II Gonzague est-il représenté en* persona *dans le* decorum *du palais du Té ?*

Certes, le Gonzague n'apparaît nulle part en *persona* dans le *decorum* du palais du Té, et pourtant, à l'évidence, il faut bien admettre que la *persona* du prince est fortement suggérée dans le palais.

Avant toute chose, soulignons qu'aucun homme et, a fortiori, aucun homme vu en tant que catégorie politique − aucune *persona* −, n'est représenté directement dans les fresques du palais. Pourtant, ce dernier est un vecteur de principe politique. Nous avons déjà déployé nos arguments en ce sens, et nous connaissons l'attention et les dépenses que le prince de Mantoue a consacrées à sa réalisation[18]. Jules Romain a d'ailleurs été sommé d'arrêter tout travail en cours pour se concentrer uniquement sur le palais du Té. Mais alors si le palais du Té est politique, pour quelles raisons la *persona* de Frédéric II est-elle absente du *decorum* ?

Cette remarque implique inconsciemment de porter sur la représentation symbolique un regard florentin, puisqu'à Florence, les peintres représentent des *personae* dans un espace pictural devenu politisé, et que les hommes de pouvoir doivent mettre en récit leurs *personae* afin de se légitimer. On en vient alors à considérer faussement comme seule forme politique les représentations architecturées de l'espace dans lesquelles évoluent des *personae*, et toute autre forme de représentation à la Renaissance nous paraît être dépolitisée, alors que les règles de la représentation du pouvoir en *res publica* ne sont pas celles qui encadrent la représentation des princes en *res imperii*.

---

[17] Baldassare CASTIGLIONE, *Le livre du courtisan* [1528], a cura di Walter BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998, XCI + 460 p.

[18] Amedeo BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, *op. cit.*, p. 23 *sq*.

La logique en est fort simple. Dans une *res publica*, l'espace de pouvoir est celui de la cité, et l'homme acquiert du pouvoir par le lien qu'il entretient avec elle. C'est pourquoi la représentation politisée d'un citoyen florentin passe par une figuration en *persona* dans l'espace architecturé de la cité symbolique, parce que le citoyen en a besoin pour se légitimer en tant qu'acteur politique. Dans une *res imperii*, en revanche, l'espace de pouvoir est lié au prince, il adopte une forme à géométrie variable, et peu importe l'endroit où le prince choisit d'établir sa cour, le pouvoir le suit comme son ombre, et il se reforme autour de lui. Par conséquent, le prince n'a pas besoin d'entrer dans un processus de légitimation[19]. L'espace de représentation symbolique en *res imperii* n'a pas pour vocation principale de légitimer le pouvoir, mais au contraire de l'exprimer. Et cela change tout ! D'où la plus grande rareté des représentations en *persona* à partir du *Cinquecento*. L'espace de représentation devient par essence *imago principi*, sans que sa *persona* ait besoin d'apparaître dans le *decorum*. C'est pourquoi quand l'Europe du XVIe siècle entre dans l'ère des princes, se développent également les constructions de palais et de châteaux construits *imago principi*, afin d'exprimer la *persona* princière, d'en être le prolongement. Ces constructions ne justifient pas de l'origine du pouvoir, elles démontrent au contraire son étendue et l'affichent fièrement. Il s'agit d'une différence essentielle entre les représentations des pouvoirs républicain et princier : l'une a vocation à légitimer le pouvoir, elle se pare d'une grande humilité, l'autre est un outil de l'expression, souvent fastueuse, du pouvoir.

La *persona* du Gonzague, si elle n'apparaît pas directement dans le palais du Té, est marquée dans une inscription de la chambre de Psyché :

> « *Federicus Gonzaga II mar[chio] V S[anctae] R[omanae] E[cclesiae] et Reip[ublicae] Flor[entinae] capitaneus generalis honesto ocio post labores ad reparandam virt[utem] quieti construi mandavit*[20]. »

Cette inscription a pris une importance considérable dans la doctrine, et disons-le : si le palais est vu comme le lieu de l'*otium* du prince, et non en tant que palais politique, expression du pouvoir de Frédéric II, on le doit en partie à cette inscription que les auteurs pensent à tort être une description de l'ensemble du palais, lieu de l'« *otium* honnête ». Ce serait oublier que l'inscription est gravée sur les murs de la chambre de Psyché ! Et non sur l'atrium ! La chambre de Psyché est la salle du palais consacrée à l'*otium*, le lieu que Frédéric II a destiné à accueillir les fêtes, les cérémonies privées et, comme l'indique le *decorum*, le lieu où se tiennent les banquets ! Élargir le sens de

[19] Autre que la cérémonie d'investiture par le saint-empereur.

[20] « Frédéric II Gonzague, cinquième marquis, capitaine général de la sainte Église romaine et de la république florentine, fit construire ce lieu de l'*otium* honnête et de quiétude d'après travail afin de réparer la vertu. »

l'inscription à l'édifice entier nous semble être une erreur d'analyse[21]. Toute proportion gardée, imaginerions-nous un seul instant que des observateurs entreprennent de renier la nature politique de l'antique cité de Pompéi du fait qu'on y a trouvé des décorations plus que licencieuses, et conclure rapidement que la ville tout entière était en fait un lupanar géant ?

D'autres sont plus mesurés, qui admettent que « le palais du Té est envisagé par Frédéric II à la fois comme un espace public − preuve en est l'accueil [en grande pompe] de Charles [Quint] en 1530, [puis en 1532] − et à la fois comme un espace privé[22] ». Il est intéressant de remarquer que le lieu de pouvoir nous offre une clef de compréhension de l'une des particularités de la *res imperii* qui est celle d'établir une légère confusion entre la *persona* du prince et sa personne. Une confusion entretenue par les fêtes du *Cinquecento* et par le jeu des codes politiques imposés à la cour.

146. *Le* decorum *au service de l'exaltation de la* persona *du prince en* res imperii.

Penser la représentation du pouvoir à travers l'histoire nous oblige à réfléchir sur la notion de *decorum*. Cette dernière permet de poser un regard neuf sur les représentations symboliques en *res publica*, et encore davantage sur celles que réalisent en *res imperii* les princes du *Cinquecento*.

Le verbe latin [*decere*], « convenir », a donné naissance à la fois au substantif [*decus*], « honneur », « dignité », à [*decens*], « ce qui est conforme à la dignité », dont notre « décence » est l'un des dérivés, et finalement à [*decorum*], « décor ». La confusion des termes qui est bien trop souvent la règle, tend à établir une distance sémantique entre les notions de dignité et de décor, c'est pourquoi les liens étymologiques entre les notions se dissipent, bien qu'en subsistent encore des vestiges dans l'usage moderne de la langue française. Ainsi, dans le jargon militaire, un officier décoré est avant tout celui à qui est conférée une dignité nouvelle.

À l'origine, le *decorum* est ce qu'il convient de représenter, car conforme à la dignité du commanditaire, qu'il soit un homme, un groupe d'hommes ou une institution. Le *decorum* est le prolongement d'une dignité. C'est la raison pour laquelle il est historiquement apposé aux bâtiments de pouvoir[23] : les églises dans le monde médiéval et, dans la péninsule italienne à partir du XIIe siècle : les palais civiques, se substituant au

[21] Au reste, admettons-le, même si Frédéric II avait laissé entendre que le palais du Té, et toutes ses représentations antiquisantes, tout ce faste, ne devaient surtout pas être considérés comme la marque d'un pouvoir personnel, qui pourrait être assez naïf pour le croire ?

[22] Stefano L'OCCASO, *Giulio Romano universale: Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova, Il Rio Arte, 2019, p. 29.

[23] On pense aussi aux maisons funéraires romaines qui étaient décorées dans l'Antiquité parce qu'elles permettent l'accès à la dignité dans la mort. Se reporter aux souterrains de la basilique Saint-Pierre, d'une beauté incomparable, et qui ont la particularité de présenter une iconographie intrigante mêlant la mythologie païenne aux représentations du Christ. L'une des chambres funéraires est par exemple décorée d'un Christ en Apollon conduisant son char.

sanctuaire[24]. Dans le sillon de ce changement de paradigme éclot une grande liberté stylistique, car si la dignité religieuse est une et varie peu, la dignité civile, en revanche, est multiple et dépend entièrement de la cité des hommes, de la politique menée, de la philosophie suivie, et *in fine* de la tradition juridique développée. Cela explique en partie l'exceptionnelle richesse du *decorum* des palais civiques que l'on trouve dans la péninsule italienne à partir de l'émancipation des communes.

Quand l'humaniste Leon Battista Alberti écrit dans son *De pictura* que « toute chose doit aspirer à la dignité[25] », nous comprenons que toute représentation, en tant que *decorum*, est liée à la dignité dont elle est l'expression. Dans une *res publica*, le *decorum* est le prolongement de la dignité citadine et, à ce titre, il associe les hommes de la cité au pouvoir et les légitime. Dans une *res imperii*, le *decorum* est le prolongement de la dignité du prince et, en tant que tel, il n'a aucune vocation à associer les hommes au pouvoir, ou à les légitimer : il est pure expression du pouvoir princier[26].

147. *La démesure dans le* decorum *du palais du Té.*

Puisque le *decorum* est dans une *res imperii* l'expression de la *persona* du prince, établissons dès à présent un premier lien, sur lequel nous reviendrons plus tard, entre la démesure des fresques du palais du Té et la nature de la *dignitas* de Frédéric II Gonzague. C'est l'une des marques les plus évidentes de la représentation symbolique du pouvoir des princes, et pour la comprendre tout à fait, empruntons à Robert Klein l'une de ses métaphores, exprimée dans *La forme et l'intelligible*[27] : selon lui, toute image oscille entre le réel et le concept, c'est-à-dire entre la réalité qu'elle entend exprimer, trait pour trait, fidèlement, et le concept humain de la chose représentée qui, lui, peut être exagéré, amplifié ou minimisé. Dans le sillage d'Alberti, les artistes du *Quattrocento* ont toujours fait pencher l'image du côté du réel, attachés qu'ils étaient à la juste proportion des corps, obnubilés par le souci de la *mimesis*. Jules Romain, au contraire, dans la réalisation de la représentation du pouvoir mantouan, se détache de la *mimesis* pour faire pencher l'image vers le concept. À la fois le pouvoir et l'image liés ensemble peuvent s'entraîner, l'un et l'autre, loin des obligations du réel, loin de la vraisemblance et des convenances, vers un concept artificiel, une fiction créée de toute pièce se détachant de

[24] Pour de belles réflexions sur la différence dans le *decorum* entre les édifices italiens religieux et civils, se reporter à Élie FAURE, *Histoire de l'art*, préface de Dominique DUPUIS-LABBE, Paris, Bartillat, 2010 [1909], p. 340.

[25] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture* [1453], traduit du latin par Bertrand PREVOST, Paris, Seuil, 2004, p. 139.

[26] Notons également qu'à partir du XVIe siècle, les armures ne sont plus seulement glorifiantes en raison de l'imaginaire chevaleresque, mais elles sont devenues « à géométrie variable », c'est-à-dire qu'elles sont faites et décorées de manière à représenter parfaitement les hommes qui les portent. Autrement dit, l'armure est comme un lieu que l'on décore en fonction de la *dignitas* de l'Homme qui y entre. Mario SCALINI, « L'armatura come autorappresentazione: un nuovo oggetto », in *IDEM*, *Armi e potere nell'Europa del Rinascimento*, mostra e catalogo, Milano, Silvana, 2018, p. 65-86.

[27] Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, préface d'André CHASTEL, Paris, Gallimard, 1983 [1970], p. 160.

tout connu pour redéfinir sans limite la *dignitas* du prince. Dans le palais du Té, les traits d'Aphrodite, d'Éros, de Polyphème, emblèmes du néoplatonisme du XVIe siècle, sont en tout point disproportionnés, exagérés et amplifiés pour fuir le réel. Peint à l'image de la *dignitas* du prince, le *decorum* s'affranchit des mesures proprement humaines. Par conséquent, la démesure des représentations n'est bien entendu pas la conséquence d'un manque de technique, mais l'expression d'un pouvoir qui a abandonné le champ du rationnel pour exalter la *persona* du prince.

SOUS-SECTION 2

LES LIENS JURIDIQUES ENTRE ART ET INDIVIDU

148.

Il existe dans les sociétés des règles dites supérieures auxquelles toutes les autres obéissent naturellement, et en direction desquelles convergent, d'une certaine manière, l'ensemble des normes créées afin de réguler la société. Depuis les développements de Cicéron sur la droite raison, et l'importance que le Romain donne au concept de *natura*[28], toujours dans le but de faire du *jus* un prolongement de la *iustitia*, les juristes semblent attribuer un nom différent à ces règles supérieures, et tracer leurs contours en fonction de leur sensibilité et des évolutions de leur temps. Aucun d'entre eux toutefois ne nie leur existence. Ces règles sont aujourd'hui désignées par les juristes par l'expression de droit naturel. Tout comme les règles dites positives, les règles du droit naturel sont en constant mouvement. Depuis le constitutionnalisme du XVIIIe siècle, nous sommes habitués à privilégier l'écrit pour les exprimer, mais à la Renaissance, où l'imprimerie se développe à peine, nous pensons que l'art endosse le rôle d'exprimer le droit naturel dans des narrations (§ 1). Pour en témoigner, nous prendrons appui sur la représentation des règles supérieures de *res publica* et de *res imperii* inscrites dans les arts florentin et mantouan (§ 2).

[28] Un vif remerciement à Paolo ALVAZZI DEL FRATE et Marco SPERANDIO pour leur organisation du séminaire « *Diritto e natura nella storia del pensiero giuridico* » à l'université *Roma Tre*, de février à mai 2018, développant des réflexions décisives dans ma compréhension des thèmes de ce chapitre, et des remerciements plus vifs encore pour leur disponibilité et leur bienveillance.

§ 1. L'ART DE LA RENAISSANCE EN TANT QU'EXPRESSION D'UN DROIT NATUREL NOUVEAU

149. *Art et droit naturel.*

Les hommes ont toujours discuté le bien-fondé des normes positives, en posant la question de leur conformité à des normes supérieures. Le personnage d'Antigone, de Sophocle, ne défie-t-il pas, au milieu du Ve siècle avant notre ère, les lois positives de son oncle Créon, roi de Thèbes, sur le fondement de règles « non écrites », et même « intangibles », régissant l'ensemble des hommes, l'autorisant selon elle à donner une sépulture à son frère ?

Le plus ancien juriste posant la question du droit naturel est le Romain Cicéron[29] dans le livre I de son *De legibus* :

> « Ce qu'il y a de plus insensé, c'est de croire que tout ce qui est réglé par les institutions ou les lois des peuples est juste […] Le seul droit en effet est celui qui sert de lien à la société, et une seule loi l'institue : cette loi qui établit selon la droite raison des obligations et des interdictions. Qu'elle soit écrite ou non, celui qui l'ignore est injuste. Mais si la justice est l'obéissance aux lois écrites et aux institutions du peuple et si, comme le disent ceux qui le soutiennent, l'utilité est la mesure de toute chose, il méprisera et enfreindra les lois, celui qui croira y voir son avantage. Ainsi [il n'y a] plus de justice, s'il n'y a pas une nature ouvrière de justice ; si c'est sur l'utilité qu'on la fonde, une autre utilité la renverse. Si donc le droit ne repose pas sur la nature, toutes les vertus disparaissent[30]. »

Gaïus fait référence dans ses *Institutes* à une « raison naturelle établie entre tous les hommes[31] ». Saint Paul évoque une loi inscrite dans le cœur[32]. L'empereur Justinien discute d'un droit naturel commun à tous les vivants[33]. Saint Augustin parle d'une loi suprême guidée par la raison souveraine[34]. Isidore de Séville réaffirme la séparation entre *jus gentium* et *jus naturae* dans ses *Etymologiarum*. Saint Thomas évoque une justice

---

[29] Cicéron différencie le *jus*, droit de la cité, du *jus gentium*, droit des gens, c'est-à-dire le droit commun à tous les peuples, mais il évoque une loi qu'il qualifie de *natura*, fruit de la droite raison. Pour lui, la liberté est naturelle alors que la servitude relève du *jus gentium*. Jean GAUDEMET, *Les institutions de l'Antiquité*, 8e édition mise à jour par Emmanuelle CHEVREAU, Paris, LGDJ-Lextenso, 2014 [1967], p. 355.

[30] CICERON, *De legibus*, Livre I, § 15.

[31] GAIUS, *Institutes*, I, 1-7.

[32] « Ces hommes [les païens privés de la loi révélée], écrit-il dans l'*Épître aux Romains*, sans posséder de loi, se tiennent à eux-mêmes lieu de loi, ils montrent la réalité de cette loi inscrite en leur cœur. »

[33] *Institutes*, I, 2, § 2, cité par Jean GAUDEMET, *Les institutions de l'Antiquité, op. loc. cit.*

[34] « Mais il est une autre loi que l'on nomme la raison souveraine ; à laquelle est due l'obéissance partout et toujours. » SAINT AUGUSTIN, *Traité du libre arbitre*, Livre I, Chapitre 6.

naturelle[35] et propose « à partir de la philosophie d'Aristote une vision du monde fondée sur le rapport Dieu-Homme-Nature[36] ». Guillaume d'Ockham rediscute à son tour du lien entre *jus naturae*, *jus civile* et *jus gentium*[37]. Les humanistes civiques florentins redécouvrent les écrits de Cicéron et s'inspirent de sa définition d'un droit reposant sur la *natura* pour affranchir tout à fait les hommes du *jus commune* et leur permettre de développer un *jus proprium* conforme à leur nature. Les philosophes du XVIIIe siècle ne feront pas autre chose quand il s'agira de poser les bases juridiques d'une société nouvelle. Montesquieu n'incarne-t-il pas cette continuité lorsqu'il écrit dans *De l'esprit des lois* : « Dire qu'il n'y a rien de juste ni d'injuste que ce qu'ordonnent ou défendent les lois positives, c'est dire qu'avant qu'on eût tracé de cercle, tous les rayons n'étaient pas égaux[38] » ?

Chacun s'inspire de Cicéron pour attribuer aux règles supérieures un nom et un contenu en fonction de ses valeurs, mais tous les juristes procèdent à la même distinction. Tous fixent des limites naturelles à la norme positive. Cette conscience que l'on retrouve dans les systèmes de droit romain n'est-elle pas d'ailleurs antérieure à Cicéron, quoique non définie sur le plan juridique, mais bien pensée sur le plan philosophique ? La *Thémis* des Grecs en est un bel exemple, et on trouve déjà chez les anciens Égyptiens, avec Maât, l'idée que la norme positive est enfermée et délimitée par un principe général, qui a valeur de norme supérieure.

La question que nous posons à présent est de savoir comment les sociétés ont réussi, une fois averties par leurs juristes de l'existence de ces règles supérieures, à les faire « ressentir comme une évidence et une obligation morale à laquelle il est impossible de se soustraire[39] » ? En un mot à réaliser l'intériorisation de la norme de droit naturel pour la rendre évidente à l'ensemble de la communauté humaine.

Nous pensons que l'art a joué ce rôle, que l'art possède à toute époque le pouvoir de raconter la norme supérieure et de la protéger en faisant d'elle une réalité. La peinture notamment a permis de discuter les contours des règles du droit naturel en les incarnant dans des fictions, au sein de narrations mettant en scène les normes et, d'une certaine manière, les questionnant. Selon notre sensibilité, on se pose alors la question de savoir

---

[35] « La volonté humaine peut, en vertu d'une convention commune, faire qu'une chose soit juste parmi celles qui d'elles-mêmes n'impliquent aucune opposition à la justice naturelle. Et c'est là qu'il y a la place pour le droit positif. » SAINT THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, Question 57 : « Le droit ».

[36] Maria Gigliola DI RENZO VILLATA, « Persone e famiglia nel diritto medievale e moderno », in *Digesto IV*, Torino, Utet, 1995, p. 477.

[37] Ockham reprend absolument tout de la logique cicéronienne, en émettant l'idée que l'action libre des hommes est inspirée du *jus naturae* et que, donc, elle est la source du *jus gentium* et du *jus civile*. Cristina SALANITRI, *Scienza morale e teoria del diritto naturale in Guglielmo di Ockham*, Novara, Interlinea, 2014, p. 141.

[38] MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois* [1748], Livre I, Chapitre 1.

[39] Jean-Philippe GENET (sous la direction de), *La légitimité implicite*, t. 1, *op. cit.*, p. 20.

« ce qu'est une narration lorsqu'elle est capturée par l'ordre normatif[40] », ou quelle est la valeur juridique d'une norme qui se raconte[41]. Les deux approches sont essentielles et, comme souvent, complémentaires. À notre avis, seules les normes du droit naturel contiennent suffisamment de force, de puissance symbolique, pour être racontées dans des fictions.

Poursuivons nos réflexions avec Paul Amselek en formulant comme hypothèse que la peinture serait l'un de ces « actes de langage[42] » détenant une portée juridique et emportant des effets normatifs, parce qu'elle a vocation à imputer aux faits racontés un régime de vérité[43]. Précisons néanmoins que le régime de vérité advenu par la narration picturale ne saurait être créé par elle *ex nihilo*. Comme tout acte de langage, la peinture retranscrit les normes du droit naturel et les exprime dans des fictions qui permettent son intériorisation. La norme est à la source de la fiction et en même temps son prolongement. C'est la raison pour laquelle on peut avoir l'impression que les figures politiques mises en récit dans l'espace pictural finissent par configurer l'ensemble de la société politique. À notre avis, la narration n'a pas le pouvoir de configurer ; celle qui le détient, c'est la norme de droit naturel à la source de la narration, laquelle n'en est que le réceptacle.

C'est, à la Renaissance, grâce à l'art que se réalise et se consolide l'intériorisation des nouvelles normes de droit naturel. Nous devons conserver cette approche en lisant les réflexions d'Alberti dans son *De Pictura*, et nous constaterons alors qu'en juriste de formation, l'humaniste semble conscient de la portée normative de la peinture. Alberti qui souhaite réaliser « *una rifondazione filosofica d'ispirazione ciceroniana dell'impiego del diritto*[44] », ne peut en aucun cas ignorer l'existence du droit naturel, et ce d'autant moins qu'il connaît Marsile Ficin et en a vraisemblablement parlé avec lui. Quand il explique dans son traité que « la peinture [antérieure à la Renaissance] a guidé les hommes dans la foi et les a rapprochés des dieux, en leur donnant une image à vénérer[45] », se peut-il qu'il se souvienne combien « la foi a eu pour fonction de dresser

---

[40] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », Leçon du 31 janvier 2017. *La société eucharistique*, disponible en ligne : https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-01-31-11h00.htm, [dernière consultation le 26 XI 2020].

[41] Ce que réalise François Ost dans un très bel ouvrage. François OST, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004, 442 p.

[42] Paul AMSELEK (sous la direction de), *Théorie des actes de langage, éthique et droit*, Paris, PUF, 1986, 252 p.

[43] Bien que la peinture « pense sans mot […] et s'exprime de manière non verbale, elle attire [le spectateur], le fixe, l'arrête » et « dans cette attente, dans cette fascination-là », la peinture finit toujours par délivrer un message de vérité. Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 22.

[44] « Une refondation philosophique d'inspiration cicéronienne de l'emploi du droit. » Giovanni ROSSI, « Alberti e la scienza giuridica quattrocentesca. Il ripudio di un paradigma culturale », in Roberto CARDINI, Mariangela REGOLIOSI (a cura di), *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Comitato nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, Polistampa, 2007, p. 90.

[45] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op cit.*, p. 99.

les contours de la loi naturelle[46] » médiévale ? Et quand il poursuit, un peu plus loin, affirmant que « c'est l'observation de la nature qui doit [désormais] guider la création de l'*historia*[47] », est-il simplement en train d'écrire que le droit naturel de la Renaissance trouvant sa source en l'homme, et non dans la foi, sa peinture, qu'il veut être l'expression de la norme florentine, doit se métamorphoser à son tour, et adopter des figures politiques nouvelles pour traduire l'évolution juridique ?

150. *L'importance du support.*

Tout est une question de support. Bien sûr, depuis que les constitutionnalistes du XVIIIe siècle ont opté pour l'écrit comme support exclusif des règles du droit naturel, nous sommes habitués à conformer les normes positives aux règles écrites figées dans des constitutions. C'est pourquoi l'écrit nous paraît d'instinct être l'unique source normative, mais à la Renaissance, on s'appuie davantage sur la force évocatrice de l'image pour exprimer la norme supérieure, et les limites à la norme positive sont mises en mouvement dans la peinture plutôt que d'être figées dans l'écriture. Peinture et écriture : n'ont-elles pas entretenu un lien étroit dans l'histoire des hommes ? On sait grâce aux écrits de Platon que le choix entre les deux a toujours suscité un vif débat, et déjà le philosophe grec faisait dire à Socrate, dans une discussion avec Phèdre :

> « C'est que l'écriture […] a, tout comme la peinture, un grave inconvénient. Les œuvres picturales paraissent comme vivantes ; mais, si tu les interroges, elles gardent un vénérable silence. Il en est de même des discours écrits. Tu croirais certes qu'ils parlent comme des personnes sensées ; mais, si tu veux leur demander de t'expliquer ce qu'ils disent, ils te répondent toujours la même chose. Une fois écrit, tout discours roule de tous côtés[48]. »

Platon n'est-il pas en cela influencé par l'Égypte, où des explications juridiques courent sur les parois des temples ? Alberti vit à une époque où on ne lit plus les hiéroglyphes, et ignore ce fait, mais pas Platon, très certainement. L'épigraphie égyptienne est restée en usage jusqu'à la fin du IVe siècle de notre ère, et la pierre de Rosette date du IIe siècle avant J.-C., donc à l'époque de Platon (fin Ve-milieu IVe siècle avant J.-C.), l'écriture hiéroglyphique était bien vivante. Platon a pu être influencé par les pratiques des Égyptiens, lesquels n'expliquaient pas vraiment le droit sur les parois des temples, mais plutôt énonçaient par l'image, qui venait encoder un message de nature politique[49]. On est dans le registre des symboles, qui sont utilisés pour traduire

[46] Cinzia SULAS, « Sull'equivoco legame tra cristianesimo e legge naturale », in Riccardo SACCENTI, Cinzia SULAS (a cura di), *Legge e Natura. I dibattiti teologici e giuridici fra XV e XVII secolo*, Atti del Convegno di Modena-Bologna, 28-29 novembre 2013, Ariccia, Aracne, 2016, p. 19 *sq*.

[47] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture, op. cit.*., p. 149.

[48] PLATON, *Phèdre*, traduction, notes et introduction proposées par Émile CHAMBRY, Paris, Flammarion, 1992, p. 67.

[49] Nous ne savons pas si Platon lisait l'écriture hiéroglyphique, ni n'en comprenait le sens, car les images sont elles-mêmes fort complexes pour qui n'a pas les codes. Ce dont nous sommes plus certain est

une conception du pouvoir. Les Ptolémées, comme les Romains après eux, l'ont parfaitement compris, puisqu'ils ont récupéré la communication par l'image des pharaons qui avait montré toute son efficacité au cours des trois millénaires écoulés[50].

Le juriste doit observer l'art de la Renaissance comme l'un des supports utilisés pour exprimer le droit naturel.

Françoise Bardon[51] a créé une analyse matérialiste des œuvres d'art en donnant une importance première à leur support puis à la condition matérielle de leur existence. Les principes de sa discipline, qu'elle nomme « picturologie », favorisent une prise de distance par rapport à l'esthétique idéaliste de l'histoire de l'art et à son empirisme positiviste « dont l'illusion consiste à croire que l'observation directe et rationnelle de l'œuvre peut en exhiber, donc reproduire, la vérité dont elle serait le support[52] ». Les principes de la picturologie peuvent sans doute apporter une meilleure compréhension de la dimension normative de l'art renaissant.

L'un des premiers enseignements de la picturologie est celui de ne jamais analyser une œuvre d'art en la détachant de son support matériel, ce qui est devenu compliqué, car nous vivons à l'heure de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, pour paraphraser Walter Benjamin[53]. Cela a deux conséquences majeures : la première est que nous avons perdu notre sensibilité face aux œuvres d'art, parce que nous sommes tous dans notre quotidien submergés d'images. Gardons à l'esprit que les hommes de la Renaissance n'en voyaient que très peu. Celles-là détenaient un pouvoir immense. La seconde est le remplacement de l'œuvre d'art elle-même par la technique, c'est-à-dire que nous avons tendance à penser connaître une œuvre d'art alors qu'en réalité nous n'avons jamais réellement vu que sa reproduction[54]. Nous admettrons qu'entre voir l'un des *putti* de Raphaël sur une carte postale ou sur un paquet de lessive et découvrir le motif en pénétrant dans les *Stanze*, il y a un monde ! L'œuvre change du tout au tout, et avec elle notre sensibilité. Rappelons-nous que les hommes de la Renaissance ne voyaient des œuvres d'art que leur version originale.

---

que le philosophe a eu connaissance de ce type d'écriture mêlant symboles et images et que, peut-être, cela a-t-il influencé sa vision des choses.

[50] Un vif remerciement à Burt Kasparian, membre adjoint aux publications de l'IFAO du Caire, pour les précisions qu'il a accepté de nous apporter au sujet des liens juridiques et symboliques tissés entre l'Égypte, la Grèce et Rome.

[51] Disciple d'André Chastel.

[52] Françoise BARDON, *Petit traité de picturologie*, Paris, EC éditions, 2000, p. 7.

[53] Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric JOLY, Paris, Payot & Rivages, 2013 [1935], 141 p. L'auteur avertit sur la puissance de séduction de l'esthétique utilisée dans la politique fasciste, et prévient des questions ontologiques que pose la reproductibilité technique des œuvres d'art, contraintes d'être enfermées dans la seule dimension artistique, et l'homme obligé d'aller chercher dans la politique la puissance symbolique qu'il ne trouve plus dans l'art.

[54] « Ceci n'est pas une pipe ! » préviendra René Magritte.

Un deuxième enseignement de la picturologie qui nous paraît essentiel pour une analyse politico-juridique des œuvres d'art de la Renaissance est la prise en compte de l'évolution historique du support. Des murs de l'église ou à ses vitraux dans la période médiévale, il passe aux édifices civils de la péninsule italienne à partir de l'émergence des communes. Nous pouvons suivre son évolution en allant de l'intérieur des palais et des châteaux des princes du *Cinquecento*, à la multiplication des toiles et des supports individualisés dans le courant du XVIIe siècle[55].

Enfin si l'on réfléchit sur l'œuvre d'art de la Renaissance florentine avec une approche matérialiste, on se rend compte que toute la cité, tous les arts, toutes les *personae* participent à l'élaboration de l'œuvre, chacun y apporte son savoir-faire, son travail. Le même constat peut être fait en matière d'urbanisme : l'ensemble des *personae* participent à la construction de la *res*, et non uniquement le maître d'œuvre et le commanditaire, tel que l'histoire de l'art le présente habituellement. Posons alors l'hypothèse selon laquelle la participation de tous les hommes à la réalisation de l'art florentin est l'une des clefs de compréhension de sa puissance normative.

§ 2. LE DROIT NATUREL INSCRIT DANS LES REPRESENTATIONS FLORENTINE ET MANTOUANE

151. *La sculpture florentine comme l'expression la plus spontanée de l'individualisme florentin.*

L'art florentin qui exprime plus que tout autre les innovations du droit naturel à la Renaissance est la sculpture de Donatello[56]. Il s'agit d'une véritable révolution dans la représentation de l'individu. Sa sculpture exprime ce que les humanistes civiques font renaître dans l'arsenal juridique : l'individu souverain au centre des institutions, et l'importance de la volonté dans le processus normatif. Grand ami à la fois de Filippo Brunelleschi et de Cosme l'Ancien de Médicis[57], Donatello restaure le goût de la sculpture individuelle de bronze à la mode antique. Le *David* de bronze (Ann. 135) qu'il réalise sur une commande du Médicis, dans le but de l'exposer le long de la *Via Larga*, est un tel symbole que le Dominicain Savonarole le fera déplacer dans les premiers temps de son pouvoir (1495), jugeant sans doute que la statue possédait des pouvoirs réels de subversion.

---

[55] Nous savons que les Vénitiens ont développé la peinture sur toile dès le XVe siècle. Mantegna réalise la première œuvre sur toile de l'histoire en Occident, à notre connaissance, en 1410, mais nombre de portraits du Fayoum étaient sur toile bien avant le XVe siècle vénitien. Remarquons uniquement que l'individualisation du support sur toile se développe en Europe à partir du XVIIe siècle.

[56] La plupart des historiens de l'art font même de la sculpture de Donatello « l'invention à l'origine de la Renaissance ». Neville ROWLEY, *Donatello. La renaissance de la sculpture*, Paris, À Propos, 2013, p. 7.

[57] « Cosme l'Ancien lui a passé énormément de commandes et, selon les dires de Giorgio Vasari, Donatello le comprenait d'un seul geste. » *Ibid.*, p. 47.

Alors que les sculptures médiévales se sont limitées à la décoration de bas-reliefs, de détails d'une architecture[58], Donatello sort en quelque sorte la sculpture de son support architectural pour lui attribuer une existence en tant qu'œuvre à part entière. Inspiré du modèle antique qu'il redécouvre avec Brunelleschi à Rome, Donatello individualise la sculpture et, de ce fait, lui confère une autonomie et comme une liberté de mouvement[59]. D'ailleurs, quand on lui confie la réalisation du bas-relief du maître-autel de la basilique Saint-Antoine de Padoue (Ann. 136), le sculpteur ne peut plus revenir en arrière, et il réalise un bas-relief dans lequel les personnages sont individualisés comme s'ils étaient chacun une sculpture unique[60]. Comment ne pas voir dans le *David*, et dans les personnages du maître-autel, des *personae* individualisées dans l'art ?

L'espace peint architecturé rend compte de la manière dont le citoyen perçoit l'espace juridique et naturel dans lequel il évolue, mais avec la sculpture de Donatello, pour la première fois depuis l'Antiquité, l'art offre avec force une représentation mimétique de l'individu. Délié, *absolutus* au sens juridique du terme, l'individu investit et occupe souverainement l'espace[61].

Prenons appui de nouveau sur la picturologie pour ajouter que l'utilisation du bronze englobe là encore l'ensemble des *personae* florentines dans le processus de réalisation sculpturale, car « les hommes du *Quattrocento* entretiennent un lien fort avec le métal[62] ». Artisans, mineurs, artistes, simples utilisateurs d'outils, les Florentins se reconnaissent davantage dans le bronze que dans le marbre. Ainsi le choix d'utiliser le bronze pour faire renaître la sculpture à l'antique est un moyen intelligent de « tisser des liens entre l'actuel [le quotidien des hommes de la cité], et le monde des Anciens[63] », celui de Rome et d'Athènes dont à Florence l'individu se nourrit.

---

[58] Précisons que la statuaire romane est subordonnée à la fonction de l'architecture qui l'accueille au sein d'un « plan mural », alors que la statuaire gothique se détache déjà de son support (mur, colonne) et acquiert un volume autonome. Louis GRODECKI, « Problèmes de l'espace dans la définition de la sculpture gothique », dans *Le Moyen Âge retrouvé*, t. 2 : *De saint Louis à Viollet le Duc*, recueil de textes issus de diverses revues et publications [1949-1980], préface de Jean BONY et Jean TARALON, Paris, Flammarion, 1991, p. 109.

[59] Dit autrement, Donatello réussit à « adapter le classicisme à une forme expressive et naturaliste ». Vincent BROCVIELLE, *Le Petit Larousse de l'Histoire de l'Art*, Paris, Larousse, 2017 [2010], v° « Donatello », p. 56.

[60] Il semble qu'en « cré[ant] de lui-même des reliefs qui individualisent les personnages » dans le maître-autel de la basilique Saint-Antoine de 1444 à 1450, le sculpteur florentin réponde à l'éternelle question de savoir s'il exécute la volonté du Médicis ou s'il crée de lui-même un changement de paradigme dans la sculpture. Stefano ZUFFI, *La peinture de la Renaissance italienne*, traduit de l'italien par Jérôme NICOLAS, Paris, Seuil, 2013 [2000], p. 73-75.

[61] Ce qui fait écrire à Aldo Galli que les statues de Donatello sont presque des personnes vivantes, et non plus des statues, Aldo GALLI, « Pressoché persone vive, e non più statue », in Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Marc BORMAND (a cura di), *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze. 1400-1460*, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2013, p. 89-95.

[62] Peta MOTTURE, *The Culture of Bronze. Making and Meaning in Italian Renaissance Sculpture*, London, Victoria & Albert Museum, 2019, p. 15.

[63] *Ibid.*, p. 85.

Si l'on porte sur lui un regard juridique, on se rend compte combien l'individu florentin partage beaucoup des particularités du *David* en bronze de Donatello : extrait de l'espace religieux de l'église où les croyances du Moyen-Âge l'avaient enfermé, l'homme de la cité actuelle, nourri du monde des Anciens dont il intègre les valeurs, et dont il perpétue la force, autonome, indépendant, évolue au centre de la *res* dont il est le *dominus* ainsi que le plus puissant symbole.

152. *Les grotesques comme l'expression de la toute-puissance du prince mantouan.*

Lorsque, à la fin du XVe siècle, les hommes de la péninsule découvrirent à Rome des ruines souterraines, vestiges intacts de la Maison Dorée de Néron, « ceux-ci pensaient au départ avoir découvert des grottes, d'où le nom de grotesques, écrit parfois grottesques attribué au *decorum*[64] ». Il s'agissait de « peintures, rehaussées de stucs très légers, se rattachant au quatrième style pompéien […] caractérisé par des architectures filiformes et végétalisées, et par un vocabulaire ornemental composé de plantes et d'animaux[65], mais aussi de monstres tels que griffons, faunes[66], sphinx[67] et centaures[68] ». En un mot, de représentations irréalistes[69]. Les grotesques sont également ces masques burlesques, grimaçant sans cesse. Ils sont plus d'une centaine dans le palais du Té, incrustés dans l'architecture (Ann. 140 et 141), intégrés à des frises (Ann. 142 et 143), ou encore en tant que simples motifs d'une fresque murale (Ann. 144), et même insérés en remplacement d'un masque ordinaire comme attribut d'une figure liée au masque, Thalie, muse de la comédie (Ann. 145), par exemple. Ces grotesques forment la figure d'un anti-individu dans lequel les hommes ne peuvent pas se reconnaître.

Nous pensons que l'ensemble des grands principes juridiques mis en avant par les humanistes du *Cinquecento* à la cour de Frédéric II (la supériorité de la légitimité traditionnelle du prince, le transfert de la volonté des sujets au *princeps* dans le processus normatif), sont suggérés dans la représentation des grotesques que l'on trouve en grand nombre dans le *decorum* du palais du Té. Parmi les mythes, dont les formes sont plutôt démesurées, outrancières, les grotesques détiennent une signification particulière et elles concentrent en elles-mêmes la logique globale de la mise en récit de la *dignitas* du prince mantouan.

Bien qu'André Chastel dénonce en elles « une aberration, […] un mauvais exercice d'*imitatio antiquitas*[70] », il semblerait qu'il s'agisse plutôt d'une aberration volontaire,

---

[64] Nicole DACOS, *La découverte de la* domus aurea *et la formation des grotesques à la Renaissance*, Leiden, E. J. Brill, 1969, p. 3.

[65] Voir par exemple *Léda et le cygne* de la chambre des grotesques (Ann. 137).

[66] Voir le *Faune à l'amphore* de la chambre des grotesques (Ann. 138).

[67] Voir la *Frise aux sphinx et* putti de la loge des appartements du jardin secret (Ann. 139).

[68] Gilbert LABRUNE (sous la direction de), *Connaissance de la peinture. Courants, genres et mouvements picturaux*, préface d'André CHASTEL, Paris, Larousse, 2001, v° « Grotesques », p. 240.

[69] Se reporter à Ariane et Christian DELACAMPAGNE, *Animaux étranges et fabuleux : un bestiaire fantastique dans l'art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, 199 p.

[70] André CHASTEL, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 55.

d'une utilisation consciente de l'Antiquité vue comme un *exemplum* de la *dignitas* de Néron, le *princeps* par excellence. L'utilisation dans le palais du Té du *decorum* de la Maison Dorée suggèrerait une *translatio dignitatis* sur le plan symbolique en faveur du Gonzague. Les grotesques deviennent par conséquent l'une des déclinaisons de la forme mythique, symbole des institutions de la *res imperii*, et sont le vecteur d'un sens juridique fort que nous ne devons pas reléguer au rang de simple aberration, de l'expression d'un mauvais goût, voire, comme d'autres l'assènent, d'une décadence artistique. Il est plus juste de les considérer telles « des énigmes, [dont la raison d'être est] de signifier un concept ou une pensée sous une autre forme[71] ».

La reprise du *decorum* de la Maison Dorée dans le maniérisme primitif du palais du Té, entendons donc la reprise de l'expression de la *dignitas* de Néron, nous encourage à réfléchir, avec Carlo Ginzburg, sur « la permanence des formes et des formules au-delà du contexte dans lequel elles [sont] nées[72] ». S'agissant de Néron, l'entreprise a été menée par Donatien Grau[73] qui se demande si la figure de Néron a finalement engendré toutes ces fictions politiques à l'origine du prince italien du *Cinquecento*. La *dignitas* néronienne suggérée par les grotesques, aurait été choisie comme préfiguration du pouvoir des princes[74], et donc aurait été instituée dans le *decorum* des cours d'Europe en tant qu'une figure politique liée au *princeps*.

C'est parce que les grotesques de la Maison Dorée se conformaient au droit naturel mantouan qu'elles ont pu investir l'espace pictural, devenir des figures politiques à part entière, et exprimer, diffuser à Mantoue les règles supérieures qui tiennent l'individu à distance et placent le prince en maître de la cité, tout en assimilant les sujets à des bêtes lubriques, symbolisées par les grotesques.

153. *L'Art a-t-il un pouvoir créateur de normes ou est-il témoin des mutations juridiques de son temps ?*

Revenons sur ce point pour préciser la puissance normative de l'art en prenant appui sur les exemples florentin et mantouan. Selon nous, la représentation est toujours une expression du droit naturel, c'est d'ailleurs pourquoi « la représentation est elle-même pouvoir ». Il nous paraît juste de préciser qu'en *res publica* la représentation devient également un élan donné à la norme future.

Puisqu'en *res publica*, la capacité humaine de créer la norme est inscrite dans le droit naturel, l'art devient à la fois expression de la norme présente et aussi élan donné à la

[71] Philippe MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011 [1997], p. 111.

[72] Carlo GINZBURG, « De A. Warburg à E. H. Gombrich », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010 [1989], p. 56 *sq*.

[73] Donatien GRAU, *Néron en Occident. Une figure de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2015, 407 p.

[74] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques (2) : Nouvelles de la tyrannie », leçon du 9 janvier 2018 : *Avant la représentation*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-09-11h00.htm, [dernière consultation le 28 I 2021].

norme future. Le fait d'exprimer les normes supérieures dans l'art est une nécessité en *res publica*, car les sociétés ne sont pas uniquement constituées de juristes aguerris capables d'approcher les doctrines juridiques, et a fortiori d'appréhender l'ensemble des textes normatifs. Alberti l'a bien compris, qui s'est détourné de la *scientia juris* pour théoriser une science de la représentation. Les hommes ont besoin à cette fin d'un langage simplifié, atteignable directement par le sensible, qui leur permette de prendre toute la mesure des normes juridiques, de les comprendre, et de les discuter. C'est la condition essentielle à l'avènement d'un homme souverain. Ce dont les hommes ont besoin, en définitive, c'est d'une « forme symbolique ». En *res publica*, la norme a besoin de l'art comme d'un outil pour toucher les hommes. Voilà toute l'importance juridique de l'œuvre d'art dans les sociétés nominalistes, c'est-à-dire celles qui entendent désigner en l'homme l'origine du pouvoir.

C'est parce que l'art est dans une *res publica* un intermédiaire entre la norme du droit naturel et les hommes qu'il détient ce pouvoir de configurer la société, d'influencer les mentalités et les comportements. Autrement dit, l'art incite les hommes à une réflexion juridique et, à ce titre, il contient les germes des décisions futures : il est l'expression de la norme présente et un élan donné à la norme future.

En *res imperii*, le droit naturel ne reconnaît pas aux hommes une capacité créatrice de normes, seul le prince détient un pouvoir normatif. Par conséquent, l'art tient les hommes à distance et devient une simple expression de la puissance du prince. Les règles supérieures tiennent du mythe d'une *translatio dignitatis* de l'empereur au prince de la cité, elles sont donc dictées sans que l'homme prenne part à leur élaboration. Par conséquent, la représentation tient l'homme en dehors du processus normatif, elle s'écarte de la *mimesis*, et tend à créer des figures de l'irrationnel, des individus irrationnels même, et en cela ne donne aucun élan à la norme future.

Section 2

LES LIENS D'INTERCONNEXION TISSÉS ENTRE LE SUJET ET LA REPRÉSENTATION

154.

« Le monde est ma représentation[75] », écrit Arthur Schopenhauer, au moment où l'individu du XIXe siècle finit par être la source de toute représentation, et le monde par n'être plus que l'une d'elles. À la Renaissance, les hommes n'en sont pas encore là, la

[75] Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l'allemand par Auguste BURDEAU, Paris, PUF, 2003 [1819], p. 25.

représentation est une expression de la nature, des normes du droit naturel, mais déjà l'individu semble trouver sa place et être comme invité à participer à la représentation du monde.

Que le pouvoir nouveau fondé sur l'homme puisse se raconter dans des fictions entraîne une série de questionnements essentiels parmi lesquels celui des modalités narratives que prennent les récits en *res publica* et en *res imperii*, et surtout celui de la perception du sujet face à la représentation. Participe-t-il au récit ou est-il savamment maintenu à distance ? Quelle image la représentation lui donne-t-elle de lui-même et de son rôle politique ? Nous constatons que les modalités narratives prises par le récit du pouvoir diffèrent selon les systèmes politiques. Dans une *res publica*, le récit met en œuvre des liens d'interconnexion forts entre le sujet et la représentation (**Sous-section 1**), il enjoint au spectateur de participer à l'action représentée, tandis que dans une *res imperii*, le récit mythique maintient le sujet à distance et l'empêche même de participer symboliquement à la narration (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

UNE INTERCONNEXION SENSIBLE ENTRE L'INDIVIDU ET SA REPRESENTATION EN *RES PUBLICA*

155.

Tel que le pouvoir est raconté en *res publica*, le réel ainsi que sa représentation mimétique tiennent une place de premier choix, ce qui est logique : dans la mesure où le fondement originel du pouvoir est à rechercher dans l'homme, dans la réalité du monde terrestre, sa représentation est nécessairement à échelle humaine. Afin que ladite représentation du réel puisse être tout à fait crédible, nous avons évoqué l'importance de l'espace architecturé de la cité, du respect des formes et des proportions naturelles, de l'apparence des corps charnus, des personnages en mouvement que la mise en perspective anime, autrement dit, du réalisme de l'espace de représentation en lui-même. Il nous faut désormais évoquer un autre outil essentiel à la représentation en *res publica*, qui permet d'assurer une interconnexion sensible, et donc proprement humaine, entre la représentation et le sujet qui lui fait face. Cet outil que nous allons maintenant décrire, nommons-le « relais pictural ». Il est omniprésent dans la représentation symbolique florentine du *Quattrocento* (§ 1), avec la fonction de lier visuellement l'homme à l'espace représenté, non plus seulement parce qu'il reconnaît facilement en lui la réalité de son quotidien, mais aussi et surtout parce qu'il se sent invité à investir cet espace. Aussi proposons-nous de fournir une analyse psychologique, politique et juridique des liens d'interconnexion tissés à Florence entre le sujet et sa représentation (§ 2).

§ 1. L'AVENEMENT SYSTEMATIQUE DES « RELAIS PICTURAUX » DANS LA REPRESENTATION FLORENTINE

156. *Une définition de la notion de relais pictural.*

La meilleure définition possible du relais pictural est sans doute celle qu'Alberti propose lui-même dans le *De Pictura* :

> « Il me plaît que dans l'histoire représentée il y ait quelqu'un qui attire l'attention des spectateurs sur ce qui se passe, que de la main il appelle le regard ou, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, qu'avec un visage farouche et des yeux menaçants il les dissuade d'avancer, ou qu'il indique là quelque danger ou quelque chose à admirer, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire de concert ou à pleurer en même temps qu'eux[76]. »

Un relais pictural est par conséquent un personnage représenté dans l'espace pictural évoluant au côté des autres figures, prenant donc entièrement part à la narration de l'*historia*, mais qui possède également la capacité d'interagir avec le sujet face à la représentation. Un tel personnage devient d'une certaine manière un messager entre la représentation et le spectateur, il entre en contact direct avec lui pour tisser un lien d'interconnexion sensible.

Précisons que les relais picturaux n'ont pas attendu la Renaissance florentine du *Quattrocento* pour faire leur apparition dans l'art. Ainsi le Metropolitan Museum de New York détient un cratère à figures rouges datant de 440 av. J.-C., intitulé *Perséphone reconduite par Hermès vers sa mère* (Ann. 146), où le dieu Hermès tient déjà le rôle d'un relais pictural. Au demeurant, qui plus que le messager des dieux détient la légitimité de se faire le messager de la représentation ? Il ne s'agit donc pas d'une spécificité de l'art florentin de la Renaissance. Nous devons seulement préciser qu'au XVe siècle à Florence, son utilisation augmente considérablement.

Alberti donne une définition élargie du relais pictural, en incluant le geste, l'attitude, l'émotion, aussi décidons-nous de restreindre sa définition au seul personnage de la représentation invitant le spectateur à participer à l'*historia* d'un regard insistant. Le tableau présenté ci-après rend compte du nombre de ces relais picturaux que nous avons identifiés parmi les œuvres des artistes florentins.

[76] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, p. 149.

	Nombre d'œuvres	Nombre de relais picturaux
Bicci di Lorenzo (1373-1452)	11	2
Fra Angelico (1395-1455)	65	35
Paolo Uccello (1397-1475)	21	6
Filippo Lippi (1406-1469)	53	29
Domenico Veneziano (1410-1461)	13	5
Piero della Francesca (1412-1492)	27	17
Andrea del Castagno (1419-1457)	6	6
Sandro Botticelli (1445-1510)	73	42

157. *Un double niveau dans la narration de l'*historia.

D'après le *De Pictura* d'Alberti, l'espace de représentation est devenu « une fenêtre ouverte » donnant accès à la narration de l'histoire. Dans cette histoire représentée, l'un au moins des personnages sert souvent de médiateur entre les figures et le spectateur placé derrière la fenêtre. Dans ce jeu de regards croisés, s'instaure une inversion des rôles car celui qui est initialement censé être l'observateur devient à son tour l'observé. Nous proposerons une analyse politique et juridique de l'utilisation dans l'art florentin du relais pictural en nous appuyant au besoin sur quelques-uns de ceux que nous avons identifiés au cours de nos recherches.

Avant toute chose, demandons-nous pourquoi les artistes florentins ont favorisé l'interconnexion entre le lieu de l'*historia* et le sujet face au tableau. Est-ce dans un but pédagogique, pour guider le sujet dans la compréhension de l'*historia* ? C'est ce que suggère la peinture de Piero della Francesca.

Dans le *Songe de Constantin* (Ann. 31), Piero della Francesca crée un relais pictural à partir de la figure d'un simple soldat sans son armure, assis sur le lit de l'empereur sur

le point de se faire chrétien. Il semble interpeler le spectateur derrière la fenêtre, cependant que Constantin endormi aperçoit en songe l'ange qui, brandissant la Croix, délivre son célèbre message : « *In hoc signo vinces* », comme si ce soldat invitait le spectateur à participer lui aussi au songe de l'empereur, et à bientôt se convertir au christianisme. Le même procédé est utilisé par le peintre dans le *Baptême du Christ* (Ann. 147) où l'un des trois anges[77], le plus à droite, ceint d'une couronne de lauriers, est un relais pictural qui fixe le spectateur pour l'inviter peut-être à suivre l'exemple du Christ dans son baptême. Dans cette œuvre, Piero « semble chanter sa confiance dans l'architecture terrestre, [dans] la jeunesse éternelle, [et] glorifier l'éclat d'une rose, la beauté des anges ou d'un arbre[78] », et le spectateur est invité à participer à la beauté du monde. Les deux anges de sa *Madonna del Parto* (Ann. 148) semblent détenir une fonction similaire d'invitation au dévoilement du mystère[79]. Chacun de nous peut faire la troublante expérience de se laisser guider par les relais picturaux, car à les individualiser, à se laisser conduire par leurs invites, l'œuvre pourtant bien connue et cent fois admirée prend alors un relief, un volume inattendus, enfin une lumière nouvelle qui éclaire tout, vous enveloppe et vous ravit.

Au-delà de la fonction de guide, les relais picturaux n'ont-ils pas aussi la mission d'impliquer le sujet dans la représentation en instituant une narration à un double niveau ? En effet, nous avons bien deux niveaux désormais dans la narration : d'un côté la représentation qui se joue, obéissant sur un plan horizontal à des règles narratives strictes définies par Alberti : des règles spatiales, celles de la perspective, et des règles temporelles, exigeant la création d'un lieu historicisé de la cité politique et des *personae* datées. D'un autre côté se développe une narration parallèle entre certaines figures et le spectateur, plus verticale, transformant presque le sujet en une figure à part entière, en dehors du tableau cependant, en lui confiant un rôle de participation à l'*historia*, au moins sur le plan symbolique. Daniel Arasse confie combien son approche des fresques de Piero della Francesca a été sensiblement modifiée de la découverte d'un relais pictural « en bas à gauche de la dernière fresque et qui présentait une tête coupée regardant le spectateur d'un regard aveugle[80] ». L'auteur en fait « la signature théorique et individuelle de Piero della Francesca ». Ce qui nous importe ici est l'émotion qu'a pu ressentir Daniel Arasse grâce au relais pictural du cycle d'Arezzo. Cette intimité, née

[77] Piero della Francesca a peint ces trois anges sur le modèle des trois grâces grecques, sauf qu'elles ne dansent pas, semblant avoir une mission précise dans la représentation.

[78] Lionello VENTURI, *Piero della Francesca*, Genève, Skira, 1990 [1954], p. 36.

[79] Les deux anges de la *Madonna del Parto* dévoilent en réalité un double mystère : d'une part, ils tiennent le rideau ouvert sur le mystère de l'Incarnation, sans quoi le spectateur ne verrait et ne comprendrait rien ; d'autre part, ce même rideau étant fait de plis travaillés en perspective, il serait en mesure de mener le spectateur à une compréhension plus subtile du mystère. Se reporter à Boris BERNABE, « Piero della Francesca, Nicolas de Cues et la théorie canonique des présomptions. Hypothèse d'étude », dans Michèle BEGOU-DAVIA, Florence DEMOULIN-AUZARY et François JANKOWIAK (sous la direction de), *Rerum novarum ac veterum scientia*. Mélanges en l'honneur de Brigitte BASDEVANT-GAUDEMET, Paris, Mare & Martin, 2020, t. 1, p. 145-165, sp. p. 148 et 157.

[80] Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 25-26.

d'une narration parallèle à l'*historia*, obéit à des règles spatio-temporelles différentes, puisqu'elle se crée entre la représentation et le spectateur indépendamment de l'époque à laquelle ce dernier appartient. Les relais picturaux semblent défier en effet les règles temporelles, mais non pas les règles spatiales car elles étaient peut-être destinées à rester les mêmes, les œuvres n'étant pas à l'origine conçues pour être contemplées depuis une infinité de lieux, comme c'est possible aujourd'hui. Les règles temporelles sont toutefois entièrement bousculées par les relais picturaux.

Ainsi le sujet florentin face au tableau peut défier les lois du temps en participant à l'intimité entre la Vierge et l'Enfant (Ann. 149), à l'Annonciation (Ann. 150) puis au couronnement de la Vierge[81] (Ann. 151). Il est capable de participer aux obsèques de saint Étienne (Ann. 152 et 153), comme au festin d'Hérode (Ann. 154). Il a même le grand privilège de croiser le regard d'Ève tout juste chassée du Paradis (Ann. 155), et celui de Boccace portant son *Decameron* (Ann. 156). Par conséquent les relais picturaux florentins transcendent le sujet face au tableau en lui permettant de participer à l'instant de l'*historia*, en cela ils posent peut-être la question de l'intersubjectivité et ils confient à l'homme souverain la possibilité de se projeter dans la représentation, de lui-même se faire acteur de l'*historia*, de s'instituer en tant que figure politique, ou bien seulement, en tant qu'homme, d'y participer par la sensibilité.

158. *Un dépassement de la dialectique du « dedans » et du « dehors » dans la représentation florentine.*

Admettons que toute représentation définit en soi un « ici » et un « ailleurs », mais l'art florentin, en instituant l'espace architecturé de la cité politique sur le plan figural, dépasse la dichotomie en délimitant un intérieur politisé et un extérieur non politisé. La représentation florentine est en cela symptomatique de la dialectique d'écartèlement du dedans et du dehors, de l'accessible et de l'inaccessible, développée au sein de tout acte de langage, dont parle Gaston Bachelard[82]. D'une certaine manière, la mise en récit du pouvoir dans un espace délimité et clos détient la capacité d'inclure et d'exclure à la fois, de déterminer ce qui entre dans le champ du politique et ce qui reste en dehors. La représentation détermine donc ce que nous sommes, et en même temps elle fixe aussi le cadre de l'existence de l'autre. En un mot, elle établit une distance, toute représentation et, donc, tout pouvoir, crée une distance.

C'est à la manière qu'a la représentation de créer une distance que nous devons prêter attention, car elle est souvent révélatrice de la nature même du pouvoir. Dans la Florence du début du *Quattrocento* − osons généraliser à la représentation du pouvoir en *res publica* − tout est mis en œuvre pour rapprocher le sujet du pouvoir : l'architecture, la *mimesis*, les relais picturaux. La représentation définit bien un espace politique, mais celui-ci est largement accessible au sujet ; la narration de l'*historia* se déroule à une distance si faible de l'espace extérieur que l'homme qui s'y trouve, le spectateur du

[81] Le relais pictural est le personnage le plus à gauche de l'œuvre.
[82] Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2020 [1957], p. 169.

XVe siècle par exemple, n'a finalement que quelques pas à parcourir pour franchir la distance qui l'éloigne du pouvoir. Avant de déterminer les caractéristiques politiques et juridiques du relais pictural, concluons qu'il est un formidable passeur entre l'ici et l'ailleurs, entre le nous et les autres, entre le politisé et le non politisé.

§ 2. LA PORTEE JURIDIQUE DES RELAIS PICTURAUX

159. *Une ode à la* res publica.

Cela se fait en deux temps. D'une part, le citoyen florentin du XVe siècle détient la faculté de projeter sa *persona* au sein d'un espace pictural antiquisant, et de prendre place dans un espace architecturé qu'il connaît bien pour être celui de sa cité. L'espace de représentation se fait le réceptacle de la *civitas* : la sienne, neuve, et celle des Anciens, son héritage. Nous devons ici insister avec Aby Warburg sur l'influence des formes de l'Antiquité dans le développement d'une conscience historique à la Renaissance[83]. La forme antique est d'après lui ce qui a permis de prendre conscience de ce qui sépare le passé de l'actuel. Elle est même un peu plus que cela, puisque le Florentin a besoin de la forme antique pour exprimer sa *persona* actuelle, car l'architecture des Anciens étant la structure de la représentation, d'elle dépend en partie le devenir des *personae*. C'est d'ailleurs à partir d'elle que se tracent les règles de perspective décidant des contours des figures, de leurs proportions et volumes. La forme de l'Antiquité classique ouvre donc la conscience historique de l'individu et juste après, elle lui ouvre également les portes de ses édifices dans lesquels l'individu florentin n'hésite pas à entrer pour devenir lui-même un héritier de l'Antiquité.

D'autre part, la double narration mise en place dans l'*historia* par l'utilisation des relais picturaux suggère deux choses essentielles.

Elle crée une interconnexion entre la représentation et le sujet, indépendamment de sa nature. L'invitation à la participation politique est déclarée *urbi et orbi*, et non plus uniquement à celui dont la *persona* permet de se projeter. Une manière peut-être de faire comprendre que tout homme florentin peut tout à fait participer au pouvoir politique en revêtant une *persona*. Il suffit d'observer les fresques de la chapelle des Mages pour réaliser combien l'art florentin est devenu un panégyrique de la *res publica*. À peu près toutes les *personae* citadines y sont représentées, de la plus modeste à la plus élevée. Le sujet face aux fresques est invité à revêtir l'une de ces *personae* pour incorporer la *res publica*.

Par ailleurs, les relais picturaux forment une ode à la *res publica* car ils symbolisent le pouvoir immense confié à l'homme. Ces figures politiques soumises aux règles de la perspective dictées par la cité symbolique, sont aussi capables dans le même temps de se

[83] Aby WARBURG, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance », *Essais florentins*, traduit de l'allemand par Sibylle MÜLLER, Paris, Hazan, 2015 [rééd.], p. 221-243.

défaire de ces mêmes règles, de « sortir de l'œuvre[84] », pour déconstruire le récit et, en échappant à l'horizontalité de la narration, de renouveler l'*historia*, et de l'actualiser. Il s'agit de l'une des grandes révolutions des pouvoirs symboliques du XVe siècle que cette capacité de l'homme d'intégrer le récit du pouvoir, de se faire récit de lui-même, et de pouvoir même influer sur le cours du récit, d'être capable de renouveler sans cesse l'« instant » de participation politique vécu dans la narration de l'*historia*.

Mais nous devons admettre autre chose. Dans les fresques de Benozzo Gozzoli, il semble que revêtir l'imposante *persona* du jeune Laurent de Médicis (Ann. 10) ou celle plus humble du peintre lui-même (Ann. 157) n'ait que peu d'influence sur la possibilité de créer une interconnexion avec le sujet face à la représentation. Ce n'est donc pas le privilège des Grands. D'ailleurs, les peintres insistent souvent sur l'égalité des figures en transformant même des animaux en relais pictural. Nous en trouvons de beaux exemples dans la chapelle des Mages (Ann. 12), dans un monument équestre réalisé par Andrea del Castagno (Ann. 158) et dans une *Adoration des Mages* de Sandro Botticelli[85] (Ann. 159). Vu que des figures diverses se font tour à tour relais picturaux, nous devons en déduire que la *persona* n'est pas ce qui permet à une figure de réaliser l'interconnexion avec le sujet. Et si la fonction de relais pictural permettait aux figures de s'extraire de leur *persona* ?

160. *La trace de l'intime.*

De quel individu sommes-nous en train de discuter ? Qui sont réellement ces hommes renaissants à l'antique intégrés dans l'architecture des Anciens, conscients d'eux-mêmes jusqu'au point de pouvoir parfois s'extraire de leur catégorie juridique, s'évader de leur temps, pour établir un contact visuel avec le sujet face à la représentation ? Nous allons réfléchir sur ce qui, à notre avis, est une tentative de définition des contours juridiques

[84] Évoquons ici le travail de Christo Vladimiroff Javacheff et Jeanne-Claude Denat de Guillebon, le couple d'artistes contemporains, dit « Christo », rendu célèbre pour avoir bloqué la rue Visconti à Paris en juin 1962 d'un mur de 240 barils en signe de protestation contre la construction du mur de Berlin. L'une de leurs principales réalisations est le « *packaging* » consistant à « emballer » des œuvres publiques afin d'attirer l'attention du spectateur sur elles et de les démystifier. En 1985, Christo « emballe » le Pont-Neuf dans du polyester ocre-jaune. En 1995, l'artiste récidive et emballe le Reichstag d'un tissu argenté de 100 000 m^2. Et dans une récente exposition aux Musées du Vatican, Christo a décidé que l'œuvre centrale de sa composition consisterait dans des reproductions à petite échelle de *L'École d'Athènes* emballée de film transparent, ne laissant apparaître de l'œuvre de Raphaël qu'un personnage, toisant le spectateur du regard. Le personnage choisi est Francesco Maria della Rovere, c'est-à-dire le principal relais pictural de *L'École d'Athènes*. Est-ce un hasard si Christo a choisi ce personnage relais pictural à « emballer » pour faire face au spectateur afin de démystifier l'œuvre et de la rendre symboliquement plus accessible ? Se reporter à Wolfgang VOLZ, JEANNE-CLAUDE, Jonathan HENERY (sous la direction de), *Christo and Jeanne-Claude*, Paris, Taschen, 2020, 511 p.

[85] Un âne et un bœuf juste à droite de Marie sont des relais picturaux, ainsi que deux chevaux aux extrémités droite et gauche.

d'un individu beaucoup plus libre d'exprimer son intimité que l'individu politique habillé d'une *persona*.

Intégrée dans un espace architecturé et politisé, la *persona* des figures politiques représentées semble comme figée dans sa dimension juridique et *in fine* ne pas laisser une grande place à l'intime. On a même souvent reproché à Piero della Francesca le manque d'humanité de ses personnages. Est-ce à dire que l'intime n'aurait pas droit de cité au *Quattrocento* ? L'intimité humaine serait mal vue, car associée à l'*hybris*, aux affects, et à l'homme dépravé, conformément à la vision platonicienne. Peut-être les relais picturaux institués par Alberti sur le plan figural ont-ils pour fonction principale d'élargir l'horizon juridique de l'individu à toutes les dimensions de l'être, en incluant l'intime ?

Comment ne pas saisir la trace de l'intime devant les portraits réalisés par Andrea del Castagno (Ann. 160), et devant ceux du Botticelli (Ann. 161). Leurs personnages sont pourtant peints en *persona*, mais quelque chose d'autre semble être en action et comme s'échapper de la narration, comme si les peintres posaient déjà la question de savoir à quel point il y a confusion en société entre l'être vivant et son masque. Ce phénomène a pour nous deux intérêts. Le premier est de pointer du doigt une volonté d'ouvrir le modèle florentin à l'universel. Si la représentation ne contenait pas de relais picturaux, et si les figures n'apparaissaient dans leur cité qu'en *persona*, il adviendrait que l'instant historicisé de la représentation resterait inaccessible, comme figé, et refermé sur lui-même. L'instant de *res publica* prendrait fin dans la Florence du XVe siècle et ne servirait plus à la rigueur qu'à des fins archéologiques, à qui considère, comme Aby Warburg et Élizabeth Crouzet-Pavan, que les peintures de la Renaissance forment des archives historiques capables d'augmenter nos connaissances sur un instant précis de l'histoire[86]. Tout au contraire, les peintres florentins ont souhaité créer une interconnexion entre la représentation historicisée faite de *personae* florentines et le sujet intemporel face au tableau. Une belle manière de se représenter comme un modèle de civilisation universelle. N'était-ce pas là le souhait des humanistes civiques du début du siècle ?

In fine, nous jugeons ici utile de prendre appui sur les derniers travaux de Jacques Bouineau, s'interrogeant, à l'instar des peintres de la Renaissance, sur la place de l'intime dans la notion juridique de l'individu. Il commence par préciser ses premières recherches sur la *persona*, en considérant que l'homme est désigné, en parallèle de sa *persona*, par une filiation, obligeant l'individu à revêtir un autre masque dans le cadre familial : celui d'un père, d'une mère, d'un oncle, etc. Autant de catégories juridiques impliquant un comportement défini et régulé. Ce second masque, Jacques Bouineau l'a nommé la *personula*[87].

---

[86] « Qu'on n'objecte pas qu'il est impossible de tirer de la description de [ces] fresque[s] des informations historiques. […] Il y a bien un réalisme de structure. » Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, *op. cit.*, p. 378.

[87] Jacques BOUINEAU, « Famille et *personula* », dans *Pensée politique et famille*, XXIVe colloque de l'A.F.H.I.P., Dijon, 21 et 22 mai 2015, Aix-en-Provence, PUAM, 2016, p. 47-67.

Il s'est ensuite appuyé sur les travaux de Marcel Mauss observant « deux parts dans l'individu : celle de l'être qualifié au sein d'une relation instituée [l'individu agissant en *persona* dans l'espace public, puis en *personula* dans l'espace privé], et celle de l'Universel[88] ». Cette part de l'universel dans l'individu, Jacques Bouineau l'a appelée l'*egomet*[89]. Il se pourrait qu'il y ait un peu de cet *egomet* dans le relais pictural albertien, parce qu'à l'évidence, l'homme en jeu à la Renaissance n'est pas seulement une question de perspective. Les humanistes florentins auraient réfléchi à l'existence d'un individu capable de rejeter l'*hybris* par lui-même, sans besoin de recourir à un excès de règles. Par sa seule raison, l'homme doit pouvoir s'extraire de sa *persona* et, sur fond de stoïcisme, prendre conscience de son environnement politique, pour mieux le dépasser, et exprimer ce qui, dans l'intimité de son être, le rend universel. Autrement dit, pour entrer en *krasis*. Le relais pictural aurait alors fonction de reconnaître dans l'homme le pouvoir de faire tomber les masques, et donc de « révéler [dans l'espace public comme dans l'espace privé] la vraie nature d'un individu[90] ». C'est dans ces conditions que le droit libère les hommes. Nous verrons plus loin que le récit du pouvoir en *res imperii* ne permet pas cette libération.

SOUS-SECTION 2

UNE DISTANCE INFRANCHISSABLE ET L'ABSENCE D'INTERCONNEXION ENTRE L'INDIVIDU ET SA REPRESENTATION EN *RES IMPERII*

161.

Dans une *res imperii*, la représentation abandonne la recherche de la *mimesis*, elle s'écarte exagérément du réel, pour développer une vision du monde où le mythe tient une place de premier plan. Le pouvoir de l'homme est surtout celui du prince, désigné comme le continuateur de la romanité[91]. Autrement dit, l'individu n'a pas sa place dans la forme mythique choisie pour raconter le pouvoir mantouan dans des fictions. C'est pourquoi aucun relais pictural n'apparaît dans les fresques du palais du Té. En revanche, une figure récurrente de la représentation fait office d'anti-relais pictural en ce

[88] Marcel MAUSS, « Le sujet : la personne », dans *Sociologie et anthropologie*, introduction de Claude LEVI-STRAUSS, Paris, PUF, 2013 [1950], p. 335.

[89] « L'*egomet* s'atteint non par le nihilisme des convenances ni par l'hallucination, mais par la culture, la sensibilité et l'urbanité, ces trois qualités fondatrices de l'*humanitas* », Jacques BOUINEAU, « *L'egomet*. Réflexion sur la dimension juridique de l'homme libre », *Historia et ius*, http://www.historiaetius.eu/num-20.html.

[90] Carl JUNG, *Dialectique du moi et de l'inconscient, op. cit.*, p. 153.

[91] Les théoriciens du droit public du saint-empire, au XVIe siècle, transfèrent en effet les pouvoirs de l'Empereur romain, non pas à l'empereur du saint-empire, mais aux princes des Länder.

qu'elle tient l'individu à distance, et qu'elle rompt volontairement tout lien d'interconnexion sensible entre l'individu et la représentation : il s'agit de la grotesque (§ 1), expression la plus pure du *beffardo* qui se développe dans les cours italiennes du *Cinquecento*, les grotesques ajoutent au déséquilibre de la relation [sujet-représentation] (§ 2).

§ 1. UNE RUPTURE SYMBOLIQUE ENTRE L'INDIVIDU ET L'ESPACE DE REPRESENTATION

162. *L'absence, ou presque, de relais pictural dans le* decorum *du palais du Té.*

L'iconographie mantouane du palais du Té est pourtant des plus riches, puisqu'elle comporte d'après nous 1438 figures, toutes en lien direct avec l'Antiquité, et néanmoins aucune d'entre elles, ou presque, ne remplit la fonction de relais pictural. Aucun des personnages du palais du Té n'entre en contact visuel avec le spectateur face à la représentation.

Évoquons-le, l'unique personnage du palais, animé et supposé vivant dans la narration, peint en train d'observer fixement le spectateur du regard, est un singe qui se trouve sur le mur nord de la loge des muses et fait surtout écho à ses congénères de la chambre des Géants, les deux seules pièces du palais où est représenté l'animal. La présence des singes dans le mythe de la chute des Géants est expliquée par Apollodore. Selon lui, du sang bouillant des Géants vaincus seraient apparus des singes. Le singe de la loge des muses forme donc un rappel des singes présents dans la chambre des Géants. L'animal symboliserait par son existence même la chute des Géants, étant donné qu'il doit sa propre existence à leur mort. Rappelons que Jules Romain a associé les Géants de la mythologie grecque aux républiques de la péninsule italienne, défaites par le foudre de Charles Quint-Zeus. Que doit-on alors penser du fait que le seul personnage vivant du palais du Té à observer le spectateur, à le toiser du regard, à la manière des relais picturaux si chers à la représentation symbolique florentine, soit lui-même l'un des symboles de la chute des *res publicae* ?

163. *L'impossibilité pour l'homme d'envisager les grotesques comme des relais picturaux.*

> « Le pouvoir princier, lorsqu'il s'assume comme pouvoir souverain, doit se représenter comme inaccessible. Le danger est qu'il apparaisse seulement lointain[92]. »

Les masques grotesques, omniprésents dans le palais du Té de Frédéric II Gonzague, avec plus d'une centaine d'apparitions, utilisées de manière à être joints à l'architecture, mêlés aux frises et aux fresques, pourraient a priori prétendre à être considérés comme des relais picturaux. Au fond, qu'est-ce qu'une grotesque, sinon un masque à l'apparence burlesque qui fixe avec une certaine insistance le spectateur placé à l'extérieur de la représentation ? Néanmoins, au lieu de l'inviter comme le relais pictural florentin en parlant à sa sensibilité, la grotesque semble lui tendre un miroir dans lequel l'homme ne peut voir qu'un monstre, et qui par essence le repousse, le tient à distance, puisque seul le prince est harmonie et ordre.

C'est pourquoi il faut affiner la définition de relais pictural, en écrivant que sa caractéristique essentielle n'est pas de fixer le spectateur du regard, ou de simplement s'adresser à lui, mais plutôt de créer un lien visuel d'interconnexion entre le sujet et la représentation, afin de guider le spectateur dans la narration de l'*historia*. Or les grotesques ne remplissent que l'une des deux fonctions : elles ne participent pas à la narration, mais sont seulement apposées à la représentation, et forment un cadre, une sorte de décor, sans prétendre à être un personnage à part entière, et encore moins à participer à l'action qui se joue dans le *decorum* du palais. Quant à leur valeur narrative, elles laissent penser de manière cynique que les hommes sont des singes ou des bouffons[93].

De plus, elles ne forment évidemment pas un réceptacle pour le regard du spectateur. Bien au contraire, elles le maintiennent à distance en se jouant de lui. Par ailleurs, elles n'aident en aucune manière le spectateur à se projeter dans la représentation. Par leur burlesque et leur dimension volontairement effrayante, les grotesques deviennent même des anti-relais picturaux. Des visages monstrueux empêchant l'homme de les envisager, alors qu'elles, en retour, s'emploient à dévisager le spectateur. Il résulte un sentiment d'oppression, et d'appréhension de cette relation unilatérale et déséquilibrée entre le spectateur et les grotesques. Elles possèdent par conséquent pour fonction de fixer le spectateur et de le maintenir à l'écart, en le figeant, telle Méduse à laquelle elles ressemblent.

---

[92] Patrick BOUCHERON, « *non domus ista sed urbs* : Palais princiers et environnement urbain au *Quattrocento* (Milan, Mantoue, Urbino) », dans *IDEM*, Jacques CHIFFOLEAU (sous la direction de), *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 272.

[93] Le terme est utilisé ici dans son sens historique, celui d'être un homme burlesque dont la seule fonction est celle d'amuser le prince.

164. *Une distance infranchissable.*

Le rôle des grotesques du palais du Té se trouve précisément dans ce déséquilibre des rapports entre le sujet et la représentation. Le spectateur devient désormais un observé, sans qu'il ait cette fois la possibilité d'établir une correspondance, ou un dialogue symbolique. Le spectateur est mis à une distance qui paraît infranchissable, il prend pleinement conscience d'être situé en dehors de la narration de l'*historia*, qui lui est inaccessible.

Avec le langage mythique, rien dans la narration n'est à la portée de l'homme qui la regarde, presque crédule, passif, ni la forme de l'espace, ni celle des personnages aux proportions inhumaines. Précisons que le lien d'interconnexion entre le sujet et la représentation mantouane n'est pas rompu, au contraire il est plutôt solidement maintenu, mais tient le spectateur à distance. Cette dernière ôte à l'homme mantouan, le sentiment de posséder une capacité d'agir, et aussi la liberté de participer à l'action représentée sous ses yeux. Une distance qui se donne à voir comme étant infranchissable, et surtout qui détermine deux ordres des choses : celui du prince (*Eunomia*) et celui des hommes (*hybris*). Voilà bien ce dont les grotesques forment le symbole : une mise à distance[94]. L'homme en retour se sent humilié et dominé, ce que vient renforcer l'attitude même des grotesques à son égard, puisqu'elles le tournent en ridicule. Les grotesques de Mantoue sont en fait la première utilisation du *beffardo*, style qui se propagera dans la péninsule au cours du *Cinquecento*.

165. *Les grotesques, ces masques ridicules derrière lesquels se cache le pouvoir autoritaire.*

Les analyses qui suivent concernant l'utilisation politique du *beffardo* dans la *res imperii* de Mantoue au *Cinquecento* doivent beaucoup au cours *Fictions politiques* professé par Patrick Boucheron au Collège de France dès janvier 2017[95]. Il encourage son auditoire à s'interroger, à l'appui de la pensée de Michel Foucault, sur « le rouage du grotesque dans la mécanique du pouvoir, qui travaille à le disqualifier de façon manifeste, explicite, volontaire, et qui le fonde [à la fois] sur cette disqualification théâtrale[96] ». Autrement dit, un homme de pouvoir se sert volontairement du grotesque à la fois comme d'un outil politique d'expression décomplexée de son pouvoir, et également pour rendre sa légitimité et ses actions incritiquables.

---

[94] Soucieux de renforcer l'autorité royale par l'imposition d'une étiquette stricte, Henri III avait établi des règles très précises, comme par exemple l'instauration de barrières entre la table de ses repas et les courtisans. Un demi-siècle auparavant, les grotesques, sur le plan figural, tiennent à Mantoue ce rôle de barrière, de mise à distance symbolique.

[95] Et singulièrement à Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 24 janvier 2017 : *Archéologie des erreurs collectives.* Consultable en ligne sur le site du Collège de France, www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-01-24-11h00.htm, [dernière consultation le 18 IX 2020].

[96] *Ibid*. Patrick Boucheron réfléchit en 2017 sur l'utilisation du *beffardo* faite par Donald Trump pendant la campagne à la présidence américaine. Discutons à notre tour du *beffardo* utilisé dans le *decorum* du palais du Té, car Frédéric II Gonzague est finalement, depuis l'Antiquité, le premier homme à réutiliser les grotesques dans la mécanique du pouvoir.

Appuyons-nous sur ces réflexions pour donner un sens à l'utilisation politique des grotesques dans la représentation symbolique mantouane du palais du Té, afin de mieux comprendre les raisons pour lesquelles Michel Foucault précisait déjà que l'avènement du grotesque « n'est pas un accident dans l'histoire des pouvoirs, [que] ce n'est pas un raté de la mécanique[97] ». Par conséquent, leur fonction ne se limite pas seulement à humilier symboliquement le spectateur, elles mettent surtout en scène l'essence même du pouvoir qui les utilise, légitimant le titulaire du pouvoir. Le lien ne déplairait sans doute pas à Michel Foucault qui cite comme exemple Néron présentant volontairement une figure infâme de lui-même. Le palais du Gonzague n'est-il pas la première reprise du *decorum* de la Maison Dorée de Néron ?

Proposons d'abord une brève comparaison de la grotesque avec le modèle florentin du relais pictural, car la grotesque est selon nous le double monstrueux du relais pictural[98]. Rappelons que la représentation symbolique florentine du *Quattrocento* déploie et met en œuvre une dialectique basée sur l'échange réel avec le spectateur, et qu'elle propose une élaboration rationnelle, une construction géométrique de l'espace de représentation comme mise en récit du pouvoir. C'est précisément dans cette dialectique politique que s'insère le relais pictural, car il est le réceptacle de l'individu au cœur du pouvoir. La représentation symbolique mantouane rompt avec le processus dialectique : personne ne peut discuter raisonnablement en face du grotesque. Le décor et le contenu de la narration sont dictées de manière autoritaire et, surtout, ils s'imposent comme tels au spectateur. La grotesque, l'élément au cœur du *decorum*, est un rouage de cette mécanique du pouvoir autoritaire. Si le rire est essentiel à l'homme, l'excès de rire imposé de la sorte peut tout à fait emprisonner l'homme en opposant des obstacles à sa quête de sens, de rationalité, de participation au pouvoir.

En fin de compte, la représentation florentine du XVe siècle est un traité politique dont l'élaboration et l'application dépendent de l'accord tacite des citoyens de la *res publica*, lequel accord est sans cesse renouvelé dans une participation du spectateur au récit du pouvoir. Voilà tout l'enjeu de la *costruzione legittima* d'Alberti, elle doit constamment réactualiser le lien qui unit l'homme à la cité. Tout le contraire des grotesques : avec ces figures, on sort du cadre rationnel de la représentation et, dans ce même élan vers l'irrationnel, on détruit toute dialectique avec le spectateur. Or on ne discute pas de l'irrationnel, on s'en accommode au mieux, on le désapprouve peut-être, mais il échappe néanmoins à toute critique constructive.

---

[97] Michel FOUCAULT, *Les anormaux* : *cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, Seuil, 1999, p. 12. François Ewald et Alessandro Fontana ont dirigé la publication de cet ouvrage, en collectant les brouillons utilisés par Michel Foucault au Collège de France pour son cours « Histoire des systèmes de pensée ».

[98] La notion de double monstrueux est tirée des réflexions sur l'utilisation du masque dans l'art primitif. René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard-Pluriel, 2011 [1972], sp. p. 248.

Ce qui intéresse particulièrement notre propos, c'est de constater que le relais pictural comme la grotesque sont des formes de l'Antiquité. Dans le geste, dans la liberté de ses mouvements, le relais pictural est un héritier de l'Antiquité, inséré dans la forme antique architecturale. La grotesque est également issue de l'Antiquité puisque issue de la Maison Dorée. Nous percevons donc dans les liens sensibles entre art, droit et individu deux utilisations de l'Antiquité. L'une rapproche, elle a même réussi à se fondre dans le sujet qu'elle doit réussir à toucher, partageant son apparence, créant une intimité de projection, l'invitant à réfléchir, et à participer au récit du pouvoir. L'autre tient à distance, elle disqualifie le pouvoir sur le plan rationnel pour mieux le rendre hors de la portée des hommes, incapables de participer au récit du pouvoir, car toute critique est impuissante face à l'assurance d'un pouvoir autoritaire qui, de lui-même, se donne à voir sous un aspect volontairement irrationnel. Tous les arguments humains se brisent au contact d'une attitude grossière, d'une ironie savamment exagérée allant jusqu'au burlesque, et le spectateur mantouan éprouve dans le palais du Té un sentiment d'impuissance dont les philosophes de l'Antiquité grecque goûtaient déjà la désolante amertume dans leur opposition aux sophistes[99]. Malheureusement, les hommes par nature se laissent facilement séduire par les sirènes de l'irrationnel, les historiens en savent quelque chose. Il faut, même à l'homme le plus averti d'entre tous, avoir comme Ulysse pris soin de s'attacher solidement au mât de la Raison afin de résister à la tentation a priori absurde qui pousse l'homme à sans cesse se dessaisir de sa liberté.

L'essentiel de ces réflexions est que, si l'on y réfléchit bien, le holisme des sociétés politiques en *res imperii*, poussé à l'extrême, nie tout libre-arbitre de l'homme et ce faisant anéantit toute possibilité pour le citoyen de juger rationnellement un homme de pouvoir sur son comportement ou sur ses actions, car la structure est présentée comme la seule véritable responsable. Dans ces conditions, comment ne pas voir dans la grotesque un miroir tendu aux singes que sont les hommes ?

166. *Une ironie de l'histoire : le jeune Frédéric en relais pictural dans les* Stanze *de Raphaël.*

Frédéric II Gonzague et Jules Romain ont décidé d'abandonner l'utilisation des relais picturaux dans la représentation. On peut bien sûr se demander si, au moment de débuter la construction du palais du Té, à partir de 1527, les deux hommes connaissaient véritablement l'existence de cet outil de la représentation florentine que sont les relais picturaux, et si, par conséquent, ils avaient pleinement conscience de ce qu'ils réalisaient avec les grotesques.

Nous savons que pendant son séjour à la cour du pape Jules II, de 1510 à 1512, Frédéric aimait contempler la ville éternelle, en scruter tous les monuments, les statues, et découvrir la tradition picturale romaine. Il logeait d'ailleurs dans la *Torre Borgia*

[99] Lesquels sophistes représentent dans la philosophie platonicienne ce que Gilles Deleuze appelle des « personnages conceptuels » qui ont tout du monstrueux philosophique que les grotesques témoignent sans pudeur, car c'est ouvertement qu'ils font peu de cas de la Justice, des valeurs morales, du devenir de la cité politique, du Bien, du Beau, etc.

« et les archives montrent qu'il bénéficiait d'un accès privilégié aux édifices de la cité vaticane[100] ». Il ne pouvait donc pas ignorer l'existence des relais picturaux, qu'une génération d'artistes florentins avaient importés à Rome quelques décennies plus tôt en faveur d'une représentation atténuée et plus humaine du pouvoir pontifical. D'autant plus que le peintre Raphaël, dont on sait qu'il appréciait Frédéric au point de le représenter dans son *École d'Athènes* parmi les hommes les plus influents de l'histoire de l'humanité, a décidé de le peindre en relais pictural (Ann. 162). On l'aperçoit entre Épicure et Averroès. L'une des ironies de l'histoire fit donc que le jeune Frédéric Gonzague, qui allait être quelques années plus tard à l'origine d'une nouvelle manière de représenter le pouvoir, que Giorgio Vasari désigne littéralement *nuova maniera*, fut lui-même l'un de ces relais picturaux de *L'École d'Athènes*.

§ 2. REFLEXIONS SUR LE POSITIONNEMENT SYMBOLIQUE DE L'INDIVIDU PAR RAPPORT A L'ESPACE DE REPRESENTATION

167. *Les caractéristiques de l'axe [œuvre-spectateur] dans la représentation mantouane.*

Toute représentation quelle qu'elle soit suppose la définition précise de deux emplacements imaginaires, de deux points A et B, le point A étant la position de l'œuvre observée, et le point B celle du sujet observateur. Selon la nature de la représentation, l'axe [A-B], c'est-à-dire l'axe [œuvre-spectateur] diffère[101], et c'est peut-être aussi à ce niveau-là que l'on peut mettre au point une clef d'analyse utile du lien sensible entre l'individu et la représentation symbolique. Puisqu'elle définit la place symbolique du spectateur par rapport à la représentation, par rapport à la narration du pouvoir, elle va influencer son ressenti, ses émotions et son pouvoir symbolique. La différence d'axe de représentation dans l'histoire est déterminée par l'évolution délibérée de plusieurs variables telles que la distance [AB], c'est-à-dire la proximité ou la distance entre l'individu et la représentation, mais pas uniquement. Il faut également s'intéresser à la direction de la droite (AB) qui, elle aussi, détient une grande importance car, selon sa direction, elle va définir la place de l'individu. L'individu est-il placé sur le même niveau que la représentation ? Est-il au-dessus ou au-dessous d'elle ? Enfin, nous pensons qu'il faut également s'intéresser au sens de la droite (AB) qui achève de préciser l'antériorité de l'un par rapport à l'autre. Est-ce la représentation qui agit sur l'individu, ou est-ce à l'inverse l'individu qui agit sur elle ?

[100] ASMn, Busta 860, *lettre du Grossino à Isabelle d'Este*. L'archive est citée par Francesca MATTEI, « Il soggiorno di Federico II a Roma. Modelli architettonici e funzionali per le residenze mantovane », in *EADEM*, *Federico II Gonzaga e le arti*, Roma, Bulzoni, 2016, p. 21.

[101] Il s'agit à notre avis d'une technique efficace afin de déterminer la nature d'une représentation symbolique d'un simple coup d'œil.

Nous allons montrer grâce à quelques exemples que les particularités de l'axe [œuvre-spectateur] emportent des considérations politiques. Prenons pour premier exemple la représentation médiévale. Le récit qu'elle présente se déroule dans un lieu divin, lequel échappe à l'homme du Moyen Âge qui la regarde, contraint de croire à la vérité du récit comme à une forme de Vérité révélée que devient la représentation. L'axe [A-B] est par conséquent vertical, et suggère une antériorité de la représentation par rapport au sujet observant. C'est elle qui agit d'en haut sur l'homme placé en contrebas. Dans la représentation médiévale, la distance entre les deux points A et B dépasse l'entendement humain, elle est infinie, à l'image de la distance séparant l'homme du divin. L'homme médiéval faillit dans la tentative même de mesurer cette distance. Ces observations trouvent leur écho le plus significatif dans l'architecture magistrale des cathédrales gothiques[102], puisque toute leur géométrie leur permet de s'étirer longuement à la verticale : l'arc brisé, la voûte sur croisée d'ogives, les arcs-boutants et les contreforts extérieurs, etc. Notons d'ailleurs que la peinture médiévale est essentiellement réservée au *decorum* des édifices religieux, et le retable lui-même devient une forme d'Église dans l'église. Il en résulte que l'individu médiéval, à peine entré dans la nef, a déjà la nette impression d'être bien peu de chose, ou en tout cas de constituer une partie infime d'un tout qui le dépasse − l'*ecclesia* ? −, une créature étourdie à la découverte de cette distance vertigineuse qui se déploie très loin au-dessus de lui, symbole du chemin qui le sépare de Dieu.

Qu'en est-il maintenant des caractéristiques de l'axe [œuvre-spectateur] dans la représentation florentine ? Cela permet de prendre conscience du changement de paradigme visuel opéré dans certaines communes de la péninsule italienne à la fin du Moyen Âge. Le lieu de l'*historia* étant devenu celui de la cité des hommes, fait par conséquent d'une architecture contemporaine, dans laquelle évoluent désormais les hommes florentins du quotidien mêlés à des figures religieuses humanisées, l'espace pictural change totalement de dimension.

L'axe [A-B] est horizontal, et dans cette horizontalité, la différence même entre la représentation et le réel se trouble. Elle devient plus difficile à déterminer. Il s'agit du phénomène de *mimesis*. L'homme expérimente lui-même la représentation tel qu'il expérimente la vie quotidienne dans la cité. Pour être plus précis, l'axe en question doit s'appeler l'axe [B-A], parce que depuis Alberti, c'est la vision humaine qui est devenue la source de la représentation. Il est donc plus juste que l'axe se déploie horizontalement de l'homme jusqu'à l'œuvre, et non l'inverse. La distance entre les points A et B se distingue à peine, elle est infime, et paraît franchissable, et c'est précisément la proximité entre l'homme et la représentation que renforcent les relais picturaux. Dans le système institutionnel de *res publica*, le pouvoir originel venant de l'homme, il est bien normal désormais que le récit du pouvoir soit à sa portée.

[102] Pierre Bellenguez explique très bien le sens de la géométrie des cathédrales en prenant appui sur la basilique de Vézelay, dans son ouvrage Pierre BELLENGUEZ, *Les cathédrales retracées : la science des bâtisseurs*, Soorts-Hossegor, Éditions Pierre Bellenguez, 2017, 195 p.

À l'inverse des représentations médiévale et florentine, pour lesquelles notre réflexion ne pose aucune difficulté majeure, nous devons dire que l'axe [œuvre-spectateur] dans la représentation mantouane du pouvoir tel qu'il se raconte en *res imperii* est ambigu et plus difficile à définir. Face à elle, le spectateur peut autant subir la marque d'une grande verticalité, que de percevoir une certaine forme de proximité, en tout point trompeuse. Expliquons-nous. Un parfait exemple de l'ambiguïté en question se découvre dans la chambre des Géants. À poser notre regard sur la voûte, et sur le monde des dieux, nous sommes saisis par la verticalité de la représentation mantouane, à peu près sur le même modèle que celui de la représentation médiévale. À porter cependant un regard sur les fresques murales, qui semblent se déplier à hauteur d'homme, nous avons le sentiment de pouvoir nous projeter dans cette représentation, quoiqu'un peu exagérée, du lieu terrestre d'où les Géants lancèrent leur assaut sur l'Olympe. Par ailleurs, la chambre de Psyché offre un spectacle du même type, ambigu et inquiétant, car les fresques murales peignent un banquet à échelle humaine, pendant que la voûte présente l'histoire de Psyché dans un style néoplatonicien empreint de verticalité.

L'axe [œuvre-spectateur] de la représentation mantouane est multiple, et la réflexion que nous souhaitons entreprendre maintenant concerne la part d'horizontalité de l'axe [A-B] qui nous semble bien différente de celle de la représentation florentine dont Alberti a défini les traits. Jules Romain a certes compris l'héritage de Masaccio, les corps qu'il représente sont volumineux, faits de chair et de sang, mais « volumineux », ces corps le sont peut-être trop. À tel point que le spectateur ne reconnaît pas en eux les caractéristiques de sa propre anatomie. Aussitôt celui-ci est saisi par l'exagération de leur musculature et, à bien y réfléchir, l'exagération autant dans la forme que dans la gestuelle détient un quelque chose de grotesque qui empêche l'homme face à la représentation d'envisager ces corps comme son double mimétique. Tous ces personnages à la ressemblance humaine, mais aux traits exagérés, ne sont que des doubles monstrueux de l'homme. C'est pourquoi même si l'axe [A-B] présente à s'y méprendre une forme d'horizontalité, qu'à certains égards la distance entre les points A et B paraît faible et franchissable, n'en soyons pas trompés. Voilà bien là l'une des particularités de la représentation en *res imperii* : pour ce qu'elle déploie d'horizontal, il s'agit d'une horizontalité de façade, mais l'ensemble des liens d'interconnexion demeurent bien rompus. Reste une forte mise à distance accentuée par les grotesques, et des exagérations de toute forme qui, dans l'irrationalité qui les caractérise, assurent et renforcent la verticalité du lien entre individu et pouvoir.

Remarquons enfin une correspondance entre l'axe [A-B] dont nous disions de lui qu'il est multiple dans la représentation symbolique mantouane, et l'ambiguïté même du système institutionnel mantouan, mêlant dès l'origine le mythe et les hommes. La verticalité de la représentation symbolise l'origine du pouvoir détenu par le saint-empereur romain germanique et les princes des *Länder*, détenteurs de l'*auctoritas* et seuls vrais continuateurs de la romanité, et dans le même temps, une parcelle de pouvoir est

déléguée à un homme de la cité, Frédéric II Gonzague dès 1519 : une incarnation parmi les hommes d'un pouvoir mythique. C'est lui qui possède le pouvoir de créer la norme et, d'une certaine manière, les individus mantouans ont la sensation d'être tout proches du pouvoir : ils le côtoient à la cour, et ils le voient à distance d'homme. Quiconque devient l'un des courtisans du prince le côtoie physiquement, a la sensation de participer au pouvoir. N'est-ce pas le propre du pouvoir en *res imperii* que de faire de l'homme un Tantale capable d'observer le pouvoir, de l'admirer, mais jamais vraiment de s'en saisir ?

Deuxième partie

LES ORIGINES ET LA DIFFUSION EN EUROPE DES DEUX MODÈLES RENAISSANTS

168.

L'effondrement annoncé des universalismes institutionnels, incarnés par le saint-empereur et par le pape, a permis aux communes de la péninsule italienne de gagner une autonomie politique, puis juridique, par rapport aux détenteurs traditionnels des deux glaives du pouvoir, chose qui les a encouragées à se présenter aux yeux du monde comme de véritables cités à l'antique. « L'homme de la Renaissance est empereur en sa cité », eût écrit Guillaume de Plaisians s'il était né citoyen d'une cité de la péninsule plutôt que sujet du royaume de France. Un contexte politique favorable au développement des cités leur permet donc d'atteindre leur apex au cours d'une période qui s'étend du Grand Schisme (1378) aux conclusions du concile de Trente (1563), et qui entraîne une révolution symbolique des pouvoirs[1] à l'origine d'une redéfinition des mécanismes politiques en *res publica* et en *res imperii* (**Titre I**). Le socle de références est peu ou prou le même : l'Antiquité, et de loin, tout se ressemble à la Renaissance, car les cités sont *imago antiquitatis* ; néanmoins en se rapprochant, on constate à quel point les concepts antiques mis en évidence dans l'un et l'autre modèles, l'utilisation faite de l'Antiquité et l'attitude même des hommes face à ce passé lointain, sont complètement différents selon la nature de la *res*. Et si les cités florentine et mantouane sont souvent considérées comme des « laboratoires institutionnels[2] », c'est aussi dû à leur regard sur l'Antiquité et à leur manière d'inclure le référent antique dans leur propre modèle de civilisation. En fin de compte, ce que l'on appelle « le modèle italien » est loin d'être uniforme, mais il est multiple : il est enté sur l'Antiquité et sur le passé récent communal, et crée deux principaux modèles aux antipodes l'un de l'autre, qui sauront

[1] L'expression est puisée des travaux de Jean-Philippe Genet dans la collection « Pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) ».

[2] L'expression est de Pierangelo Schiera, utilisée dans sa préface de l'ouvrage collectif de Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO et Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 9.

servir d'exemples aux pouvoirs de l'Europe moderne à partir de la seconde moitié du *Cinquecento* (**Titre II**).

Titre I

UNE DÉSACRALISATION DU POUVOIR ET DE SA REPRÉSENTATION

169.

Force est de constater qu'un grand mouvement saisit et mène l'Europe occidentale vers une désacralisation temporaire de la société et une montée en puissance des pouvoirs civils (XIIe-XVIe siècle) qui atteint son acmé aux XVe et XVIe siècles. Le déclin des deux grandes institutions traditionnelles à vocation universaliste permet à d'autres entités politiques de se défaire, soit uniquement de l'autorité du pape (telle la *res imperii*), soit également de la puissance de l'empereur (telle la *res publica*). Ces nouveaux types de pouvoirs politiques citadins exigent de repenser complètement les mécanismes profonds, quotidiens, et parfois même discrets du pouvoir afin de forger d'autres modes de gouvernement neufs, désormais fondés sur l'homme à l'intérieur de la cité (**Chapitre 1**). Et puisque « art de gouverner » et « art de raconter » dans des fictions artistiques se confondent et s'enrichissent l'un l'autre, ce sont aussi les modes de la représentation du pouvoir des cités qui évoluent et se désacralisent tout à fait. La mise en récit de la désacralisation des pouvoirs se réalise toutefois par le truchement d'outils différents selon le type de cité : la transformation est véhiculée par la forme géométrique en *res publica*, et par la forme mythique en *res imperii* (**Chapitre 2**). On constate par conséquent des liens indissociables entre morphologie et histoire politique, que l'histoire européenne des institutions couplée à l'iconologie juridique doivent pouvoir préciser et associer dans le but d'augmenter notre compréhension des cités italiennes de la Renaissance à l'aube de l'ère moderne.

Chapitre 1

D'UNE SOCIÉTÉ EUCHARISTIQUE À UNE SOCIÉTÉ DÉSACRALISÉE

170.

Nous commencerons par emprunter à Patrick Boucheron une réflexion définissant les ressorts politiques de la société médiévale, une société eucharistique[1] parce que le rituel chrétien de l'eucharistie à la fois fonde et articule la légitimité des pouvoirs émanant de Dieu. À partir du XIIe siècle, lorsque d'autres modèles de pouvoir se pensent et se définissent sur la base de la redécouverte des compilations de l'empereur Justinien, la métaphore eucharistique est concurrencée dans les structures communales par d'autres conceptions des liens de pouvoir. Le pouvoir se détache de la cité céleste et les liens de pouvoir se territorialisent : peu à peu, la société dans son entier va connaître des transformations influant sur le cadre quotidien de la vie humaine, sur les mécanismes discrets du pouvoir, sur la place du droit, des humanités, de la théologie, et même sur la structure du tissu urbain. Deux nouveaux modèles proposent d'incorporer les hommes à la cité politique : la *res publica* invite les citoyens à adhérer à la *civitas*, la *res imperii* impose l'adhésion à la cour du prince (**Section 1**). Tout comme la société médiévale déploie jusque dans le quotidien des fidèles des rituels politiques venant réaffirmer les mécanismes fondamentaux du pouvoir, les modèles de *res publica* et de *res imperii* mettent en place des rituels politiques similaires : les fêtes de la Renaissance (**Section 2**).

[1] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 31 janvier 2017 : *La société eucharistique.* Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-01-31-11h00.htm, [dernière consultation le 1 III 2021].

Section 1

MODÈLES FLORENTIN ET MANTOUAN DE DÉSACRALISATION

171.
Dans une large mesure, la société ainsi que les pouvoirs de l'Europe occidentale connaissent, au moins depuis le XIIe siècle, un mouvement général en faveur d'une désacralisation, qui se traduit principalement par un abandon des ressorts de la théologie politique médiévale basée sur le modèle eucharistique. Puisqu'il repose en partie sur la distinction augustinienne des deux cités céleste et terrestre, le système politique médiéval s'affaiblit en suivant le même rythme que le déclin de l'universalisme pontifical. Dans ce mouvement de désacralisation, les lettrés européens, et surtout italiens, développent les *humanitas* et commencent à créer de nouveaux modèles politiques citadins qui repensent complètement les rapports des hommes à la cité et même au sacré (**Sous-section 1**). Deux systèmes principaux se dessinent en fonction de l'entité politique et façonnent, dans leur sillage, des modèles, des formes et des rituels de pouvoir : celui en *res publica* du citoyen idéal, celui en *res imperii* du prince vertueux conforme aux miroirs des princes. Chacun des deux systèmes désacralisés se détache du sacré pour proposer d'autres formes d'incorporation politique (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

UNE DESACRALISATION DES CITES FLORENTINE ET MANTOUANE (XIIe-XVIe SIECLE)

172.
Au Moyen Âge, tout pouvoir est réputé émaner de Dieu, par conséquent les ressorts de la théologie politique médiévale sont visibles à travers la métaphore eucharistique du don de Dieu aux hommes. C'est ce don de Dieu qui articule les liens de pouvoir, sans doute depuis 313, même si le phénomène connaît son apogée dans la période s'étendant de la réforme grégorienne à l'avènement des communes sur le sol de la péninsule italienne. Nous tenterons de déterminer quelles ont été les différentes étapes de la désacralisation de la société et, donc, de montrer comment s'est affaiblie la métaphore eucharistique à partir du XIIe siècle, concurrencée par d'autres modèles politiques (§ 1). C'est une civilisation entière qui se transforme, qui remet en cause l'ensemble de ses

références culturelles, sa pensée politique, ses traditions juridiques, et même le développement de son tissu urbain. En fin de compte, l'affaiblissement de la métaphore eucharistique entraîne des adaptations de tous ordres : notamment politiques et théologiques, menant à une société conçue et régulée par l'homme, sans l'action de Dieu (§ 2).

§ 1. UN AFFAIBLISSEMENT DE LA SOCIETE EUCHARISTIQUE FONDEE SUR LA DISTINCTION AUGUSTINIENNE DES PUISSANCES

173. *Fondements juridiques de la société eucharistique.*

En 313, quand l'Empire romain devient chrétien, à l'image de Constantin, lequel se convertit lui-même au christianisme après sa victoire sur Maxence prétendument obtenue grâce à l'aide de Dieu[2], l'Empire et le Sacerdoce sont réunis[3] en Occident sur le modèle politique des grandes civilisations de l'Orient : les Égyptiens, les Assyriens, … Paul Veyne en fait « l'un des évènements décisifs de l'histoire occidentale et même mondiale[4] ». Il s'agit du début de la construction d'un modèle politique occidental liant les sphères temporelle et spirituelle, d'autant que l'Église n'a pas d'unité au IVe siècle, et on commence à peine, sous le règne de Constantin, à jeter des bases dogmatiques par le biais du concile de Nicée (325) réuni sur la convocation de l'Empereur. Cette réunion de l'Empire et du Sacerdoce promet d'innombrables conflits entre les deux sphères, rythmés par les affirmations parallèles de leur puissance politique, par une création normative exprimant et encadrant le champ de leurs compétences, et par l'expression artistique de leur puissance symbolique[5].

Les premiers grands conflits se manifestent après la chute de l'Empire romain, et l'érection des royautés barbares, lorsqu'il s'agit de déterminer la place de l'évêque par rapport au roi[6], c'est-à-dire de déterminer laquelle des deux sphères détient le plus

[2] On peut se demander, avec Alessandro Barbero, si cet évènement du songe de Constantin n'a pas été inventé par son biographe Eusèbe de Césarée, plusieurs années plus tard, pour renforcer la légitimité de l'Église. Alessandro BARBERO, *Le fake news della storia*, conférence disponible en ligne, https://open.spotify.com/episode/5fLm3IHQIhifeFxuwCADtt, [dernière consultation le 21 II 2021].

[3] Il est vraiment difficile de déterminer dans l'acte de réunion en Constantin de l'Empire et du Sacerdoce une prédominance originelle du temporel ou du spirituel, parce que d'une part l'Empereur a protégé les chrétiens contre les persécutions, et d'autre part le Dieu des chrétiens a protégé l'Empire en donnant la victoire à Constantin.

[4] Paul VEYNE, *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 9.

[5] Notre objectif n'est pas ici de déterminer quelle sphère réussit davantage à imposer sa domination sur l'autre, mais d'analyser les ressorts politiques inventés par l'Église qui façonnent les rapports de pouvoir en Occident du Ve au XIIe siècle.

[6] Se reporter à la lettre de Rémi, évêque de Reims, adressée à Clovis, en 486. Louis DUSSIEUX, *Les grands faits de l'Histoire de France racontée par les contemporains*, Paris, Didot, 1861, t. 1, p. 355-356.

d'autorité pour exercer le pouvoir. Dès la fin du Ve siècle, le pape Gélase s'appuie sur la pensée de saint Augustin pour affirmer le principe de la coexistence des deux puissances : l'Église détient l'*auctoritas*, clef des portes de la cité céleste, et les rois détiennent une *potestas*. Une qualification des faits qui semble convenir aux acteurs politiques, car elle trouve sa source dans les écrits augustiniens revendiqués par l'Église, et qu'elle est aussi confirmée par l'empereur Justinien dans le *corpus juris civilis* :

> « les dons les plus grands que Dieu ait faits aux hommes sont le Sacerdoce et l'Empire ; le Sacerdoce pour le service des choses divines, l'Empire pour le bon ordre des choses humaines[7]. »

L'effondrement des structures romaines occidentales puis l'érection des royautés barbares du IVe au XIe siècle encouragent l'Église à la distinction augustinienne dans la mesure où elle est désormais la seule institution assurant l'héritage de la romanité[8], en dehors de la parenthèse du pouvoir de Charlemagne qui, comme Constantin à Rome, se reconnaît d'ailleurs le pouvoir de présider les conciles. Se développent les doctrines dites « de l'Église victorieuse[9] » dont l'apogée politique intervient dans la réforme grégorienne, qui s'emploie à réorganiser l'ensemble des pouvoirs occidentaux autour du *dominium* ecclésiastique. L'Église se centralise autour du pape, que l'on pare des attributs symboliques des pouvoirs impériaux : le manteau rouge, le cheval blanc, la tiare et la crosse, … même l'élection d'un nouveau pape est suivie d'une acclamation populaire[10]. L'apogée juridique de l'Église est atteint au milieu du XIIe siècle avec le Décret de Gratien[11], visant à la « *concordia discordantium canonum*[12] » afin de permettre la monarchie pontificale.

Dans les premiers temps du christianisme, les papes pouvaient créer de la norme par décrétales, sur le modèle des préteurs romains. La norme créée était applicable jusqu'à ce qu'une autre décrétale l'abroge explicitement, mais le travail des juristes de l'Église sera d'unifier le droit canon dans des compilations de règles, sur le modèle du

---

[7] *Novelle*, 6.

[8] Cette assurance de la supériorité de l'Église incite sans scrupules à adopter la vision de saint Augustin développée dans la *Cité de Dieu*, selon laquelle la domination des hommes sur les hommes n'est certes pas naturelle, mais est une conséquence du péché originel et, par conséquent, l'homme est désormais obligé de se soumettre à l'autorité des représentants du pouvoir ecclésiastique. Jean-Jacques CHEVALLIER, *Histoire de la pensée politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993 [1979], p. 153.

[9] Jean TOUCHARD, *Histoire des idées politiques*, t. 1 : *Des origines au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 2012 [1959], p. 104.

[10] Olivier NAY, *Histoire des idées politiques. La pensée occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2016 [1982], p. 91.

[11] L'originalité de l'œuvre de Gratien est de définir avec précision et par une méthode nouvelle quelles sont les sources du droit, car « s'il ne fut sans doute pas le premier à tenter l'exposé des sources du droit [au profit de l'Église], les modèles, dont il pouvait s'inspirer, étaient rares et médiocres. » Jean GAUDEMET, *La formation du droit canonique médiéval*, London, Variorum Reprints, 1980, VIII, p. 6.

[12] « Concorde des canons discordants », autre titre du Décret.

corpus juris civilis[13]. Dans le domaine de la théorie politique, se cristallise un augustinisme politique « accrédit[ant] l'idée [selon laquelle] les pouvoirs séculiers doivent se placer sous l'autorité de l'Église, [… et qu'ils] ont pour tâche de bâtir un ordre politique chargé de réaliser la volonté de Dieu sur terre[14] ». Voilà que naissent sur l'échiquier des pouvoirs européens les institutions de *rex sacerdos*.

En fin de compte, les écrits des Pères de l'Église, les compilations de droit canon et l'action des papes eux-mêmes depuis la réforme grégorienne ont tendu à « laïciser » le pouvoir temporel en lui retirant toute initiative en matière spirituelle parce qu'il était si faible qu'il ne présentait aucun danger immédiat de le cantonner à la sphère temporelle. Autrement dit, c'est l'Église elle-même, en séparant deux puissances distinctes[15], puis en créant un droit proprement ecclésiastique, croyant ainsi affirmer *ad vitam aeternam* son autorité, qui a elle-même favorisé l'autonomie d'une certaine sphère de pouvoir dans le domaine temporel, et qui a donc en quelque sorte conçu les instruments intellectuels qui allaient faciliter la désacralisation de la société.

Pour bien comprendre ce qui se joue à la Renaissance, il est indispensable de maîtriser les rouages de la mécanique du pouvoir spirituel, et les principes directeurs de la théologie politique médiévale. Ils sont préfigurés par la célèbre formule de saint Paul : « *Non est enim potestas nisi a Deo*[16] », comme dit plus haut. Le pouvoir est un don de Dieu, et la cité terrestre est née du péché originel, l'objectif du pouvoir est donc de contenir les passions dévastatrices des hommes, voués qu'ils sont au péché, déraisonnables par nature. Pour être sauvés, pour obtenir la grâce, ils n'ont pas d'autre choix que de se soumettre à Dieu. Le but du pouvoir politique est la rédemption.

C'est donc le don ultime de Dieu, la grâce, qui est au cœur de la théologie politique médiévale, et que rappelle, dans le quotidien des fidèles, le rituel eucharistique, rendant visible la supériorité du *dominium* ecclésiastique, car chaque homme, fût-il un roi, doit son salut à un don quotidien de Dieu. Le rituel eucharistique met alors en scène la finalité rédemptrice du pouvoir. L'étymologie du mot est on ne peut plus limpide, le grec [*eukharistia*] signifie « action de grâce », c'est donc le rituel eucharistique qui permet de réactualiser le don divin par une « action réelle », un acte à accomplir par l'homme, celui de manger symboliquement le corps du Christ, et de s'incorporer au corps mystique

[13] C'est la raison pour laquelle le droit canon est surnommé *Corpus juris canonici*.

[14] Olivier NAY, *Histoire des idées politiques. La pensée occidentale de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 83.

[15] Nous pensons à la décrétale d'Innocent III reconnaissant Philippe II Auguste *rex superiorem non recognoscens*, c'est-à-dire que le pape affirme que le roi de France ne reconnaît aucun supérieur dans le domaine temporel. Elle infléchit la pensée politique d'Innocent III, qui avait en effet théorisé trois cas dans lesquels les papes pouvaient intervenir dans les affaires séculières : *ratione peccati*, en cas d'urgence et de nécessité, et aussi lorsque les États de l'Église étaient menacés, c'est-à-dire qu'ils pouvaient toujours intervenir !

[16] « Tout pouvoir vient de Dieu. » SAINT PAUL, *Lettre de saint Paul apôtre aux Romains*, 13, 1.

pour échapper à la damnation éternelle. Toute la théologie politique médiévale s'articule ainsi autour de la présence réelle du Christ dans la cité terrestre avec lequel l'homme doit constamment entrer en communion pour sauver son âme.

174. *Une autonomie juridique des pouvoirs temporels entrevue dès le XIIe siècle.*

« La légende veut qu'au début du XIIe siècle, au cours de l'incendie de la ville d'Amalfi, un manuscrit de la plus grande compilation de lois romaines, le Digeste, ait été retrouvé[17]. » Quelle puissance dans le récit de la découverte des lois romaines ! Si l'évènement n'est pas véridique, s'il est une fiction racontée a posteriori, l'association de la découverte à la force du feu, donc à un évènement fortuit et négatif, est d'une puissance symbolique incomparable. *Se non è vero è ben trovato*, car les lois romaines ont dans leur acte de naissance un peu de la puissance du phénix. L'évènement va être à l'origine d'une redécouverte du droit romain tardif par les légistes de l'empereur d'abord, appelés glossateurs, puis par des juristes italiens, postglossateurs, qui œuvreront plus tard à l'édification d'un arsenal juridique au service de la légitimation des communes.

La redécouverte du droit romain fait du XIIe siècle le théâtre d'une transformation d'institutions de différente nature. L'Église est en pleine mutation suite à la réforme grégorienne, l'empire se consolide par opposition à l'universalisme pontifical, et les monarchies commencent à se dessiner juridiquement à la suite d'un long affrontement entre seigneurs féodaux, les communes de la péninsule définissent un *dominium* sur lequel elles osent à peine prétendre à l'indépendance.

La redécouverte des compilations de droit romain est d'une importance fondamentale car elle va favoriser l'existence de normes légitimes dans la sphère temporelle, en les recouvrant d'une aura antique, en dehors de la sphère spirituelle et, par conséquent, indépendamment de la recherche de la grâce. Cela suppose que l'incorporation politique puisse se réaliser en dehors d'un don de Dieu, et qu'elle puisse par exemple s'accomplir dans l'adhésion à l'empire, dans la fidélité à un roi, ou dans l'appartenance à une entité communale. Voilà pourquoi l'appareil juridique romain annonce au XIIe siècle la fin programmée du monopole spirituel de la légitimation des pouvoirs politiques. Cela ouvre la voie à d'autres modèles désacralisés d'incorporation politique[18], et la société temporelle devient un ordre cohérent, institutionnalisé parce que moins lié à la personnalisation du pouvoir qui avait été l'apanage de l'âge féodal.

La réification des cités italiennes à partir du XIIe siècle est la première conséquence institutionnelle de la redécouverte du droit romain dans les communes de la péninsule,

[17] Michel VILLEY, *Le droit romain : son actualité*, Paris, PUF, 2012 [1946], p. 6.

[18] C'est pourquoi on commence au XIIe siècle à questionner l'appartenance à une société politique envisagée comme un corps. Jean de Salisbury est le premier de ces philosophes à poser la question du rassemblement politique en ces termes dans son *Policraticus* (vers 1157). Se reporter à Christophe GRELLARD, Frédérique LACHAUD (sous la direction de), *Jean de Salisbury, nouvelles lectures, nouveaux enjeux*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, XVI + 296 p.

édifiant le cadre urbain d'une société désacralisée. Au Moyen Âge, la théologie politique basée sur la métaphore eucharistique agençait le tissu urbain autour de l'édifice religieux, autour de l'église, centre de la vie sociale, dont les éléments architecturaux devaient converger vers le chœur, lieu de la présence symbolique du Christ dans la cité et du rituel eucharistique quotidien. Tout le territoire était donc vu comme un prolongement du chœur de l'église. Comme si le Christ s'y trouvait réellement et que, de là, il ouvrait ses bras aux fidèles, agençant ainsi le territoire de la grâce. Mais à partir du moment où ce modèle est concurrencé par l'institution de la commune, l'agencement du territoire se modifie progressivement, l'église cesse alors d'être le bâtiment central et fondateur, elle devient un édifice comme les autres, une partie de l'entité communale réifiée qui va être capable d'incorporer ses ressortissants par une adhésion visuelle à la *res*. L'incorporation politique délaisse les bras du Christ pour les pierres de l'architecture communale. C'est pourquoi naissent dans la commune, au XIIe siècle, les quartiers, puisque l'agencement du territoire, en quatre parties, donc, en quart-tiers, exclut l'idée d'un centre pour créer un équilibre communal.

Cet agencement territorial favorise, dans sa conception même, l'articulation politique des *regimen ad populum* du XIIe siècle, alors que les Seigneuries qui prendront le relais institutionnel dès le XIIIe développeront à nouveau un territoire agencé autour d'un centre unique du pouvoir. Un centre politique urbain désacralisé, mais tout aussi puissant et englobant.

175. *Les combats des humanistes italiens contre la théologie politique médiévale (XIVe siècle).*

Origine de la tyrannie. À la mort d'Henri VII de Luxembourg en 1313 s'ouvre un conflit entre les deux candidats à la couronne impériale, Frédéric d'Autriche et Louis de Bavière, chacun jouissant de solides relations parmi les pouvoirs européens leur permettant d'envisager la possibilité d'une élection[19]. Aucun d'entre eux ne parvient à se faire élire, ce qui entraîne un affaiblissement des liens entre l'empire et les vicaires sur le sol de la péninsule italienne et, en même temps, un affaiblissement de ses contraintes juridiques sur les cités de tradition gibeline, dont les pouvoirs se retrouvent abandonnés à eux-mêmes. « S'ouvre un monde d'intérêts particuliers et de guerres interminables, avec moins de vertu romaine, et moins de foi[20] », un monde où chacun va mener une politique en fonction de ses affects, de sa morale, qui souvent conduit à l'établissement de petits pouvoirs tyranniques, menés par des « seigneurs teigneux et volubiles qui se partagent

[19] Nello CARLI, Gino CIVITELLI, Benito PELLEGRINI (a cura di), *Arrigo VII di Lussemburgo Imperatore da Aquisgrana a Buonconvento (1309-1313)*, Siena, Casa editrice I Mori, 1990, p. 25.

[20] Jean DUCHE, *Histoire de l'Occident*, préface de Fernand BRAUDEL, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 178.

l'Italie au XIVe siècle[21] » sans avoir désormais à rendre de comptes. Ils pensent tenir leur pouvoir d'eux-mêmes et sombrent dans l'arbitraire. Ce sont ces cités de tradition gibeline qui vont profiter à la fois d'une déliquescence des communes et de l'affaiblissement de l'empire pour créer des *res imperii*, tandis que les cités de tradition guelfe s'appuieront sur leur passé communal pour mettre en place des *res publicae* indépendantes.

La figure de Dante (1265-1321). Dante est l'un des humanistes qui réagissent aux évènements du siècle, et ses écrits déstabilisent un peu plus les ressorts de la théologie politique médiévale. Dans le *De Monarchia*, le Florentin développe l'idée que seule « l'autorité impériale pourra restaurer le temporel dans sa dignité, faire cesser sa carence, [et] assurer aux sociétés temporelles particulières un protecteur, un "arbitre temporel suprême[22]" ». Voilà de quoi affaiblir la métaphore eucharistique car il appelle à une restauration de la société temporelle par une institution distincte du pouvoir spirituel. Dante et son œuvre seront idéalisés quelques décennies après sa mort, à Florence, et vont servir de base à la création d'une identité culturelle. Qu'y a-t-il, dans son œuvre, d'important pour l'époque, de si novateur, pour qu'en 1373, cinquante-deux ans après son décès, « une pétition de citoyens florentins exige des prieurs qu'ils organisent des cours publics en plein air pour que l'on lise et qu'on explique les vers de Dante[23] » ? Pourtant, la *Comédie* décrit a priori la vision médiévale d'un monde chrétien observée par les yeux d'un Gibelin.

D'intéressantes recherches ont récemment été menées sur la portée juridique de la *Comédie*, qui soulignent l'importance de la figure de Cicéron dans son œuvre[24], ce qui conforte l'hypothèse d'une critique dantesque des normes supérieures médiévales, et en essayant de dégager de cette critique, comme l'entreprend Justin Steinberg, des grands principes juridiques[25]. Parmi les principes juridiques décelés par l'auteur [*infamia*, *arbitrium*, *privilegium*, *pactum*], tous entrent en contradiction avec la théologie politique médiévale et annoncent des normes fondées sur l'homme.

Proposons à présent trois éléments de la *Comédie* qui ont pu être de nature à intéresser les humanistes civiques. On sait qu'il s'agit du premier grand texte littéraire écrit en langue vulgaire, vernaculaire, et non en latin, ce qui marque en soi une coupure dans la conception du savoir, et l'œuvre se démarque de la langue de l'Église. C'est donc déjà

---

[21] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques (2) : nouvelles de la tyrannie », Leçon n° 3 du 23 janvier 2018, *Un passé récent : Dante, depuis Boccace*, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2018-01-23-11h00.htm, [dernière consultation le 20 XI 2020].

[22] Jean-Jacques CHEVALLIER, *Histoire de la pensée politique*, *op. cit.*, p. 203.

[23] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques (2) : nouvelles de la tyrannie », Leçon n° 3 du 23 janvier 2018, *Un passé récent : Dante, depuis Boccace*, *op. cit.*

[24] Nous pensons particulièrement à Claudia DI FONZO, *Dante e la tradizione giuridica*, Roma, Carocci Editore, 2016, 206 p.

[25] Justin STEINBERG, *Dante and the limits of the law*, Chicago: London, The University of Chicago Press, 2013, VIII + 231 p.

par le langage communal que l'œuvre de Dante rassemble les Florentins. Ensuite deux passages, l'un de l'*Enfer*, l'autre du *Purgatoire*, préfigurent à notre avis l'état d'esprit de l'humanisme civique.

Dante et Virgile viennent à peine de quitter le sixième cercle de l'Enfer, celui des hérétiques, qui les a contraints de s'arrêter un moment, pour s'habituer à la puanteur insupportable des lieux, prenant appui, pour chercher le repos, sur une pierre formant le tombeau du pape Anastase[26]. Les deux protagonistes arrivent au septième cercle, celui des sodomites, quand Dante aperçoit son ancien maître, Brunetto Latino, qu'il reconnaît malgré les brûlures sur son visage[27]. Leur discussion est brève mais d'un grand intérêt pour nous car elle porte sur le destin de Florence. Dante lui confie que « là-haut sur terre, [il] se perdi[t] dans une vallée[28] », évoquant sans doute possible celle de l'Arno qui, selon lui, a perdu de sa splendeur, et lorsque, avant de poursuivre son chemin, Dante lui demande « qui sont [dans cette partie de l'Enfer] ses compagnons les plus connus et les plus grands[29] », son ancien maître lui répond qu'« en somme ils furent tous clercs et grands lettrés, de grand renom, et tous souillés sur terre d'un même péché[30]. »

Dante fragilise les pouvoirs se réclamant de Dieu dans la société de son temps, non seulement les clercs, mais aussi les rois. Ainsi dans le *Purgatoire*, il révèle que les rois de France descendent d'un simple roturier et n'ont de noblesse que celle, fausse, qu'ils ont réussi à usurper.

> « *Chiamata fui di là Ugo Ciappetta; di me son nati i Filippi e i Luigi per cui novellamente è Francia retta. Figliuol fu' io d'un beccaio di Parigi: quando li regi antichi venner meno tutti, fuor ch'un renduto in panni bigi, trova'mi stretto ne le mani il freno del governo del regno*[31]. »

Quand on lit entre les lignes de la *Comédie*, on s'aperçoit qu'en fin de compte, Dante affaiblit un à un, en langue vulgaire, les ressorts de la théologie politique médiévale, portant des coups aux clercs comme aux rois sacrés. Une seule entité politique

---

[26] « *E quivi, per l'orribile soperchio del puzzo che'l profondo abisso gitta, ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio d'un grand'avello, ov'io vidi una scritta che dicea: "Anastasio papa guardo*" », « Et là, devant l'horrible excès de l'odeur exhalée par cet abîme, nous nous mîmes à l'abri derrière le couvercle d'un grand tombeau où je vis une inscription qui disait : "Je garde le pape Anastase" ». DANTE, *Enfer*, Chant XI, v. 4-8.

[27] « *Ficcai li occhi per lo cotto aspetto* », « Je fixai mes yeux sur sa figure cuite », *Ibid.*, Chant XV, v. 26.

[28] « *Là sú di sopra, in la vita serena, mi smarri' in una valle* », *Ibid.*, Chant XV, v. 49.

[29] « *e dimando chi sono li suoi compagni più noti e più sommi* », *Ibid.*, Chant XV, v. 101-102.

[30] « *In somma sappi che tutti fur cherci e litterati grandi e di gran fama, d'un peccato medesmo al mondo lerci.* », *Ibid.*, Chant XV, v. 106-108.

[31] « Là-bas je fus appelé Hugues Capet ; de moi sont nés les Philippe et les Louis par qui la France est gouvernée depuis peu. Je fus le fils d'un boucher de Paris : quand les anciens rois eurent tous disparu, sauf un qui devint moine en robe grise, je me trouvai entre les mains la bride du gouvernement du royaume. », DANTE, *Purgatoire*, Chant XX, v. 49-56.

obtient grâce à ses yeux : l'homme. Quand il rencontre son ancien maître, au chant XV de l'*Enfer*, il dévoile ce qui fut pour lui le plus grand des enseignements, et à la fois ce qui permettra à Florence de redevenir glorieuse. C'est là, à notre sens, le cœur de la *Comédie* : « *Ché'n la mente m'è fitta […] quando nel mondo ad ora ad ora m'insegnavate come l'uom s'etterna*[32]. » Dante n'est-il pas la préfiguration de l'humanisme du *Quattrocento* ? Cet homme qui a su se rendre éternel dans l'instant communal, n'est-il pas aussi celui que l'humanisme civique entend faire renaître à Florence sous les traits de l'homme souverain ?

Une désacralisation au nom de la paix dans l'œuvre de Marsile de Padoue (1275-1342). Avec le *Defensor pacis*, Marsile de Padoue porte un coup déterminant à la théologie politique médiévale fondée sur le modèle eucharistique, car en appelant de ses vœux une institution laïque pour défendre la paix dans la cité temporelle, unifier la péninsule et la préserver de la tyrannie[33], son œuvre est un désaveu total à l'égard de l'institution du spirituel. Il se fait « un réquisitoire passionné contre le pouvoir pontifical[34] », incapable de remplir sa mission principale, à savoir de préserver la paix, puisque dans l'impossibilité de prendre les armes.

Comme Dante avant lui, Marsile de Padoue est favorable à l'instauration d'un empereur afin d'unifier et de pacifier la péninsule. Rien de nouveau sous le soleil, donc, d'autant que l'on reconnaît depuis longtemps à l'empereur le rôle de protecteur, car « si l'élection lui confère la *potestas*, le couronnement par le pape lui attribue, depuis la réforme grégorienne, une dignité supérieure, en relation avec la fonction de *defensor ecclesiae*[35] ». Toutefois, Marsile de Padoue appelle de ses vœux un *defensor pacis*, et non un *defensor ecclesiae* ! C'est dans ce glissement sémantique que se concentre à notre avis tout l'intérêt de son œuvre. Non seulement l'institution spirituelle est par nature incapable de garantir la paix, mais l'empereur que l'on désigne comme protecteur de la sphère temporelle est désacralisé ! Désormais l'empereur doit être un *defensor pacis*, c'est-à-dire une institution laïque détachée du spirituel, dont la mission est de défendre la paix dans l'espace public. Les écrits de Marsile de Padoue justifient en partie l'autorité des vicaires impériaux des *res imperii*, et peuvent sans doute donner un sens neuf à l'institution de « *paciarius generalis* » qu'a pu occuper un temps Charles d'Anjou dans la *res publica* florentine[36]. Autrement dit, la paix ne résulte pas d'un don de

---

[32] « Car dans ma mémoire est gravée […] quand sur la terre vous m'enseigniez heure par heure comment l'homme se rend éternel. », DANTE, *Enfer*, Chant XV, v. 82-85.

[33] Judd M. HARMON, *Political Thought. From Plato to the present*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 137.

[34] Jeannine QUILLET, *La philosophie politique de Marsile de Padoue*, Paris, Vrin, 1970, p. 13.

[35] Philippe CONTAMINE, Jacques VERGER (sous la direction de), *L'Empire et l'histoire universelle*, Paris, Honoré Champion, 1999, sp. Chap. V : « Papes et Empereurs dans les chroniques universelles », p. 569-638.

[36] L'institution du *paciarius generalis* date de 1267, elle est donc antérieure aux écrits de Marsile, mais elle répond nécessairement à des impératifs de l'époque que l'Église a déjà pressentis.

Dieu, elle s'obtient parmi les hommes dans l'espace public de la cité terrestre[37], car pour Marsile de Padoue l'*ecclesia* n'est plus l'organisation qui rassemble les hommes, qui réduit une communauté à l'unité. Elle a laissé place à une organisation sans Dieu, autrement dit à un État, sur le modèle de l'*ecclesia* athénienne, assemblée du peuple citoyen, expliquant ainsi les liens à la Renaissance entre la construction d'un espace public laïc et l'utilisation symbolique du référent antique.

C'est pour cette raison que son œuvre est « la réalisation de l'opposition de l'Église et de l'État[38] », et que l'humaniste padouan, à l'instar de Dante, proclame sa foi en l'homme en désignant comme fondement de l'autorité politique non plus Dieu, mais le *legislator humanus*[39].

§ 2. LES ADAPTATIONS THEOLOGICO-POLITIQUES A LA DESACRALISATION DE LA SOCIETE (XIIIe-XVe SIECLE)

176. *La désacralisation n'est pas une exception italienne : l'exemple de la France.*

La désacralisation de la société et l'abandon progressif du modèle eucharistique n'est pas un phénomène qui touche uniquement les cités de la péninsule italienne. Bien au contraire, les effets de la désacralisation se font ressentir dans toute l'Europe, par l'utilisation du même outil de la romanité, de sorte qu'à partir du XVIe siècle on peut considérer que se défont définitivement en Occident les ressorts de la théologie politique médiévale. Même en France, le sacre n'est bientôt plus constitutif de la royauté, puisque se développe une continuité de la couronne en dehors de Dieu. « Le roi est mort, vive le roi ! », et non pas : « Le roi est sacré, vive le roi ! » La mystique attachée à la royauté française se désagrège peu à peu au contact de la désacralisation des pouvoirs occidentaux, et si « le souverain français est sacré, s'il est un roi thaumaturge depuis le XIe siècle[40] », il semblerait que, de l'aveu même de Marc Bloch, il n'y eût en France

[37] Même si Marsile de Padoue est souvent considéré comme le premier théoricien de l'espace public laïc, Georges de Lagarde attire notre attention sur l'absence de culture juridique de l'humaniste, écrivant que « c'est en vain que l'on chercherait dans le *Defensor pacis* et dans les autres écrits de Marsile les traces d'une culture juridique […] [, qu']il fait preuve d'une ignorance complète des textes du *Digeste* ou des *Institutes* que les théologiens du XIIIe eux-mêmes avaient retenus et commentés ». Georges DE LAGARDE, *La naissance de l'esprit laïque au déclin du Moyen Âge*, t. 2 : *Marsile de Padoue ou le premier théoricien de l'État laïque*, Paris, PUF, 1948 [1934], p. 61-64.

[38] Jeannine QUILLET, *La philosophie politique de Marsile de Padoue*, *op cit.*, p. 11.

[39] « Le fondement de l'autorité politique est, [dans les écrits de] Marsile de Padoue, le *legislator humanus* », *ibid.*, p. 83.

[40] Marc BLOCH, *Les rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, préface de Jacques LE GOFF, Paris, le Grand livre du mois, 2000 [1924], p. 51.

plus personne pour y croire[41]. En France, Philippe le Bel utilise le droit romain pour dominer les seigneurs féodaux et devenir empereur en son royaume, c'est-à-dire que l'héritage de la romanité façonne un pouvoir que Dieu ne réussit plus à transcender aux yeux des hommes.

177. *La formation d'un idéal citadin (XIIe-XVIe).*

Les théoriciens de l'État observent dans la péninsule de la Pré-Renaissance une « anarchie politique italienne[42] », comparée à la lente construction partout en Europe d'un État-nation. Nous pensons toutefois que les cités de la péninsule italienne suivent, à l'échelle communale, le même cheminement que leurs voisins européens en façonnant de nouveaux modèles politiques désacralisés en dehors de la théologie politique médiévale. La construction de l'État, que l'on s'échine à rechercher dans la péninsule, tantôt dans les communes, tantôt dans des régions, nous paraît secondaire à côté de ce mouvement de désacralisation.

Le problème principal que pose la distinction augustinienne des deux puissances sur laquelle est fondée la théologie politique médiévale est qu'elle suppose soit un universalisme pontifical incontesté, soit au moins l'instauration d'une institution puissante dans le domaine temporel capable de faire régner la paix. C'est pourquoi le déclin de l'universalisme pontifical mène les intellectuels, Dante et Marsile de Padoue les premiers d'entre eux, à appeler de leurs vœux une institution impériale puissante. Dans ce schéma politique, si la puissance temporelle faiblit, que donc ni le pape, ni l'empereur n'est assez puissant pour assurer sa domination sur les hommes, naissent une multitude de pouvoirs incontrôlables, finissant par se faire la guerre, par créer des monopoles et par devenir tyranniques. À la fin du XIVe siècle s'impose la nécessité de changer de modèle politique et d'abandonner la théologie politique médiévale, car elle ne permet plus de garantir la paix : il faut confier aux cités elles-mêmes le soin d'être ces institutions protectrices dans la sphère temporelle. Au demeurant, le Grand Schisme et la turpitude des pouvoirs pontificaux à mesure que l'on avance dans le XVe siècle affaiblissent les idéaux portés par l'Église[43] et achèvent définitivement les prétentions du modèle de la théologie politique médiévale.

---

[41] Cela explique peut-être pourquoi Henri IV, pourtant obligé de se plier aux lois fondamentales en ce qui concerne le principe de catholicité, semble être tout de même au-dessus de la religion, en tant que roi de France, investi d'une institution désacralisée, lorsque, au sortir de la Renaissance, il prend l'Édit de Nantes (1598). Pour l'utilisation de la thaumaturgie dans les périodes de crise, et pour l'avènement de la religion du roi supérieure à la religion de Dieu, voir Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1, *op. cit.*, p. 407 *sq*.

[42] Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de l'Europe,* t. 3 : *États et identité européenne (XIVe siècle - 1815)*, Paris, Hatier, 1994, p. 51.

[43] Jacob Burckhardt évoque une perte de moralité dans l'Église, ce qui lui fait écrire que c'est en fait la Réforme qui a permis de sauver la catholicité. Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, préface de Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, collection « Chronos », 2017 [1860], p. 359-383.

C'est pourquoi se développe un idéal citadin, devenant le nouveau modèle politique et un idéal moral, pour compenser sans doute la perte de moralité dans l'Église soulignée par Burckhardt. Un modèle politique parce que l'*auctoritas,* que la réforme grégorienne a assignée à la puissance spirituelle, est désormais assignée à la cité. On abandonne le récit du don divin des deux glaives, et le fondement du pouvoir temporel se fait autre, il devient héritage d'une pensée antique, dont les cités se parent, devenant *imago antiquitatis* et bénéficiant d'une nouvelle aura de légitimation. L'*auctoritas* à l'antique confère une autorité morale permettant le développement de la *libertas*. On passe du don de Dieu à la *libertas* comme fondement de l'ordre du pouvoir, alors que dans la pensée chrétienne, la liberté est ce qui est protégé par une loi, et en fait la Loi. C'est cette *libertas*, ce symbole nouveau de l'incorporation politique des cités, qui devra être protégée par le droit des hommes, ce qui mène à se défaire progressivement de l'emprise du *jus commune* au profit d'un *jus proprium* adapté à chaque entité citadine[44], et dont les contours sont déterminés par les citoyens eux-mêmes, c'est-à-dire par l'homme. De plus en plus, le *jus proprium* va prévaloir dans l'ordre juridique citadin, et le *jus commune* servir de dernière ressource en cas de lacune juridique[45].

Nouveau modèle politique : nouvel idéal moral. « À partir du XIIe, mais de façon plus évidente aux XIIIe et XIVe siècles », on transforme l'inconscient politique pour créer, de l'ordre de l'imaginaire, de la fiction, un idéal citadin. « On délaisse progressivement les romans de chevalerie [médiévaux] pour une exaltation de la commune[46] ». Celles-ci, vraies *laudes civitatum* à l'antique, encensent toujours la *libertas* de l'homme citoyen[47], que l'on érige en nouveau modèle moral. Voilà l'ancêtre de l'humanisme civique du *Quattrocento*.

Apparaissent des ouvrages inspirés par la ville ou par l'activité d'un citoyen qui a su se rendre exemplaire, « sous la forme de chroniques ou de textes commémorant des faits d'armes victorieux, ou glorifiant l'orgueil municipal[48] ». Ce n'est pas un hasard si les ferments de laïcisation sont majoritairement contenus dans les villes, et que « c'est en ville que se développent les hérésies et les contestations les plus vives de l'ordre ecclésiastique[49] », car l'idéal de l'honnête homme citadin vient concurrencer dès le XIIe siècle l'idéal du chevalier chrétien[50].

---

[44] Aldo MAZZACANE, « Diritto e giuristi nella formazione dello Stato moderno in Italia », in Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 337-339.

[45] *Ibid.*, p. 339.

[46] Daniela ROMAGNOLI, *La ville et la cour : des bonnes et des mauvaises manières*, traduit de l'italien par Jérôme NICOLAS, préface de Jacques LE GOFF, Paris, Fayard, 1995, p. 59.

[47] D'après Norbert Élias, le *De civilitate morum puerilium* d'Érasme est « l'apogée des traités de courtoisie appelée à remplacer la courtoisie médiévale chevaleresque ». Norbert ÉLIAS, *La Civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre KAMNITZER, Paris, Calmann-Lévy, 1973 [1939], p. 150.

[48] *Op. loc. cit.*

[49] Jean TOUCHARD, *Histoire des idées politiques*, t. 1 : *Des origines au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 176.

[50] En redécouvrant 813 lettres de la correspondance de Cicéron dans la bibliothèque capitulaire de Vérone, Pétrarque participe à la définition d'un idéal citoyen. Pensons à cette célèbre citation : « Au grand

C'est aussi avec ce regard qu'il faut envisager le genre des peintures de batailles qui se développe au XVe siècle. Pensons à la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello (Ann. 163), à la *Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci et la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange, qui se faisaient face dans la salle des Cinq-Cents du palazzo vecchio de Florence, ou encore au *Siège de Pise* peint par Giorgio Vasari. Ces œuvres, d'une sensibilité différente les unes des autres à bien des égards, ont toutefois en commun de peindre l'instant choisi du récit de l'idéal citadin à travers des *laudes civitatum* en peinture. Deux œuvres de Piero della Francesca sont construites sur le même modèle : la *Victoire de Constantin sur Maxence au pont Milvius* (Ann. 164), et la *Victoire d'Héraclius sur Chosroès* (Ann. 165). Seulement, la narration dans ces deux peintures ne glorifie pas une municipalité de la péninsule italienne, mais elle évoque le modèle antique sur lequel l'ensemble des municipalités se sont construites. Tandis que le genre des peintures de bataille se développe à partir du XVe siècle pour glorifier une municipalité, Piero della Francesca donne un second souffle au thème en décidant d'associer les codes du genre à une glorification du modèle antique.

L'abandon de l'idéal chevaleresque au profit de l'idéal citadin permet de mieux comprendre la désacralisation de la société pour la période XIIe-XVe. En premier lieu, l'abandon progressif de la chevalerie coïncide avec les thèses de Marsile de Padoue selon lesquelles Dieu ne saurait avoir de soldats usant de la force, et que ses représentants, le pouvoir spirituel, sont compétents pour gouverner les âmes, mais pas les hommes, ce que l'on condamnait déjà sous Frédéric II Hohenstaufen sous le nom de : *sacerdotalis abusio potestatis*. La puissance coercitive revient donc à une institution temporelle. La figure du chevalier est la personnification même de la métaphore eucharistique dans le récit médiéval, car par son serment il consacre sa vie à Dieu, cependant que le citoyen est une personnification de l'idéal citadin. Le citoyen évolue dans une sphère où la grâce n'entre plus, il crée juridiquement sa cité et se rend libre par le droit. En fin de compte, le chevalier et le citoyen sont les représentants de deux idéologies du pouvoir. L'une s'éteint à peine, l'autre atteint son apogée à l'aube du *Quattrocento*. C'est d'ailleurs au même moment qu'apparaissent les ordres de chevalerie, qui sont en fait la mise en bière de la réalité de la chevalerie. Frédéric II Gonzague s'empresse d'être fait par François Ier chevalier de l'ordre de Saint-Michel, à son retour en France, le 28 mars 1518[51], même s'il démissionne de son titre deux ans plus tard pour cause d'un retournement d'alliance en faveur de Charles Quint.

Pétrarque, nous sommes redevables en premier lieu d'avoir fait surgir du caveau des Goths les lettres depuis longtemps ensevelies. » Certains l'attribuent à Pic de la Mirandole sans toutefois proposer de référence précise, parce qu'en fait la citation est introuvable dans les œuvres de l'humaniste. La citation serait de Giacomo Filippo Tomasini dans le *Petrarcha Redivivus*, selon Charles Albert CINGRIA, *Pétrarque*, Collection « Poche suisse », Paris, L'âge d'homme, 2003 [1932], 140 p.

[51] Giancarlo MALACARNE, *I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea*, t. 3, *I Gonzaga duchi. La vetta dell'Olimpo da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, Modena, Il Bulino, 2006, p. 28.

178. *Les adaptations théologiques à la désacralisation de la société.*

Boccace l'a annoncé avec son *Decameron* : ce qui forme le corps politique florentin, ce n'est plus la communion dans le Christ permettant de recevoir le don de la grâce, mais c'est le sentiment d'appartenir à la cité florentine[52], permettant de recevoir le don humain de la *civitas*. Est-ce à dire que toutes les croyances religieuses, quelles qu'elles soient, s'écroulent à la Renaissance ?

Lucien Febvre a posé le cadre théorique de la question dans son ouvrage *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle*[53], en questionnant dans une première partie l'incroyance de François Rabelais reconnue à l'unanimité des auteurs avant lui, et en se demandant dans une seconde si l'incroyance, au sens où nous l'entendons, pouvait vraiment exister à la Renaissance. Febvre pense que non, assurant qu'au XVIe siècle « la religion seule colorait l'univers », et qu'il est anachronique de penser l'athéisme à la Renaissance, car les hommes ne possédaient pas « l'outillage conceptuel » nécessaire à l'athéisme[54]. D'autres en revanche, comme Gilbert Boss ou Jacques Bouineau[55], pensent plutôt que « l'athéisme représente une idée dont les présuppositions sont extrêmement peu nombreuses, sa conception ne requérant que l'idée d'un dieu et de sa négation, des conditions si élémentaires qu'elles ont vraisemblablement été réalisées à presque toutes les époques historiques et dans toutes les cultures, à part celles, hypothétiques, qui n'auraient eu aucune notion de dieux[56] ».

Nous n'avons pas pour ambition de répondre à une telle question qui a animé des débats passionnants et infinis chez les historiens depuis les années 1930, mais uniquement de souligner que le religieux perd de son importance dans la mécanique du pouvoir. Ce qui change à la Renaissance, à notre avis, c'est que la foi cesse d'être le principal lien politique entre les hommes, et donc aussi sans doute que l'on ose dire tout haut – enfin, presque − ce qu'on ne faisait que murmurer jusqu'alors, et que certains brûlaient parfois de dire ouvertement. Dans ce contexte d'affaiblissement de l'Église et de son modèle politique, les théologiens doivent adapter la foi, toujours vivante quoique moins

[52] Boccace décide de réaliser comme Dante une comédie, genre littéraire qui met en scène les débuts difficiles d'un héros le menant vers une fin heureuse, mais une comédie désacralisée faisant intervenir des hommes ordinaires de son temps. C'est Boccace qui ajoute l'épithète « divine » à l'œuvre de Dante, dans son *Trattatello in laude di Dante*. À partir de cet ajout, « on peut commencer à envisager que toutes les comédies ne sont pas divines, et si le *Decameron* est une comédie sans Dieu, alors le *Decameron* est la première comédie humaine ». Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques (2) : nouvelles de la tyrannie », Leçon du 23 janvier 2018. *Un passé récent : Dante, depuis Boccace*, *op. cit.*

[53] Lucien FEBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, postface de Denis CROUZET, Paris, Albin Michel, 2003 [1942], XXI + 579 p.

[54] *Ibid.*, p. 206.

[55] Se reporter à Jacques BOUINEAU, « L'Antiquité chez Bonaventure des Périers », dans *IDEM* (sous la direction de), *Dieux et hommes. Modèles et héritages antiques*, t. 2 : *Communauté et* egomet, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2018, p. 181-204.

[56] Gilbert BOSS, « L'athéisme de Montaigne », dans Anne STAQUET (sous la direction de), *Athéisme dévoilé aux temps modernes*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2013, p. 55.

influente, au nouveau modèle politique désacralisé et, sans trop de surprise, les adaptations théologiques à la désacralisation de la société sont plus tardives que les adaptations politiques (*libertas*), juridiques (*jus proprium*), et morales (idéal citadin), car elles interviennent, selon nous, avec Nicolas de Cues. Ce dernier conceptualise une théologie en réaction à la désacralisation de la société politique et à la montée en puissance des pouvoirs civils, proposant une adaptation intelligente au phénomène de son temps, afin de réussir à développer la foi dans la cité[57]. Le Cusain est sans doute à l'origine du développement de la *devotio moderna*, une approche de Dieu plus intuitive, fondée sur le sentiment et l'émotion, réussissant à concilier les opposés du début du *Quattrocento* que sont la cité et la foi.

Déjà dans son *De docta ignorantia* (1414), Nicolas de Cues renverse le présupposé de la théologie politique médiévale en déclarant qu'il n'y a pas de point privilégié dans l'espace, donc pas de centre ! Abandonne-t-il ainsi les croyances en un centre mystique, le chœur de l'église, lieu de la présence du Christ dans le monde terrestre, autour duquel s'organise au Moyen Âge le tissu urbain et la communauté humaine ? Même dans les considérations sur la foi, le Cusain présume désormais l'existence d'une infinité de centres, constitués d'une infinité de fidèles, chacun développant une foi intérieure, un dialogue intime avec Dieu.

SOUS-SECTION 2

DEUX NOUVEAUX MODELES FLORENTIN ET MANTOUAN D'INCORPORATION A LA *RES*

179.

L'abandon de la distinction augustinienne des deux cités comme fondement originel du pouvoir occidental renverse la théologie politique médiévale et offre la possibilité aux communes de créer de nouveaux modèles d'incorporation politique en dehors de la foi[58]. Sans doute les tyrannies qui se développent dans la péninsule au moment même où se délite le modèle de la société eucharistique encouragent-elles aussi à penser d'autres modèles. Sur le fondement d'un pouvoir appartenant à l'homme dans la cité, nous remarquons la création de deux types d'intronisation à la *res* : la *civitas* en *res publica*,

[57] Sur les liens que tisse le Cusain entre lois naturelles et lois civiles, voir Maurizio MERLO, « *Lex sive natura.* La problematica della legge naturale nel pensiero di Nicolò Cusano », in Riccardo SACCENTI, Cinzia SULAS (a cura di), *Legge e Natura. I dibattiti teologici e giuridici fra XV e XVII secolo*, Atti del Convegno di Modena-Bologna, 28-29 novembre 2013, Ariccia, Aracne, 2016, p. 69 *sq*.

[58] On peut trouver une généalogie complète de la métaphore organiciste de l'incorporation politique dans Gianluca BRIGUGLIA (a cura di), *Il corpo vivente dello Stato: una metafora politica*, Milano, Mondadori, 2006, 181 p.

qui est un don de l'homme à la communauté politique (§ 1) et le banquet en *res imperii*, qui est un don du prince à ses courtisans (§ 2).

§ 1. UNE INCORPORATION AU MODELE FLORENTIN PAR L'EXERCICE DE LA *CIVITAS*[59]

180. *Une « désacralisation » à la Renaissance davantage qu'une « sécularisation ».*

Envisager une sécularisation de la société, ou bien une sécularisation des pouvoirs, implique de penser le XVe siècle en des termes issus de la théologie politique médiévale. Cela suppose en fait de s'insérer dans la distinction augustinienne des deux puissances qui sépare le pouvoir céleste des pouvoirs du siècle, ce qui peut se justifier sur le plan théologique, mais plus en termes de pouvoir. C'est donc une erreur d'apercevoir dans la Florence du *Quattrocento* une institution qui s'impose au séculier, qu'on la place au demeurant soumise au spirituel, ou supérieure à lui. Florence abandonne le modèle institutionnel que les Pères de l'Église avaient imaginé en leur temps et privilégie celui que les humanistes civiques ont construit en quelques décennies en se nourrissant des modèles antiques.

L'humanisme civique florentin de la fin du XIVe siècle se soustrait totalement à la distinction augustinienne dans la manière de penser le pouvoir et revient à des valeurs qui la précèdent, en adoptant les principes de l'Antiquité gréco-romaine. On assiste par conséquent à un retour des modèles de l'Antiquité préchrétienne, permettant de penser une société où le christianisme est un simple culte, même s'il est majoritaire, et surtout une société où Dieu n'est plus à la source du pouvoir. Penser une société désacralisée sur le modèle d'une Antiquité antérieure au Christ, et définir un espace public citadin et une culture propre[60], permet aussi aux Florentins de la Renaissance de se détacher définitivement de la vision chrétienne de l'homme souillé par le péché. Pour les Florentins, revenir à une Antiquité antérieure au Christ permet « de s'affranchir de la honte[61] », de s'enorgueillir de la cité nouvellement réifiée, d'être à nouveau fiers d'être des hommes, et de jubiler ! L'humanisme renaissant, c'est la joie de vivre et non

[59] Un récent colloque organisé par François Saint-Bonnet et Olivier Beaud à l'université Paris II, montre que la question est encore brûlante d'actualité, et que le modèle proposé par les Anciens, puis repris à Florence à la Renaissance, de l'incorporation par la *civitas*, est encore l'un des modèles privilégiés par les spécialistes pour consolider les liens politiques entre les hommes. François SAINT-BONNET, Olivier BEAUD (sous la direction de), *La Citoyenneté comme appartenance au corps politique*, Paris, Éditions Panthéon-Assas, 2021, 280 p.

[60] S'engage à Florence une forme de « *renovatio studiorum* » (fin XIVe-milieu XVe) qui traduit le choix d'une politique culturelle à l'antique. Patrick GILLI, *Droit, humanisme et culture politique dans l'Italie de la Renaissance*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 21-28.

[61] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques ». Leçon du 31 janvier 2017. *La société eucharistique*, *op. cit.*

plus simplement la joie de Dieu, montrée comme derrière une vitre à des hommes condamnés à ne la connaître que morts. C'est surtout cette jubilation que traduit l'érotisme que l'on retrouve à Florence dès le XVe siècle, et à Mantoue au début du XVIe siècle, et auquel le concile de Trente mettra un terme définitif. Ici se distinguent déjà les difficultés rencontrées par un théologien comme Nicolas de Cues, qui n'a pas dû permettre de penser Dieu dans une société qui se sécularise, ce qui aurait été infiniment plus simple, mais qui a dû au contraire réussir à permettre aux croyants de penser Dieu dans une société désacralisée, ce qui est, d'un point de vue conceptuel, singulièrement plus délicat. C'est sans doute pourquoi Dieu n'est plus à rechercher, avec les écrits du Cusain, dans un au-delà, par un abandon de soi, ni dans l'homme même, par des moyens logiques, mais plutôt dans des « conjectures[62] ».

181. Libertas *et* civitas *à Florence.*

Dernière lutte contre Milan. Les humanistes florentins mettent en avant la *libertas* des Anciens, autour de laquelle gravite l'organisation institutionnelle consacrée bientôt dans les statuts de 1415. En réalité, à partir du moment où le jeu politique de la péninsule italienne se polarise entre les deux grandes puissances de la fin du XIVe post-société eucharistique, à savoir les cités de Florence et Milan, chacune d'elles propose à la fois un modèle pour le XVe siècle et toute une vision de la péninsule. À Florence, les citoyens défendent le modèle républicain face aux prétentions princières des Visconti. Ils proposent la *libertas* durement gagnée, la libre détermination des peuples, face à ce qu'à Florence, on nomme la tyrannie des Milanais. En fin de compte, quand on abandonne la distinction augustinienne et l'idée d'une institution impériale pacificatrice de la société, et que la péninsule italienne se retrouve livrée à elle-même, Florence et Milan s'affrontent afin d'imposer leur vision de la politique italienne. C'est la victoire des Florentins qui détermine l'évolution favorable de l'humanisme civique, et le développement de la *libertas* comme fondement de l'ordre institutionnel[63].

Définition de la civitas *florentine*. Une société nouvelle reste à construire, et dans cette œuvre de démiurge, bien sûr, il n'est pas non plus question pour les Florentins de s'abandonner eux-mêmes dans un pur retour à l'Antiquité, mais plutôt de dessiner les contours d'une société dont le cadre serait celui de l'Antiquité préchrétienne, auquel viendrait s'ajouter le passé récent communal. Même si après l'effondrement de la théologie politique médiévale, « il faut trouver un autre corpus, il ne s'agit pas [seulement] d'aller chercher plus loin dans l'Antiquité, mais aussi d'aller chercher plus près de nous, dans le passé récent, ce qui permet de s'arrimer à une conscience

[62] Sur les conjectures et l'héritage de Balde chez le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens, se reporter à Boris BERNABE, « Piero della Francesca, Nicolas de Cues et la théorie canonique des présomptions. Hypothèse d'étude », dans Michèle BEGOU-DAVIA, Florence DEMOULIN-AUZARY et François JANKOWIAK (sous la direction de), *Rerum novarum ac veterum scientia*. Mélanges en l'honneur de Brigitte BASDEVANT-GAUDEMET, Paris, Mare & Martin, 2020, t. 1, sp. p. 155-157.

[63] Il s'agit de la thèse défendue par Hans Baron. Voir Hans BARON, *The crisis of the early Italian Renaissance: civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny*, Princeton, Princeton University Press, 1966 [1955], XXVIII + 584 p.

historique[64] ». C'est indispensable pour obtenir l'adhésion des hommes. *La cité idéale* de Piero della Francesca (Ann. 4) ne traduit-elle pas cette volonté d'associer l'Antiquité et le passé récent de Florence dans le bâtiment central de la cité symbolique dite idéale ? Quand on examine l'édifice architectural, on s'aperçoit qu'il est en fait composé de la réunion du Colisée, d'un arc de triomphe et du baptistère de Florence, c'est-à-dire de la réunion des trois bâtiments présents au second plan de *La cité idéale* (Ann. 166) de Giuliano da Sangallo[65]. Cette réunion crée-t-elle une allégorie du modèle politique florentin ?

Ce modèle florentin mettant en avant une *libertas* antique et communale est garanti par la *civitas*. C'est ainsi qu'il faut appréhender la résurgence de l'Antiquité dans tous les domaines, l'antique est la référence non plus simplement culturelle, mais politico-juridique de l'ordonnancement de la cité.

Ce n'est plus un don de Dieu qui incorpore les hommes à la communauté politique, considérée en tant que corps mystique, mais l'exercice de la *libertas* des Anciens qui intègre les hommes à la cité, en faisant d'eux des citoyens *imago antiquitatis*. La *libertas* florentine est à comprendre au sens antique du terme : ses contours ne sont pas ceux de notre liberté individuelle telle que nous la concevons, passive et limitée à l'absence de contrainte ; il s'agit plutôt d'une liberté au sens que lui donne Cicéron : une participation politique du citoyen, qui peut même décider d'aller à l'encontre du *jus gentium*[66], car l'homme florentin, nouveau *zoôn logikon*, ne peut s'accomplir sur le plan individuel que dans la participation à la politique citadine, c'est-à-dire par l'exercice de la *civitas*.

C'est ce modèle désacralisé de la libre incorporation par la *civitas* qui est défendu par les citoyens florentins de la Renaissance. Un modèle basé sur l'activité sociale elle-même qui se passe d'une transcendance spirituelle. À l'image de ce qu'ont connu les Grecs de l'Antiquité, à Florence l'*archè*, l'ordre du pouvoir, ne se confond plus avec le *hieros*, l'ordre du sacré[67], c'est pourquoi la *renovatio studiorum* des humanistes est centrée sur le thème de la *civitas*, en délaissant l'aspect spirituel. Voilà également pourquoi les deux héros de référence de la *res publica* florentine sont choisis en dehors du christianisme : David, car il a, lui aussi, libéré son peuple de la tyrannie, et Hercule[68],

---

[64] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques (2) : nouvelles de la tyrannie ». Leçon du 23 janvier 2018. *Un passé récent : Dante, depuis Boccace*, *op. cit.*

[65] Si nous devons aux travaux de l'historienne Sabine Frommel la connaissance de ce détail, l'analyse politique qui en est faite nous revient. Voir Sabine FROMMEL, *Peindre l'architecture durant la Renaissance*, Vanves, Hazan, 2020, 272 p.

[66] Ronald WITT, « The rebirth of the concept of republican liberty in Italy », in Anthony MOLHO, John A. TEDESCHI, *Renaissance. Studies in honor of Hans Baron*, Dekalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 1971, p. 191.

[67] Olivier NAY, *Histoire des idées politiques. La pensée occidentale de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 14.

[68] Scott NETHERSOLE, *Art of Renaissance Florence: A City and Its Legacy*, London, Laurence King Publishing, 2019, p. 24.

parce qu'en combattant les monstres comme Florence combat les tyrans, il permet de créer un espace de civilisation pacifié.

En fin de compte, la *civitas* détient en elle-même une force naturelle et antique de désacralisation, car elle unit l'homme et le citoyen, en confiant à l'homme seul l'obligation de prendre soin de son âme, et la vertu citoyenne consiste à obéir en priorité aux lois et aux coutumes de la cité. D'ailleurs, en cas de conflit entre « les questions éthiques et religieuses, la Pythie de l'Antiquité ne recommandait-elle pas de suivre la loi de la cité[69] ? »

182. *Les ressorts de la pensée politique florentine : un don de l'homme à la cité politique.*

On abandonne à Florence les ressorts de la théologie politique médiévale, mise en scène par le rituel eucharistique, pour définir de nouveaux rapports de pouvoir territorialisés, lesquels, du fondement jusqu'à l'exercice, ne dépassent pas le cadre de la *res*. À Florence, les outils de la pensée politique sont créés de toutes pièces par les hommes et en conscience. On va bien plus loin que ce dont rend compte l'adage médiéval *vox populi vox dei*, car il ne s'agit plus de substituer à la parole divine celle de l'homme, mais d'affirmer que la voix de l'homme est désormais la seule à détenir une *auctoritas*. L'homme florentin n'a pas besoin que sa décision, sa voix politique, soit recouverte d'*auctoritas*, il est lui-même devenu un *auctor*. La voix du peuple florentin n'est plus conforme à celle de Dieu, puisque, se modelant désormais sur le référentiel antique, elle se fait elle-même *logos*, elle se fait Verbe désacralisé[70].

L'incorporation politique ne se fait donc plus par un don de Dieu, mais elle se réalise désormais librement par les citoyens dans un don de soi à la cité. Un don de soi à la communauté florentine, que l'on peut traduire par une participation quotidienne aux institutions de la *res publica*. Comme le rituel eucharistique donne vie, d'une certaine manière, à la pensée politique médiévale, la *civitas* florentine, la participation à la *polis*, développe elle aussi ses propres rituels citadins, dans des cérémonies, à l'image de celle des Mages, de manière à rendre vivante la pensée politique. Finalement, on a bien remplacé Dieu par l'homme au centre du modèle politique[71].

---

[69] Philippe-Jean QUILLIEN, « Socrate citoyen », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Citoyenneté antique : Citoyenneté contemporaine*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1996, p. 30. L'auteur ajoute qu'il ne faut pas s'y méprendre, obéir à la cité ne donne pas forcément davantage de liberté qu'une obéissance à Dieu. Socrate lui-même, à qui l'auteur a consacré son étude, en a fait l'amère expérience en acceptant de mourir pour ses idées politiques.

[70] C'est également ce qu'accompliront les révolutionnaires français quand ils se détacheront de Dieu, et de la monarchie, pour trouver dans le référent antique de quoi se faire eux-mêmes *auctores*. Se reporter à Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir, ou La Révolution de droit antique 1789-1799*, Toulouse, Eché, 1986, p. 177 *sq*.

[71] À cet égard, le *Tabernacle de l'eucharistie* (Ann. 167) que réalise à la fin du XVe siècle le sculpteur Giovanni della Robbia dans l'église Santa Maria de Florence, est absolument magnifique. Son œuvre

§ 2. UNE INCORPORATION AU MODELE MANTOUAN FAITE PAR LE SEUL DON DU PRINCE

183. *Deux modèles antiques de* libertas.

Pierre Grimal évoque l'existence originelle, dans l'Antiquité, de deux conceptions gentilices de la *libertas* : une conception aristocratique marquée par le culte de Jupiter sur le Capitole, et une autre plébéienne marquée par les cultes de Liber Pater et de Libera sur l'Aventin[72]. Chez les Romains, à la fin de l'époque républicaine, et chez Cicéron le premier d'entre eux[73], le concept de *libertas* suit volontiers ces deux formes originelles : celle d'une *libertas* d'essence républicaine entendue comme la liberté brute du peuple, et aussi celle d'une *libertas* d'essence impériale conçue comme la liberté éclairée du prince. Cela fait écrire à Laurent Reverso, dans une étude sur le concept de *dominatio* dans les œuvres de Cicéron, que « le concept de liberté est en [constante] évolution parce qu'il est le fruit de cette lutte permanente[74] » prenant sa source dans l'Antiquité romaine. Nous constatons qu'à la Renaissance, Florence et Mantoue forment deux exemples patents de ces conceptions antiques de la *libertas*, car chacune des cités développe son modèle institutionnel à l'antique en se fondant sur l'une et sur l'autre des deux conceptions.

La cité mantouane n'a pas cultivé comme Florence une tradition nominaliste et, par conséquent, quand la société européenne finit par se désacraliser, dans le courant du XVe siècle, et que l'on adopte comme référence une Antiquité préchrétienne, on ne s'arrime pas à Mantoue au passé communal pour donner le pouvoir politique aux citoyens. De fait, la *libertas* mise en valeur par l'humanisme mantouan n'est donc pas celle d'une liberté républicaine encensant un humanisme civique. C'est l'autre modèle qui est choisi, plus conforme à la tradition holiste de la cité mantouane et surtout en cohérence avec son attachement à l'empire.

Par conséquent, l'abandon à Mantoue de l'idéal chevaleresque ne débouche pas sur l'avènement d'un idéal citadin, mais davantage sur un idéal courtisan que saura bien développer Castiglione. Pour Mantoue, abandonner l'idéal chevaleresque est sans doute un crève-cœur, car la cité « avait d'abord nourri l'imaginaire du pouvoir sur le mode de

---

symbolise le passage d'une pensée politique ancienne à une pensée politique nouvelle, car le système de valeurs y est ici représenté à travers la forme idéale de la modernité.

[72] Pierre GRIMAL, *Les erreurs de la liberté dans l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 46-47.

[73] Voir à ce sujet Alice DERMIENCE, « La notion de "*libertas*" dans les œuvres de Cicéron », *Les études classiques*, 25, 1957, p. 157, et également Rodolfo DANIELI, « A proposito di *libertas* », in Salvatore RICCOBONO (a cura di), *Studi in onore di Pietro De Francisci*, t. 1, Milano, Giuffrè, 1956, p. 548.

[74] Laurent REVERSO, « Cicéron et le droit public romain : remplacer la brutalité de la domination humaine par la domination légale de la raison », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les aspects politico-juridiques de la domination. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2020, p. 107.

la société courtoise et de l'idéal du roman arthurien[75] », et il ne faut pas oublier non plus que la cité mantouane est reconnue pendant toute la période médiévale pour la qualité de ses chevaux, qui, partout en Europe, se vendent à prix d'or[76]. L'idéal chevaleresque est un gagne-pain pour la cité mantouane, et l'abandonner n'a rien d'une mince affaire. Aussi restera-t-il toujours un peu de cet idéal chevaleresque dans le modèle du pouvoir mantouan[77].

184. *L'incorporation politique mantouane par le biais des banquets organisés à la cour du prince.*

Nos réflexions sur les ressorts de la pensée politique mantouane du *Cinquecento* nous ont mené à deux conclusions : ce qui rassemble les hommes à Mantoue n'est pas, comme à Florence, la *civitas*, mais plutôt la présence à la cour du prince, et l'acte fondateur de l'incorporation politique mantouane est le banquet, c'est-à-dire non plus un don de soi à la cité, mais un don du prince[78].

On sait depuis longtemps que les dépenses de Frédéric II étaient « très grandes, parce qu'[il] dépensait beaucoup dans les écuries, dans les fabriques, et beaucoup également pour maintenir un haut niveau de vie à la cour qui allait jusqu'à entretenir huit cents bouches et plus, avec des rentes pour bien d'entre eux[79] ». Ces hommes forts de l'administration de Frédéric II sont comme modelés par une étiquette qui définit leurs *personae* en fonction du prince. Baldassare Castiglione théorise en effet dans son traité du courtisan une vraie philosophie de l'utilité courtisane qui est très proche du *Prince* de Machiavel, adaptée à l'administration du prince. L'homme digne est celui qui sait, par ses qualités, se rendre indispensable au prince ; on pense à Jules Romain ou encore à Baldassare Castiglione lui-même. L'œuvre du Castiglione dévoile le respect des bonnes manières à la cour du prince et définit tout simplement le contour des *personae* mantouanes, qui peuvent paraître beaucoup moins libres dans leur expression que les *personae* florentines, c'est qu'en fait elles se rendent libres au second sens de la *libertas*, autrement dit elles reçoivent les rayons de liberté de leur présence au côté d'un prince éclairé. L'étiquette courtisane rend difficile aux hommes l'expression de l'*egomet*, car ces derniers éprouvent une peur constante de déplaire au prince, ce qui, du point de vue de la carrière politique, peut s'avérer fatal. Cette *libertas* est en fait très proche de la

[75] Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, Paris, Albin Michel, 2013 [2007], p. 415.

[76] On sait grâce à la correspondance de Frédéric II que les membres de la cour de François Ier s'intéressent encore, au début du XVIe siècle, aux chevaux originaires de la cité mantouane, et de nombreuses transactions sont réalisées par l'intermédiaire de Frédéric.

[77] On pense ici à la salle des chevaux du Palais du Té, une salle destinée à glorifier le passé certes, mais qui montre bien l'attachement historique du pouvoir mantouan, et toujours actuel au XVIe siècle, aux codes de la chevalerie.

[78] Les banquets mantouans ne sont donc pas à confondre avec les banquets platoniciens qui se multiplient dans les dernières années du *Quattrocento* à Florence.

[79] Arnaldo SEGARIZZI, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, t. 1: *Ferrara, Mantova, Monteferrato*, Bari, Latreza e Figli, 1912, p. 52.

liberté chrétienne, sauf qu'elle n'est plus édictée par la Loi, mais par la volonté du prince. Dans ce système de *res imperii* où, donc, l'incorporation politique se fait uniquement à la cour, le sacré n'a pas non plus sa place, et les mécanismes du pouvoir sont entièrement désacralisés, à l'image de l'étiquette même définie par Castiglione qui « [représente par le comportement] l'exaltation la plus pure du paradigme du pouvoir [désacralisé[80]] ».

Intéressons-nous à présent à la puissance symbolique du banquet, à ce pourquoi le banquet prend une place telle que nous envisageons de le placer au cœur du mécanisme de l'incorporation politique mantouane. Notons en premier lieu que le prince pense ses courtisans en fonction de « bouches » à nourrir, et non simplement en fonction d'hommes à gouverner, une sémantique qui en dit long[81]. Dans les *res imperii* de la péninsule, le banquet devient l'apogée de l'action consistant à nourrir les courtisans, à les rassembler autour du prince et, en cela, la festivité détient une puissance symbolique particulière[82].

Patrick Boucheron explique à propos de la société eucharistique médiévale que Dieu se donne à manger aux hommes à travers le Christ, comme nous l'avons déjà évoqué, et que les pouvoirs se réclamant de lui participent de cette manière à la métaphore cannibale du pouvoir[83]. Dans le prolongement de ses réflexions, nous pensons que le banquet à la cour des princes, dans le courant du XVIe siècle, n'est pas complètement étranger aux mécanismes du pouvoir politique princier, mais qu'il constitue au contraire une forme de renversement de la métaphore cannibale. Dans le rituel du banquet, il y a non seulement

[80] Ullrich LANGER, *Divine and poetic freedom in the Renaissance: nominalist theology and literature in France and Italy*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 2014 [1990], p. 66. L'auteur évoque une exaltation du pouvoir séculier, aussi nous permettons-nous de modifier son constat pour souligner plutôt une désacralisation dans l'étiquette du Castiglione, car la distinction augustinienne des pouvoirs est définitivement abandonnée.

[81] Car le terme n'est pas uniquement utilisé par les ambassadeurs de Venise, mais il est récurrent dans les propos de Frédéric II. Dans une lettre qu'il envoie à sa mère pour dresser un état du nombre de ses courtisans et des hommes de sa suite, il trace lui-même un tableau surprenant de ceux qui l'accompagnent en ajoutant en fin de ligne, pour chaque nom, d'un « C » le nombre de chevaux, pour *cavalli*, et d'un « B » le nombre d'hommes, pour *bocche*. On peut ainsi lire par exemple : « *Messer Rozone* / C3 / B4 » Au total, Frédéric II disposait à cette période de cinquante *bocche*, et quarante-et-un *cavalli*. A.S.Mn., Gonzaga, Busta 2122, *lettre du 21 mai 1516 envoyée par Frédéric II Gonzague à Isabelle d'Este*.

[82] Au moment de questionner la fonction politique du palais du Té, Eugenio Battisti rappelle que les inventaires dont nous disposons « *lo indicano pieno di letti e quindi abitato da decine, forse centinaia di persone, in ogni stagione* », « l'indiquent pleins de lits et donc habité de dizaines, peut-être de centaines de personnes, en toute saison ». Eugenio BATTISTI, « Conformismo ed eccentricità in Giulio Romano come artista di corte », in Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. *Giulio Romano*. Mantova, Accademia nazionale Virgiliana, 1989, p. 26.

[83] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 7 février 2017 : *Le pouvoir cannibale*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-02-07-11h00.htm, [dernière consultation le 26 II 2021].

l'idée que le prince prodigue aux hommes de quoi se nourrir[84], de quoi assurer leur existence, car la nourriture permet le passage de l'avoir à l'être, et le prince subvient donc par le banquet aux besoins naturels des hommes à la cour, ce qu'accentuent évidemment les rentes ; mais encore il faut souligner que le banquet déploie sur le plan du symbole une métaphore de la dévoration. La figure du pouvoir est souvent liée à la dévoration, on pense bien sûr au Cronos des Grecs dévorant ses enfants, ce que l'on retrouve aussi chez les Égyptiens dans la figure d'Âmmit, « dévoreuse des morts », déesse chargée de rendre la sentence du jugement de Maât, et probablement sous les ordres d'Osiris. La dévoration est aussi présente dans la chasse d'animaux sauvages qui est vue comme une étape décisive de l'accession au pouvoir dans bien des mythologies, ainsi que dans la symbolique royale française, car on sait que la chasse a longtemps été indispensable au charisme et à l'autorité d'un bon roi.

En étant à l'initiative du banquet à la cour, le prince de la Renaissance assoit son pouvoir et renforce sa figure de *dominus* dans la métaphore de la dévoration. À notre avis, la résurgence de l'image du banquet dans les cours italiennes de la Renaissance symbolise ce renversement de la métaphore cannibale du pouvoir au profit d'une désacralisation de la figure du prince, au centre de l'incorporation politique comme il se tient au centre de la cour, offrant à ses courtisans rassemblés en *personae* de participer eux-mêmes à la dévoration du pouvoir[85]. Machiavel a bien vu l'importance du don du prince dans les mécanismes politiques du XVIe siècle et les met en garde au sujet des libéralités qui finissent par faire perdre au prince le contrôle de ses sujets, lesquels, si les libéralités ne sont pas complètement maîtrisées, dans un sens comme dans l'autre, en viennent à le tenir pour faible ou pour ladre[86].

Il est assez logique, en fin de compte, que ce soit un don du prince qui incorpore à la *res imperii*, car le mécanisme suit le même mouvement que l'incorporation au corps mystique et à la *res publica* : dans tous les modèles, c'est celui qui fonde le pouvoir, en l'occurrence Dieu, l'homme souverain ou le prince qui, par un don, rassemble les hommes autour de lui et façonne une communauté politique. Dieu incorpore au corps mystique en donnant son propre fils aux hommes, l'homme souverain fonde le modèle politique florentin dans un don de lui-même à la cité, et le prince incorpore les hommes à la *res imperii* par les libéralités que symbolise le banquet[87]. Dans une

[84] Peut-être est-ce là un élément d'analyse pertinent des *Saisons* que Giuseppe Arcimboldo offre à Maximilien II de Habsbourg. Le prince y est représenté fait de fruits et de légumes, comme si sa fonction première était de satisfaire à toutes les *bocche*.

[85] L'appareil institutionnel de la *res publica* et l'*Eunomia* qu'elle entend maintenir dans la société projettent au contraire l'image d'hommes vertueux dans leurs actes, capables de contenir leurs instincts de dévoration, cependant que l'appareil institutionnel de la *res imperii* projette le mythe de la dévoration sur l'ensemble des hommes, à l'exception du prince.

[86] Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, chapitre 16 : « De libéralité et parcimonie », traduit de l'Italien par Jacqueline RISSET, présenté par Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, 2012, p. 138-143.

[87] À notre avis, les banquets du prince en *res imperii* opèrent à un renversement symétrique de la métaphore eucharistique, ce qui se comprend très bien en comparant les épisodes désacralisés du banquet à

société désacralisée, nous notons que le don fondateur du pouvoir est humain, mais la logique reste identique, le pouvoir est le fruit d'un don et, quand il est reçu par les hommes, peu importe sa nature, ce don fonde la société politique.

Section 2

LA FÊTE COMME PRINCIPAL OUTIL DE DÉSACRALISATION

185.

Depuis que Jacob Burckhardt a définitivement associé la Renaissance à une période de fêtes[88], un grand nombre d'études ont apporté des précisions sur leur déroulement et sur leur *decorum*, quelques-unes ont même produit une analyse politique des fêtes renaissantes[89]. Affirmons avec eux que l'étude des fêtes ne dévoile pas uniquement des enseignements utiles à une histoire du spectacle, mais qu'elle peut mettre en lumière les représentations quotidiennes et ritualisées d'une société qui se désacralise[90]. Nous pensons que les fêtes vont remplacer, dans l'inconscient collectif, et de manière visible, le modèle eucharistique de l'incorporation politique médiévale par de nouveaux modèles que la fête présente et réaffirme. Notre ambition est donc de nous inscrire dans la continuité de la doctrine et d'ajouter à l'analyse une distinction politique entre les fêtes qui se déroulent en *res publica* et celles qui se tiennent en *res imperii* (**Sous-section 1**). Ce que les deux systèmes politiques ont en commun, c'est de rassembler dans la fête un groupe d'individus politisés, représentés en *persona*, afin qu'ils investissent les lieux destinés au pouvoir dans le respect des règles théâtrales définies par les deux modèles (**Sous-section 2**).

---

un thème comme la Cène chrétienne, où les hommes sont invités à manger ce qui fera d'eux les réceptacles d'une particule du pouvoir divin.

[88] Burckhardt commence par préciser, dans une sous-partie consacrée aux fêtes, que « s['il] rattach[e] l'étude des fêtes à celle de la vie sociale, ce n'est point par caprice d'auteur », mais parce que la convergence entre les fêtes et la vie même des hommes est indispensable à une bonne compréhension de la Renaissance. Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 337.

[89] Se reporter à Michel PLAISANCE, *Florence : fêtes, spectacles et politique à l'époque de la Renaissance*, Roma, Vecchiarelli, 2008, 310 p.

[90] Comme le mettent également en lumière les fêtes révolutionnaires en France à la fin du XVIIIe siècle. Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir*, *op. cit.*, p. 251 *sq*.

SOUS-SECTION 1

DES FETES POLITIQUES DANS LES CITES FLORENTINE ET MANTOUANE

186.
Il s'agit ici de déterminer la nature politique des fêtes de la Renaissance à travers les modèles florentin et mantouan, tout en dégageant leurs spécificités institutionnelles propres à la *res publica* et à la *res imperii*. Nos réflexions doivent nous permettre de déterminer leur rôle principal, et de mieux comprendre pourquoi les fêtes participent pleinement au phénomène de désacralisation de la société renaissante. Elles consistent en un acte de présence des hommes au sein de la *res* (§ 1), qu'ils investissent afin de se réunir, pour accomplir ensemble les gestes fondateurs de la communauté politique. La fête est l'un des outils privilégiés de la nouvelle incorporation politique. Elle permet, en *res publica*, d'exalter la *civitas*, à travers la participation des citoyens florentins aux cérémonies publiques citadines, et elle renforce les liens qui unissent les courtisans mantouans au prince en *res imperii* (§ 2).

§ 1. LA FETE COMME « ACTE DE PRESENCE » EN *RES PUBLICA* ET EN *RES IMPERII*

187. *Faire acte de présence.*
Il existe parmi la doctrine, à la suite de l'ouvrage de Burckhardt, deux principaux courants de pensée au sujet des fêtes renaissantes, qu'incarnent les travaux de Richard Trexler et de Roy Strong.

Richard Trexler, tenant de l'école cérémonialiste, établit un lien entre la cérémonie festive de la Renaissance et la création républicaine d'un espace public, alors que Roy Strong s'intéresse aux mutations renaissantes des fêtes médiévales en cherchant à distinguer des éléments de continuité et de rupture entre Moyen Âge et Renaissance. Selon nous, les épigones de Trexler s'appuient sur le modèle des fêtes florentines pour analyser le phénomène comme une conséquence de la transformation du tissu urbain, cependant que Strong et ses disciples regardent davantage les fêtes du *Cinquecento*, celles des cours mineures comme Mantoue, organisées en *res imperii*, ce qui explique pourquoi ils les considèrent en tant que cause, et ont donc tendance à reconnaître dans les fêtes un instrument de pouvoir[91].

[91] Roy STRONG, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, Le Méjan, 1991 [1984], traduit de l'anglais par Bruno COCQUIO, Arles, Solin, 1991, p. 37.

Qu'elles soient organisées en *res publica* ou en *res imperii*, les fêtes renaissantes ont un point en commun : celui d'être avant tout un acte de présence. C'est le rassemblement d'un groupe d'hommes et de femmes dans un lieu déterminé qui est constitutif d'une fête, laquelle ne saurait exister sans la volonté de rassemblement du groupe. De cela découlent deux constats très simples qui fixent la nature politique des fêtes : le premier est que la fête devient le moment idéal pour rendre implicite la légitimité d'un pouvoir politique[92], le second est que le lieu précis du rassemblement ainsi que les actions dites « festives » vont bénéficier de la puissance symbolique de la fête pour revêtir une signification politique.

Dans la *res publica* florentine du XVe siècle, les fêtes sont des cérémonies publiques citoyennes, celle des Mages, par exemple[93]. L'espace accueillant ces fêtes citadines est composé de l'ensemble de la *res*. Dans la *res imperii* mantouane, la fête se déroule exclusivement à la cour du prince, dans un espace cloisonné et privé. Si elle est à Florence une libre participation des hommes à la *civitas*, elle est à Mantoue le seul fait du prince, car les courtisans se rassemblent autour de lui et participent à la fête sous la contrainte imposée par l'étiquette[94]. Par conséquent, la cité réifiée constitue à Florence le champ d'action du citoyen, dont l'intensité est diffuse au sein de la *res*, cependant qu'à Mantoue, « la cour constitue l'unique champ d'action du prince dans toute son intensité et son efficacité[95] ».

Quant aux actes que l'on reproduit au cours d'une fête, ils témoignent d'une certaine pratique inconsciente du pouvoir. À Florence, la fête est l'occasion de se comporter en citoyen digne, de donner de sa personne à la communauté, quand, à Mantoue, la fête est cet instant où il est possible de recevoir un don du prince. L'unique objectif du traité de Castiglione est d'assurer l'obtention de ce don.

188. *L'acte politique fondateur réitéré dans la fête.*

« Les hommes n'ont pas coutume de changer de vocabulaire chaque fois qu'ils changent de mœurs[96]. » La fête en est un bel exemple, parce qu'elle n'est pas à la

[92] Voir Jean-Philippe GENET, « Pouvoir symbolique, légitimation et genèse de l'État moderne », dans *IDEM* (sous la direction de), *La légitimité implicite*, t. 1. Roma-Paris, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2015, p. 9 *sq*.

[93] Pour un panorama intéressant des jours de fêtes et des différentes célébrations dans la Florence du *Quattrocento*, voir Luciano ARTUSI, Silvano GABBRIELLI, *Feste e giochi a Firenze*, Firenze, Becocci, 1976, 175 p.

[94] Burckhardt écrit des fêtes renaissantes qu'elles réalisent « la vie en commun de toutes les classes ». Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 337. Élargissons son constat en ajoutant que les fêtes rassemblent surtout les hommes, indépendamment de leur classe, autour de la cité (Florence) et du prince (Mantoue).

[95] Marcello FANTONI, « Corte e Stato nell'Italia dei secoli XIV-XVI », in Giorgio CHITTOLINI, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, *op. cit.*, p. 460.

[96] Marc BLOCH, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, préface de Jacques LE GOFF, Paris, Armand Colin, 2018 [1949], p. 57.

Renaissance ce qu'elle est devenue pour nous, à savoir un simple divertissement. Bien que l'une et l'autre résultent d'un acte de présence, la fête renaissante est aussi un acte politique conscient. Elle demeure le « moment qui célèbre l'unité d'un groupe [politique, et non d'un groupe d'amis], [et qui réaffirme] aussi ses hiérarchies, en distinguant des individus et des rôles[97] [des *personae*] ». Par conséquent, la fête donne l'occasion aux hommes d'endosser leur *persona* dans l'espace de pouvoir. C'est par elle que les hommes se rencontrent et intègrent le groupe, elle est « un ciment qui nie la solitude, mais qui transforme, par le fait, l'individu en citoyen ; la fête propose l'intégration, donc la recherche d'un minimum d'équivalence entre soi et le discours d'autrui. Fête-symphonie[98] ».

Au cours d'une fête, les acteurs, au sens juridique du terme : les hommes revêtus d'une *persona*, recréent mécaniquement les actes fondamentaux constitutifs de la société dans laquelle ils évoluent, et par conséquent la fête renforce les principes originels du pouvoir. Une fête primitive ne peut se concevoir sans offrande, une fête en *res publica* implique une libre procession de citoyens dans la *res*, une fête en *res imperii* suppose, tel que nous l'évoquions, la recherche d'un don du prince. Concernant le caractère politique des fêtes du XXIe siècle, osons poser la question en ces termes : une fête peut-elle aujourd'hui se passer d'un acte de consommation ?

Quoi qu'il en soit, il faut éviter le piège consistant à penser les fêtes de la Renaissance seulement comme divertissement. Il est préférable d'analyser ce qu'elles peuvent avoir de politique, en définissant le cadre d'un rituel à accomplir ensemble afin de renforcer l'appartenance à une communauté politique.

189. *D'une fête-Dieu à une fête-homme.*

Le modèle médiéval de la fête-Dieu[99] développe des mécanismes de pouvoir à travers une procession rituelle, qui peut prendre la forme d'un tournoi ou de l'entrée triomphale d'une institution[100]. Peu importe la forme adoptée, « le spectacle médiéval est essentiellement religieux[101]. » Dieu est à la source de l'évènement et en est en même temps l'unique dédicataire. Ce modèle est récurrent dans les mécanismes de pouvoir, il n'est pas l'apanage du seul Moyen Âge. Ainsi par exemple, Pharaon ressourçait-il son pouvoir dans une association avec les dieux au cours de la fête-*sed*[102]. Dans certains pays

---

[97] Sophie STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle. Une histoire sociale des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 129.

[98] Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir*, *op. cit.*, p. 252.

[99] Une description d'ensemble peut être trouvée dans Jacques HEERS, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Vrin, 1971, 146 p.

[100] Roy STRONG, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, *op. cit.*, p. 15-25 (entrées triomphales), p. 25-32 (tournois).

[101] *Ibid.*, p. 36.

[102] Sur la fête-*sed*, se reporter à Burt KASPARIAN, « Quand le roi jubile avec les dieux : la fête-*sed*, instrument de glorification de la royauté pharaonique », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Dieux et hommes. Modèles et héritages antiques*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2018, t. 1, p. 55-99.

catholiques européens, comme la France[103], la fête-Dieu survivra au moins jusqu'au XVIe siècle, où François Ier devient un maître du genre[104]. Frédéric II a eu l'occasion de le constater quand il était invité à la cour du roi de France, et de nombreuses lettres que le Gonzague envoie à son père font état de ses impressions devant les entrées du roi à Marseille[105], Bologne[106], Arles, Avignon, Vienne, mais aussi dans des petits villages traversés par la cour[107]. Ce qui revient dans chaque lettre est l'éblouissement du peuple, mais aussi des membres de la cour, devant la grandeur affirmée du roi de France lors de son entrée triomphale. Le roi se présente à la fois comme un triomphateur à l'antique et comme le représentant de Dieu sur terre. À bien des égards, de tels évènements apparaissent comme empreints d'une féérie surnaturelle[108] : une jubilation avec les dieux, une apparition grandiose, triomphale à l'entrée d'une ville, le don de soigner les malades[109], une action sortant du cadre rationnel, la fête révèle l'aspect magique du pouvoir.

Les fêtes de la péninsule italienne vont progressivement se désacraliser pour devenir des fêtes-homme. « À l'origine, écrit Burckhardt, les deux formes principales des fêtes publiques sont, en Italie comme dans tout l'Occident, le mystère, c'est-à-dire l'histoire sainte ou la légende dramatisée, et la procession, c'est-à-dire le cortège pompeux auquel donne lieu une solennité religieuse. […] Peu à peu s'en dégagent […] la farce, […] et

[103] Sur le modèle français, voir Florence ALAZARD, Paul MELLET, « De la propagande à l'obéissance, du dialogue à la domination : les enjeux de pouvoir dans les entrées solennelles », *Entrées épiscopales, royales et princières dans les villes du Centre Ouest du royaume de France*, XIIIe-XVIe siècle, Genève, Droz, 2012, p. 9-22.

[104] Même le spectacle en apparence religieux finira par devenir en France une pure célébration du souverain. Alain Boureau engage une belle réflexion sur les quatre rituels royaux : le sacre et le couronnement, les funérailles, le lit de justice, et les entrées triomphales, qui, selon ses dires, ne sont pas seulement utiles à l'historien de l'art pouvant analyser l'évolution du *decorum*, mais aussi à l'historien des pouvoirs, car « il importe de retrouver en histoire politique le vif de l'action et le lourd des structures, coupé par le tranchant de l'évènement ». Alain BOUREAU, « Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique », *Annales*. ESC, 46/6, 1991, p. 1253-1264, sp. p. 1264.

[105] A.S.Mn., Gonzaga, Busta 2122, *lettre du 24 janvier 1516 envoyée par Frédéric II Gonzague à François II Gonzague.*

[106] *Idem*, *lettres envoyées par un conseiller d'État mantouan à François II Gonzague*, respectivement Busta 1148 : 11 décembre 1515 (Bologne), et Busta 633 : les 4, 6 et 22 février 1516 (Arles, Avignon, Vienne).

[107] Pour le témoignage de Frédéric II Gonzague au sujet de l'entrée en grande pompe du roi de France dans les petits villages de France, *Idem*, Busta 2122, *lettre du 20 janvier 1516 envoyée par Frédéric II Gonzague à François II Gonzague.*

[108] Marc Bloch rappelle à ses lecteurs que le pouvoir s'est toujours entouré d'un halo de magie. Marc BLOCH, *Les rois thaumaturges*, *op. cit.*, p. 51 *sq*.

[109] Les pouvoirs surnaturels du roi de France sont également un thème récurrent des lettres du Gonzague et des conseillers d'État mantouans dans la période 1515-1517. Dès les premières lettres, ils notent avec étonnement qu'« après la messe, le roi signe certains malades des écrouelles afin de les guérir », « *doppo la messa, ha signato ad alcuni il mal dela scrofola*. » A.S.Mn., Gonzaga, Busta 1641, *lettre du 3 novembre 1515 envoyée par un conseiller d'État de François II à François II Gonzague.*

ensuite le drame profane[110]. » Précisons que la fête-Dieu médiévale n'est pas géographiquement située dans un espace humain, elle évoque symboliquement un espace divin et, donc, a lieu le plus souvent dans une église[111], ou tout du moins la procession se termine dans l'église, à l'inverse de la fête-homme qui se déroule exclusivement dans la *res*. On abandonne progressivement l'église et les cérémonies religieuses pour inscrire des cérémonies désacralisées à l'intérieur de la cité. D'après les archives florentines, un spectacle pieux est même réalisé hors de l'enceinte de l'église en 1451 : il s'agit de « *la rappresentazione di san Giovanni decollato*[112] ». On passe au XVe siècle d'un espace festif conçu de manière imaginaire à une vraie conscience de l'espace public réel comme hôte de la fête[113].

Quand la source du pouvoir cesse d'être Dieu et devient l'homme, les fêtes-Dieu deviennent des fêtes-homme, et elles se déroulent logiquement dans la *res* plutôt que dans l'église, mais elles ne perdent pas pour autant leur aspect magique. Nous pensons par exemple à l'intérêt que les Florentins consacrent aux machineries à Florence dès la fin du XVe siècle[114], où les artistes recherchent sans cesse à surprendre leur public par l'invraisemblable et par une série de trompe-l'œil. Léonard de Vinci est sans aucun doute l'artiste renaissant passé maître dans l'art des machines et, si ses qualités d'ingénieur de guerre sont connues de tous, n'oublions pas que l'« on pourrait regrouper aussi un certain nombre de machines et de mécanismes [inventés par Léonard] sous la rubrique "machines pour divertissements et spectacles[115]" ».

La nouveauté des fêtes renaissantes demeure toutefois dans le fait qu'elles sont réalisées par des hommes ordinaires dans la cité, et qu'elles ne sont plus destinées à vénérer Dieu, mais à glorifier l'homme. Ceci explique pourquoi dans les fêtes renaissantes, « au lieu que la célébration rituelle demeure le fait de quelques spécialistes [Pharaon, magicien], sorcier, devin, prêtre, [un roi sacré], c'est le groupe entier [des hommes] qui officie[116] ».

Cette fête-homme ne relève pas de l'horizontal, mais demeure bien dans le registre du vertical, à l'image de la fête-Dieu, car le vertical peut aussi venir des hommes. Il y a l'immanence de la fête, la réunion des hommes, et puis il y a tout de même une recherche de verticalité dans la finalité de la fête, que viennent constamment rappeler les gestes et rituels festifs : dans la *res publica*, la verticalité est constituée par la *civitas*, la réalisation de l'idéal citadin qui doit permettre d'atteindre l'*Eunomia* ; dans la *res imperii*, la

---

[110] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 337.

[111] Voir à ce sujet Cesare MOLINARI, « Spettacoli fiorentini del Quattrocento: contributi allo studio delle sacre rappresentazioni », *Raccolta pisana di saggi e studi*, nº 5, Venezia, Pozza, 1961, p. 39-44.

[112] « La représentation de saint Jean décapité », Sophie STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle. Une histoire sociale des formes*, *op. cit.*, p. 198.

[113] Voir à ce sujet Lauro MARTINES, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*, New York, Vintage Books, 1980, p. 271 *sq*.

[114] Roy STRONG, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, *op. cit.*, p. 78.

[115] Daniel ARASSE, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2019 [1997], p. 158.

[116] Georges GUSDORF, *Mythe et métaphysique : introduction à la philosophie*, Paris, CNRS Éditions, 2012 [1958], p. 84.

verticalité est atteinte dans la figure du prince, que les hommes cherchent avidement à séduire, jusqu'à l'*hybris*.

§ 2. UN FAIT GENERATEUR DE L'INCORPORATION POLITIQUE FLORENTINE ET MANTOUANE

190. *Lien entre la cité réifiée et la fête-homme.*

La fête-homme n'a pu advenir que dans un espace public réifié à l'antique : dans une *res* désacralisée.

Il existe un double lien entre la cité réifiée et la fête-homme. D'une part, c'est la cité réifiée qui accueille les fêtes renaissantes, et non plus l'église. Que ce soit à Florence ou à Mantoue, c'est bien au sein du nouveau tissu urbain que s'épanouissent les fêtes, avec toujours cette spécificité : en *res publica*, « une large partie de l'espace urbain constitue la scène de la représentation[117] », alors qu'en *res imperii*, c'est « au sein de la cour du prince que se développent peinture, étiquette, théâtre, rituels[118] ». En d'autres termes, la fête-homme participe en *res publica* à l'avènement de l'homme souverain, et elle fait également advenir en *res imperii* l'homme courtisan. Par ailleurs, notons qu'à partir du moment où la cité réifiée selon les codes antiques accueille les fêtes, ces dernières se mettent au diapason de la structure et finissent par devenir, à l'inverse des fêtes médiévales, de vrais « spectacles profanes[119] » mettant en scène des représentations préchrétiennes. « Au milieu d'une nuée de masques à pied et à cheval, décrit Jacob Burckhardt, apparaît un char immense ayant une forme de fantaisie ; il porte une figure allégorique à la mode : […] les trois Parques, […] ou bien c'était quelque scène mythologique, telle que Bacchus et Ariane, Pâris et Hélène, etc[120]. » Nous trouvons des traces de ces fêtes antiquisantes dans l'art pictural de la Renaissance, nous donnant un aperçu de ce à quoi elles pouvaient ressembler : les triomphes peints par Francesco del Cossa à Ferrare, par exemple, même s'ils sont peu réalistes, mis à part peut-être le *Triomphe de Minerve* (Ann. 168) où le char de la déesse est traîné par des chevaux à bout de souffle devant un groupe de citoyens représentés en *personae*. Que tiennent-ils tous, à ce propos, entre leurs mains, de si intéressant à lire pendant que triomphe Minerve, déesse de la sagesse, des lettres et des arts, seraient-ce *Les triomphes* de Pétrarque ? Et le

[117] Sophie STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle. Une histoire sociale des formes*, *op. cit.,* p. 133 *sq*.

[118] Marcello FANTONI, « Corte e Stato nell'Italia dei secoli XIV-XVI », *op. cit.*, p. 466.

[119] Une description de ces spectacles profanes est offerte par Francesco COGNASSO, *Società e costume. Panorama di storia sociale e tecnologica*, t. 5: *L'Italia nel Rinascimento*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1966, p. 564 *sq.*

[120] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 356.

groupe de femmes, à droite, tournant le dos à Minerve, participent-elles également à la fête en *personae* ?

D'autre part, la fête participe également à renforcer l'image de la cité et de ses symboles. Elle dresse les contours de l'*imago urbis*. Sans doute *La cérémonie du char de David* (Ann. 169) illustre-t-elle bien la manière dont les symboles de la *res* sont exhibés au centre de l'attention. De la même manière que le rituel eucharistique recentre la ville médiévale autour du chœur de l'église, autour du Christ, la fête renaissante concentre la cité autour de l'homme, elle replace le citoyen florentin dans la cité, et le courtisan mantouan auprès du prince. C'est bien parce qu'elles sont à la fois cause et conséquence du pouvoir, tout à la fois fondement et instrument de pouvoir, que la doctrine présente une conception duelle des fêtes renaissantes.

Ajoutons *in fine* que la fête suit également le devenir de la *res*, qu'elle s'adapte à ses évolutions. Nous pensons notamment à Florence où, sous l'impulsion de la politique médicéenne, la fête passe d'une cérémonie publique dans laquelle les citoyens manifestent librement leur *civitas*, à des cérémonies qui se transforment dans les années 1434-1464 en de véritables apologies du *princeps*[121]. Pour autant, on aurait tort d'assimiler les fêtes médicéennes aux fêtes mantouanes du *Cinquecento*, parce qu'elles continuent à s'exprimer dans l'espace public, elles ne se confinent pas dans les villas extra-urbaines des Médicis ; elles demeurent en outre des fêtes républicaines dans lesquelles il s'agit pour un homme puissant de réaffirmer aux yeux de tous son lien à la *res publica*. Bien sûr elles constituent un détournement de l'esprit des cérémonies publiques du début du *Quattrocento*, mais elles sont encore très loin des fêtes princières que le Gonzague initie à Mantoue, et dont le rythme et la symbolique finiront par entraîner l'ensemble de l'Europe des princes.

191. *Les alternatives au rituel eucharistique.*

À partir de la fin du XIVe siècle à Florence, et du début du XVIe siècle à Mantoue, la fête en tant que cérémonie publique ou princière, remplace le rituel eucharistique médiéval sous toutes ses formes. Du don de Dieu aux hommes réalisé au cours du rituel eucharistique, fondateur de la communauté mystique, on passe dans la fête renaissante à la réalisation d'un don humain. Dans les fêtes en *res publica*, ce sont les citoyens qui, publiquement, font don de leur *persona* à la cité, et dans les fêtes en *res imperii*, c'est le prince qui fait le don aux hommes d'un banquet ; nous l'avons déjà relevé. C'est désormais ce don symbolique humain, effectué et réaffirmé dans la fête renaissante, qui incorpore l'homme à la communauté politique sans passer par Dieu, car il ne s'agit plus d'incorporer le fidèle à la communauté des chrétiens, mais bien plutôt d'incorporer un homme à une communauté humaine.

La fête de la Renaissance, qu'elle précède l'ordre politique ou qu'elle soit un pur instrument de pouvoir, devient le principal outil de l'incorporation des hommes au

[121] Il s'agit de la thèse de Silvia MANTINI, *Lo spazio sacro della Firenze Medicea. Trasformazioni urbane e ceremoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995, sp. p. 68.

modèle politique citadin. Elle permet aux hommes d'une communauté politique de se rassembler dans les lieux de pouvoir, et donc de politiser ces espaces, de prendre aussi conscience d'eux-mêmes, de faire corps, c'est-à-dire d'agir en tant que communauté. L'ensemble des actions désacralisées qu'ils réitèrent volontairement dans la fête forment un socle de rituels capables de réaffirmer la nouvelle conception originelle du pouvoir politique.

L'homme est désormais à la source du pouvoir, il détermine les modalités de son exercice et, de son propre fait, il participe à créer le corps politique entier. L'homme ne connaît de limites que celles qu'il a lui-même fixées en construisant la *res*. Quoi qu'il advienne, il fixe lui-même des bornes à ses actions, que la fête symbolise et, excluant tout fait qui échappe à son contrôle, il devient dans la fête l'homme de Protagoras.

L'une des caractéristiques de la fête renaissante est donc de rendre visible la culture citadine et de la diffuser à l'ensemble de la communauté. La fête devient un outil de propagation de la culture, qu'André Chastel nomme le *tertium regnum*[122]. Cette force culturelle, distincte des manifestations traditionnelles de l'autorité temporelle ou spirituelle médiévale, est proclamée par la communauté politique à travers la fête. En fin de compte, puisque la fête est humaine, elle fixe l'identité culturelle de la communauté et la remodèle constamment, là où les spectacles médiévaux présentaient au contraire un modèle figé, déterminé par Dieu et immarcescible. Ce qui les rapproche à notre sens, c'est que dans les deux cas on a une *persona* qui intervient dans la fête : juridique à la Renaissance, théologique au Moyen-Âge. Seulement les fêtes renaissantes, à la différence des fêtes médiévales, n'ont-elles pas la particularité de mettre en scène plus que des *personae* ?

192. *Corps humain et corps politique dans la fête.*

Les représentations du corps humain dans la fête renaissante diffèrent selon le modèle institutionnel, parce que la culture propagée en *res publica* et en *res imperii* n'est pas exactement la même, dans la mesure où à bien des égards les visions de l'homme sont distinctes.

Dans le modèle florentin de *res publica*, où l'homme est souverain, et détaché des autorités spirituelle et temporelle, c'est-à-dire du pape et de l'empereur, l'homme est représenté dans la fête à la fois en *persona* et en personne. Il intervient en tant que citoyen, revêtu d'une fonction politique, et aussi en tant que personne individuelle. L'indissociabilité entre la personne et la *persona* est une des particularités qui font du Florentin un homme souverain dans sa cité. Il nous suffit, pour le comprendre, d'entrer à nouveau dans la chapelle des Mages, et d'observer les figures de ces fresques qui sont représentées en *personae*, mais demeurent aussi reconnaissables individuellement, avec leur caractère et leurs émotions propres. La participation à une cérémonie publique à Florence permet-elle aux citoyens, dans ce jeu de représentation duelle du corps

[122] André CHASTEL, Robert KLEIN, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995, p. 14.

humain, d'entrer en *krasis* avec son environnement urbain ? Il s'agit peut-être d'une coïncidence, mais de mémoire, nous n'avons jamais rencontré autant de relais picturaux, c'est-à-dire d'hommes représentés en *egomet*, en telle *krasis* avec leur environnement, que dans les fresques de la chapelle des Mages. Si Pharaon pouvait apercevoir les dieux au cours de la fête-*sed*, se pourrait-il qu'au cours des cérémonies publiques, le citoyen florentin puisse enfin se regarder lui-même ?

Nous touchons ici un point fondamental qui signe la différence cardinale entre la Renaissance et la Révolution : dans le premier cas, on intègre un individu à la cité en lui attribuant certes une *persona*, mais en lui offrant aussi la possibilité d'être lui-même, en *egomet*, tandis que dans le second, on intègre uniquement un citoyen en *persona* à la nation française[123], ce qui explique sans doute l'effacement entier de l'intime dans les convenances du XIXe siècle.

Le vêtement tient un rôle clef dans la représentation des fêtes florentines[124]. Il est le principal outil de politisation du corps dans la fête. Voilà qui explique en partie son importance dans la péninsule italienne à la Renaissance, puisque le vêtement permet à l'homme florentin de dépasser le cadre de l'individu pour devenir un citoyen investi d'une charge publique, reconnu comme tel, et désormais capable d'être incorporé à la communauté politique à travers la fête. Le vêtement est un symbole de ce qui permet de dépasser les intérêts individuels, en les masquant derrière la *persona*, tout en laissant librement s'exprimer l'*egomet*, c'est-à-dire que la fête permet aux *personae* de former l'entité politique et aux *egomet* d'atteindre une conscience intime, individuelle, de la communauté politique créée. L'une et l'autre facettes de l'individu florentin, le politique et l'intime, sont associées dans la fête.

Dans le modèle mantouan de *res imperii*, où l'homme est un courtisan à la merci du prince, seul le prince apparaît en *persona* dans la fête, les autres sont masqués, dans le premier sens du terme, et sont donc indissociables, et puisque les courtisans sont masqués, personne n'est en mesure de reconnaître quiconque à l'exception du prince. Les fêtes à la cour de Frédéric II Gonzague, empreintes de maniérisme, développent costumes et masques à un degré jamais atteint auparavant, grâce à l'ingéniosité d'artistes talentueux, à l'image de ce que réalise Jules Romain. Par conséquent, les courtisans n'apparaissent pendant la fête ni en *persona* ni en personne. Ils forment des individualités presque interchangeables sans pouvoir politique particulier. Le corps politique en *res imperii* est constitué du prince et d'une masse de courtisans, dont le nombre peut être très grand, mais dont les individualités comptent très souvent pour peu, voire pour rien : ce sont des *bocche*. Cela les ravale au rang d'animaux, qui sont tous semblables dans une même espèce, ce qui trouve d'ailleurs un écho dans les singes évoqués plus

[123] Il s'agit là de la thèse de Jacques Bouineau, développée spécifiquement dans *Les toges du pouvoir*, *op. cit.*, p. 257-260.

[124] Il tenait aussi un rôle important dans la symbolique religieuse de la société eucharistique. Voir Nadège BAVOUX, *Sacralité, pouvoir, identité. Une histoire du vêtement d'autel (XIIIe – XVIe siècles)*. Thèse soutenue à l'université de Grenoble en 2012 sous la direction de Dominique RIGAUX.

haut, occupant la fonction de double monstrueux du relais pictural. Le peuple mantouan est constitué de *personae* d'animaux et d'une *persona* mythique, à la figure visible, comme la face du Christ était visible, mais on n'a pas d'individualité sensible et intelligente, pas d'*egomet*, contrairement à ce que l'on retrouve à Florence et qui fait sans doute la plus grande spécificité du modèle florentin.

En *res publica*, c'est l'attachement des *personae* à la *res* qui détermine l'*auctoritas* du citoyen dans la fête, et qui lui permet de laisser éclore sa sensibilité, quand en *res imperii* c'est la formation à la cour d'une masse informe d'animaux qui renforce la *dignitas* du prince.

193. *La signification politique de la nudité des corps représentés à la Renaissance.*

On ne trouve presque pas de représentation picturale de corps entièrement nu en *res publica*, les figures dénudées étant davantage érotisées, et la nudité des corps suggérée plus que dévoilée, alors qu'on en trouve un nombre important en *res imperii*. Proposons une explication politique du phénomène. La nudité étant l'absence de vêtement, elle peut difficilement se concevoir dans les représentations florentines où « le corps vêtu donne du corps physique une représentation codifiée[125] », où le vêtement crée la *persona* et, par conséquent, participe à l'incorporation politique.

Les choses sont bien différentes à Mantoue, car c'est l'ensemble des courtisans, indifférenciés dans leur personne et dans leur *persona*, qui forment le corps politique. Le palais du Té est plein de corps nus, parfois même nus et masqués, ce qui peut sembler étrange au premier abord. Un nu masqué est un individu qui n'est identifiable ni dans sa *persona*, car nu, ni dans sa personne, car masqué. En *res imperii*, c'est donc bien la masse de courtisans indifférenciés, parce que non identifiables individuellement, qui est constitutive de l'incorporation à la cour. Ajoutons que les courtisans sont nus comme le sont les animaux, mais les nus de Florence sont érotisés, car ils symbolisent peut-être justement la part d'intimité des hommes, non pas sauvage, mais au contraire consciente et maîtrisée. Il faut toujours rester nuancé : chez Michel-Ange, par exemple, peintre florentin mais torturé par la conscience vétéro-testamentaire, le corps des figures est sculptural et froid, alors que chez Léonard de Vinci, qui représente à notre avis la quintessence du modèle florentin, le corps est chaud et fondamentalement érotisé. Quand Michel-Ange représente une masse de corps nus qui connotent avec l'érotisme florentin, comme dans le Jugement dernier, il conçoit une mise en forme charnelle plus proche de celle de Jules Romain que de Léonard.

194. *Corps et âme dans les fêtes florentine et mantouane.*

Dès les premiers mots de son introduction, Jérôme Baschet réfute le préjugé trop marqué du dualisme du corps et de l'âme au Moyen Âge. « Dans les conceptions qu'on

[125] Madeleine LAZARD, « Le corps vêtu : signification du costume à la Renaissance », dans Jean CEARD, Marie-Madeleine FONTAINE, Jean-Claude MARGOLIN (sous la direction de), *Le corps à la Renaissance*, Actes du XXXe colloque de Tours, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 94.

leur prête, écrit-il, l'être humain serait partagé entre une âme, tendant vers le ciel et aspirant à rejoindre Dieu, et un corps méprisable, coupable de toutes les tentations et entraînant l'âme pure dans la fange du péché[126]. » L'auteur s'emploie dans son ouvrage à rétablir l'harmonie qu'en réalité la pensée médiévale attribuait à l'âme et au corps, loin d'être ainsi séparés l'une et l'autre.

Quand la société se désacralise, à Florence, dans les débuts du *Quattrocento*, l'opposition entre l'âme et le corps diminue encore davantage pour laisser place à une forme de complémentarité. C'est en tout cas ce que semble affirmer Alberti dans le livre II du *De Pictura* : « *I movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo*[127] », et « tous les traités de *amore*, relève André Chastel, tournent autour de la même préoccupation : celle d'associer la jouissance du corps, et l'idée encore présente d'une supériorité de l'âme sur son enveloppe charnelle[128] ». Âme et corps à Florence convergent dans la cité et, d'une certaine manière, l'opposition est rendue dérisoire par l'abandon de la distinction augustinienne des cités céleste et terrestre, chacune accueillant respectivement l'âme et le corps. Quand on recentre l'existence humaine dans la *res*, l'âme et le corps sont à repenser entièrement. C'est pourquoi les Florentins développent au *Quattrocento* une grande sensibilité et une conception grecque du corps humain, laissant place à l'éclosion d'un érotisme pur et, « tandis que les hommes du Moyen Âge considèrent le monde comme une vallée de larmes sur laquelle le pape et l'empereur sont chargés de veiller jusqu'à la venue de l'Antéchrist, […] on voit naître [à Florence] l'idée que le monde visible a été créé par le Dieu d'amour[129] ».

Les fêtes florentines sont le fruit de cette pensée nouvelle, et au cours du XVe siècle, dans les carnavals, les jeux, les cérémonies de triomphe du citoyen sur des chars antiques, les fêtes développent une confusion de plus en plus grande entre l'individu et sa *persona*, où la jouissance du corps participe d'une jubilation dans l'existence, où la beauté des hommes conduit – du moins intellectuellement – à la beauté de Dieu. À Mantoue, la beauté peut fournir un amer aux hommes, qui, lorsqu'ils sentent le désir les envahir, ne peuvent le vivre que comme le réveil de leur part d'animalité.

---

[126] Jérôme BASCHET, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, p. 7.

[127] « Les mouvements de l'âme se connaissent grâce aux mouvements du corps. » Leon Battista ALBERTI, *De la peinture* [1453], traduit du latin par Bertrand PREVOST, Paris, Seuil, 2004, p. 111 *sq*.

[128] André CHASTEL, « Le corps à la Renaissance », dans Jean CEARD, Marie-Madeleine FONTAINE, Jean-Claude MARGOLIN (sous la direction de), *op. cit.*, p. 9.

[129] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 465.

SOUS-SECTION 2

LES SPECIFICITES THEATRALES DES FETES FLORENTINE ET MANTOUANE

195.
Une fois la nature politique des fêtes de la Renaissance discutée, et après avoir pris en compte la présence des deux modèles de cérémonies qui se développent dans les cités florentine et mantouane, intéressons-nous maintenant à leur mise en scène théâtrale, dans une perspective d'histoire européenne des institutions, puisque l'un des deux modèles se diffusera très largement à une partie de l'Europe des princes dans la seconde moitié du XVIe siècle. D'autant qu'une comparaison de leur mise en scène théâtrale est troublante vu qu'elles semblent se répondre, comme si ces fêtes étaient elles-mêmes porteuses d'un message précis, l'un s'opposant ontologiquement à l'autre, car c'est bien l'*Eunomia* qui est mise en scène dans les fêtes florentines, tandis que l'*hybris* est omniprésent dans les fêtes mantouanes (§ 1). Pourtant, les outils utilisés sont à peu près les mêmes : l'Antiquité pour *decorum*, et le masque, mais l'élan donné aux deux représentations est complètement opposé (§ 2).

§ 1. *EUNOMIA* ET *HYBRIS* DANS LES FETES FLORENTINE ET MANTOUANE

196. *L'*Eunomia *citoyenne dans les fêtes florentines.*
Il ne s'agit donc pas de réfléchir à une histoire du spectacle à la Renaissance, même si, *in fine*, notre réflexion peut permettre d'enrichir le regard de l'historien de l'art, autant que le sien nous a permis d'enrichir le nôtre, mais puisque les fêtes renaissantes sont essentiellement de nature politique, et l'un des rouages indispensables à l'incorporation citadine, elles engagent une vraie réflexion d'historien des pouvoirs[130]. La mise en scène, les costumes, le cadre, le *decorum*, l'ensemble des spécificités théâtrales déployées dans la *res*, sont autant de détails à travers lesquels les différents systèmes politiques se

[130] Voir à ce sujet Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Antiquité, Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2016, 315 p. Nos réflexions sur les deux modèles de fêtes renaissantes s'insèrent dans l'esprit de cet ouvrage, lequel ne traite pas de la période, c'est-à-dire qu'elles consistent à mettre en lumière le lien entre art et politique par le truchement de l'Antiquité.

représentent[131]. Les fêtes à la fois organisent, confirment, et réaffirment quotidiennement le pouvoir originel sous les yeux des acteurs politiques citadins. Les fêtes-homme, faites selon le modèle florentin ou mantouan, en ce qu'elles participent à créer une mise en scène rationnelle, un cadre et un *decorum* humains, nous paraissent certainement plus proches de nous, plus modernes, dirait-on, que les fêtes-Dieu médiévales. Comme souvent, elles demeurent néanmoins d'autant plus difficiles à appréhender qu'elles nous ressemblent.

À Florence, les fêtes déploient une théâtralité sobre et sérieuse, car elles sont une exaltation du sentiment de *civitas*, et doivent renforcer le principe originel du pouvoir. Elles sont à l'image des manifestations publiques de l'Antiquité, qui permettaient aux citoyens de se rassembler afin de commémorer un évènement fondateur de la *res publica*, et aussi de discuter des affaires politiques du moment[132]. Au fond, la cérémonie publique à Florence transforme la cité en un forum antique, même si, dans la cité antique, on oppose traditionnellement acropole et agora, c'est à Florence la totalité de la *res* qui se fait acropole dans la fête. Par conséquent, les fêtes ne sont pas à considérer comme des manifestations spontanées, mais elles sont pensées, organisées selon un ordre hiérarchique précis, lequel est déterminé par l'importance des charges publiques occupées par les citoyens participant aux festivités.

L'objectif de ces cérémonies est le rassemblement et la concorde. C'est aussi celui d'afficher à quel point la cité est régulée, bien ordonnée, et d'affirmer que le seul moyen de participer à la politique citadine est de s'insérer légalement dans le *cursus honorum* que proposent les statuts de Florence. Toutes les corporations d'arts et métiers intègrent les cérémonies publiques, et participent à leur financement. Autrement dit, la fête en *res publica* a pour objectif principal de renforcer la cohésion du groupe social et, de fait, elle met en scène l'*Eunomia* d'inspiration grecque du modèle institutionnel florentin. Florence, nouvelle Athènes.

Voilà pourquoi la théâtralité choisie à Florence pour les fêtes est la plus proche possible du réel, allant même jusqu'à s'y confondre. Les fêtes mises au point par les Florentins utilisent les principes de la *mimesis* afin de frapper de réalisme les représentations des *personae* dans les cérémonies publiques. On se met en scène, dans la fête, comme on peint une œuvre d'art, et comme on vit dans la cité ! Burckhardt écrit à ce propos que « sous leur forme la plus parfaite, les fêtes italiennes marquent le passage de la vie ordinaire dans le domaine de l'art[133] ». Voyons-y une volonté de transparence, et aussi l'affirmation claire d'un modèle politique entièrement fondé sur l'homme et sur l'action politique.

---

[131] Qu'elles affichent un cadre rationnel ou qu'elles soient extravagantes, les fêtes, en *res publica* et en *res imperii*, proposent un récit fictionnel et, à ce titre, elles sont entièrement politiques, puisqu'elles participent à la mise en récit du pouvoir.

[132] C'est dans les fêtes de l'Antiquité que se met en œuvre de la manière la plus naturelle le *jus populi* des citoyens romains.

[133] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 337.

Pour invoquer l'*Eunomia* à l'antique, signe d'un détachement par rapport à la vision augustinienne du pouvoir, les Florentins utilisent l'Antiquité comme structure et comme *decorum* dans la fête, en sachant que l'iconographie antique s'adapte parfaitement à l'architecture nouvelle de la *res*. Il ne faut néanmoins pas s'y tromper : quand les citoyens florentins paradent dans les rues de leur cité, et qu'« au milieu d'une nuée de masques à pied et à cheval apparaît un char immense ayant une forme de fantaisie, [portant une] figure allégorique à la mode ou bien un groupe avec les accessoires qu'il comporte[134] », comme le char de David évoqué plus haut, c'est la cité tout entière qui est glorifiée, et la cérémonie publique déploie une grande verticalité dont le sommet est formé de l'idéal citadin auquel les hommes parviennent dans l'horizontalité de leur rassemblement.

Quand les Médicis retourneront la fête à des fins personnelles, ils soigneront leur représentation, en continuant d'utiliser « la civilisation classique, qui fournit un grand nombre d'exemples permettant de glorifier leurs actions par comparaison[135] ». Ils ne modifieront pas les règles fondamentales des cérémonies publiques florentines, mais ils se contenteront seulement d'en tirer un avantage symbolique. Ce seront eux au sommet des cérémonies, et plus la cité, « le cérémonial florentin [se transformant] du rite public à une autocélébration des Médicis[136] ». La *civitas* finira par se dissoudre dans l'apologie du *princeps*.

197. *L'*Hybris *du prince dans les fêtes mantouanes.*

Quand les spécialistes évoquent les fêtes de la Renaissance italienne, c'est surtout à celles qui sont organisées en *res imperii* que l'on pense. Sans doute est-ce dû au fait qu'elles ont servi de modèle à celles de l'Europe, ainsi que nous l'évoquions plus haut. Ces fêtes sont elles aussi ordonnées, organisées, avec un cérémonial méticuleux, elles sont loin de sombrer dans un chaos carnavalesque. Dans le palais du Té, les fêtes en l'honneur de Frédéric II étaient organisées dans la chambre de Psyché, à laquelle les participants accédaient à la suite d'une cérémonie au cours de laquelle les courtisans entraient dans les différentes salles du palais selon un itinéraire choisi par le prince. Une fois arrivés dans la dernière salle du parcours, ils étaient invités à partager un banquet offert par le prince, lequel trouve donc son écho dans celui que Jules Romain a peint sur les murs de la salle : *Le banquet de Psyché* (Ann. 170). À la fin du repas, les membres de la cour participent à une fête qui peut durer toute la nuit et se terminer au lever du jour, que l'on observe depuis la loge de David, à l'étage, regroupés sur la triple

[134] *Ibid.*, p. 356.

[135] James HANKINS, « Cosimo de' Medici as a patron of Humanistic Literature », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, *Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389-1464*, with an introduction by Ernst GOMBRICH, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 86.

[136] Silvia MANTINI, *Lo spazio sacro della Firenze Medicea. Trasformazioni urbane e ceremoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*, *op. cit.*, p. 67.

arcade de la loge, orientée plein est, qui offre au matin une vue sans égal sur les jardins du palais, et sur la cité.

Ces fêtes sont d'une grande importance dans l'incorporation politique florentine et mantouane parce qu'elles donnent l'occasion aux hommes d'être véritablement acteurs de la représentation. Dans la fête, les citoyens florentins et les courtisans mantouans jouent eux-mêmes le récit du pouvoir. Voilà pourquoi il ne faut pas sous-estimer la puissance symbolique de la fête, même quand en *res imperii*, celle-ci prend les traits d'un simple divertissement apolitique, car ce qui semble être à l'origine un lieu de l'*otium* princier se révèle en réalité être l'un des mécanismes fondamentaux du jeu politique à la cour du prince.

Nous pourrions penser que le masque des courtisans mantouans lors des fêtes organisées à la cour du prince traduit la même réalité politique que celui porté par les Florentins lorsqu'ils paradent dans la cité pendant le carnaval, mais il y a masque et masque, et cela seulement permet de comprendre les enjeux politiques de l'une et l'autre fêtes. À Florence, l'homme souverain trouve dans le masque un moyen de mettre sa *persona* de côté, le temps d'un défilé, car dans le fond, peu importe l'importance de sa charge publique, les principes de l'égalité civique rendent les citoyens égaux dans la cité. Aussi le masque de carnaval permet-il aux citoyens de déposer quelques instants le masque de la *persona* dans l'espace public de manière à réaffirmer un peu plus l'avènement de la *Dikè*. À Mantoue en revanche, si les courtisans déposent le masque de la *persona* pour revêtir celui de la fête, ils se retrouvent certes à égalité, entre eux, devant le prince, mais ils ne possèdent plus alors aucun pouvoir politique, ils se retrouvent à nu devant le prince, ce qui peut du reste rendre légitimes les excès de comportement. Ces « excès de comportement » peuvent être du libertinage quand ils jaillissent dans une cité comme Florence où la vénération du corps fait partie de la beauté du monde, mais il perd de vue la dimension philosophique pour se consacrer au seul plaisir sexuel. À Mantoue, en revanche, on est plus proche d'une utilisation des corps à l'intérieur d'un système de domination. Dans le premier cas, la luxure procède de l'érotisme, et dans le second elle n'est qu'*hybris*.

À l'inverse des fêtes florentines, les fêtes mantouanes exagèrent volontairement la théâtralité de manière à ne plus vraiment relever du théâtre, mais plutôt d'un excès de théâtre[137], lequel est figuré par les grotesques du palais. Face à ce type de représentation du groupe politique, l'homme ne peut pas comprendre rationnellement comment intégrer la communauté, si ce n'est dans une participation inconditionnelle au burlesque de la représentation. Cet excès, cet *hybris*, renforce la *dignitas* du prince à sa cour, car, seul à intervenir en *persona*, qui sinon lui pourrait être capable de faire régner l'ordre dans la communauté politique ? C'est d'ailleurs lui qui règle l'*hybris*, car il n'y a pas un geste « déplacé » tant que le prince n'a pas donné le signal, et au demeurant les excès ne se déroulent pas sous ses yeux. Jacob Burckhardt s'est étonné des représentations

[137] Ce n'est sans doute pas un hasard si Giorgio Vasari parle d'un « théâtre total » dans ses commentaires à propos du palais du Té.

« exclusivement ou surtout profanes […] qui avaient lieu dans les grandes cours princières, [et qui] fournissaient un enchaînement mythologique et allégorique qui était parfois facile et agréable à saisir [autrement dit, des fêtes princières basées sur le mythe comme forme symbolique.] Mais, ajoute-t-il, le baroque n'y manquait pas non plus : on voyait apparaître de gigantesques figures d'animaux [dans lesquels les hommes étaient sans doute censés se reconnaître] d'où sortaient tout à coup des légions de masques[138] ».

§ 2. LES TROIS TEMPS DE LA FETE DESACRALISEE

198. *Le* decorum.

Le premier élément des fêtes renaissantes sur lequel nous souhaitons revenir est leur *decorum*. Que ce soit le modèle florentin ou le modèle mantouan, tous deux utilisent les innovations artistiques de leur époque pour façonner un *decorum* antiquisant. Cela a une signification importante dans la mesure où nous avons montré plus haut le lien structurel entre l'art et les institutions. C'est aussi en cela que la fête dévoile les caractéristiques institutionnelles du pouvoir. L'art utilisé à Florence pour le *decorum* des cérémonies publiques est l'architecture de la cité réifiée et les productions artistiques fournies par les corporations de métiers ; ainsi tous les corps de métier, tous les citoyens participent à l'élaboration même du *decorum* de la fête, alors qu'à Mantoue on redouble d'inventivité au sein de l'architecture princière, en développant peinture, costumes fantaisistes, théâtre, masques et musique, mais si le *decorum* apparaît à Florence comme un don que les citoyens se sont fait à eux-mêmes, à leur cité, le *decorum* des fêtes mantouanes est en revanche entièrement un don du prince.

L'art sort des églises et décore la cité réelle, et d'une certaine manière il façonne l'espace public florentin comme l'espace privé du prince. La liturgie chrétienne perd son importance politique et, à bien y réfléchir, c'est peut-être la liturgie qui se désacralise à la Renaissance et qui opère un retour à l'Antiquité préchrétienne dont elle procède, car le mot vient du grec [*leitourghia*], qui signifie « service public », de [*leiton*] : « public », et [*ergon*] : « travail ». Dans l'Antiquité grecque, la liturgie était un service public citadin rendu à la communauté par les plus riches, qui consistait la plupart du temps dans l'organisation de fêtes. Par conséquent, quand nous écrivons que la fête renaissante est un rituel de la mécanique des pouvoirs qui remplace la liturgie chrétienne, nous pourrions tout aussi bien écrire qu'elle redevient une *leitourghia* au sens grec.

Cette *leitourghia*, qu'elle prenne la forme de cérémonies publiques ou celle de fêtes de cour, exprime tout à la fois, en *res publica* comme en *res imperii*, « un contenu

[138] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 345-346.

philosophique, politique et moral, au moyen d'une extraordinaire fusion de la musique, de la peinture, de la poésie et de la danse[139] ».

La peinture. À Florence elle intervient pendant la cérémonie publique, pour décorer les rues de la cité, et après, pour illustrer l'évènement et conserver les images encore vivantes dans les esprits pour la postérité. À Mantoue au contraire la peinture intervient avant, pendant et après la fête, elle a sa temporalité propre, indépendamment de la fête, puisque le palais du prince est recouvert de peintures en permanence, lesquelles sont elles-mêmes des représentations de fêtes. Dans les fêtes florentines, les citoyens prennent conscience de la représentation, car ils ont tout le *decorum* à créer, tandis que dans les fêtes mantouanes, les courtisans n'ont pas conscience de faire partie d'un mécanisme de représentation, car les peintures sont permanentes, elles sont comme le cadre de leur propre existence, et la domination s'exerce constamment sur les courtisans.

La musique. Elle se développe très largement à la Renaissance, devenant l'un des éléments majeurs de la fête. Nous pensons que l'harmonie musicale a pu être associée à l'harmonie institutionnelle recherchée dans l'*Eunomia* des Grecs. La musique, par son rythme et sa capacité à toucher l'homme au cœur, a depuis longtemps joué un rôle dans la mécanique du pouvoir. Ce n'est pas pour rien que saint Augustin, dans son *De la musique*[140], la range, avec le chant, parmi les manifestations divines. Selon lui, la musique doit être encadrée et régulée par l'Église, parce qu'elle dispose d'un grand pouvoir sur les hommes[141], c'est pourquoi il faut faire attention à ce qu'elle ne sorte pas du domaine religieux[142]. Les travaux récents d'Olivier Mattéoni nous apprennent que les codes de l'art musical évoluent considérablement du XIIIe au XVe siècle, en même temps que la désacralisation de la société. L'auteur souligne « le passage de la *musica immensurabilis* à la *musica mensurabilis*[143] », on passe de la monophonie à la polyphonie : se pourrait-il que dans la musique soit à l'œuvre ce même mouvement vers une commensurabilité du monde que Daniel Arasse a expliqué avec élégance dans ses analyses à propos de la peinture ?

Dans le *Quattrocento* florentin, la musique s'affranchit du religieux, cesse d'être une expression du divin pour devenir un art humain à part entière, « l'art musical sort donc de l'église pour embellir la cité, [et] connaît grâce à ce cheminement [de désacralisation]

---

[139] Roy STRONG, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, *op. cit.*, p. 14.

[140] Récemment traduit en italien par Maria BETTETINI (a cura di), *Sant'Agostino. La musica*, Milano, La Vita felice, 2017, 637 p.

[141] Dans ses *Confessions*, saint Augustin se souvient qu'il fut tellement ému après avoir écouté un chant ambrosien, qu'il fut ensuite plein de remords pour avoir involontairement cédé au plaisir du chant. SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, livre 11, chapitre 28.

[142] Notons qu'au XVIe siècle, Martin Luther place le chant au centre de sa réforme de l'Église.

[143] Olivier MATTEONI, « Nouvelles musiques du XIIIe au XVe siècle », *Médiévales*, 32, printemps 1997, p. 6.

l'une de ses plus grandes évolutions[144] ». Est-ce sous l'influence de ces évolutions que Piero della Francesca peint des musiciens dans sa *Nativité* (Ann. 171), et que Benozzo Gozzoli fait chanter ses anges dans le *distretto* de Florence (Ann. 19) ?

La danse. L'art de la danse se renouvelle au XVe siècle et va se diffuser comme un art de cour dans les fêtes du XVIe siècle. Nous pensons avec Ludmila Acone que la danse est en lien avec la désacralisation de la société[145], car d'une part elle est un art qui permet à l'homme de « bâtir et [de] mesurer l'espace par le corps[146] », d'autre part l'un des maîtres à danser du XVe siècle, Guglielmo Ebreo, questionne avec Marsile Ficin « l'élévation de l'âme par la musique et par la danse et la façon dont ces deux arts peuvent transformer le corps pour que celui-ci cesse d'être la prison de l'âme que fustigent les Pères de l'Église[147] ».

La danse était naturellement présente dans la vie des hommes et des femmes de la Renaissance, et elle apparaît souvent dans les arts figuratifs, la plupart du temps sous la figure des trois grâces, à l'image de celles que Sandro Botticelli peint dans son *Printemps* (Ann. 172), ou de celles de Raphaël (Ann. 173). Dans *Les effets du bon gouvernement à la ville* (Ann. 174) du palais public de Sienne, Ambrogio Lorenzetti ne s'y trompe pas en représentant au premier plan, en plein centre de la fresque, des hommes et des femmes exprimant par la danse leur appartenance à la cité. Quant aux fresques du palais du Té, la danse y est bien présente, et devient même l'activité principale au sein de l'espace mythique, que ce soit au sein des fresques de la loge des appartements du jardin secret (Ann. 175), en stuc dans un médaillon de la chambre des aigles (Ann. 176), dans le *decorum* de la chambre d'Ovide (Ann. 177), ou bien entendu dans l'ensemble de la chambre de Psyché. Dans l'annexe n° 174, la danse est conçue comme un défilé volontaire des membres de la cité, tandis que dans l'annexe n° 175, la danse des personnages mythiques recèle une connotation sexuelle dans le geste réalisé, et d'ailleurs, deux des figures sur la gauche de la fresque indiquent sans ambiguïté comment la scène est censée prendre fin. Ces deux scènes donnent à notre avis une illustration des différentes utilisations du corps en *res publica* et en *res imperii*.

199. *Les masques.*

Abordons maintenant la signification politique des masques dans les fêtes florentine et mantouane. Contrairement à notre perception contemporaine, « la principale fonction du masque est de révéler, de rendre manifeste[148] », et non pas de cacher quelque chose.

---

[144] Francesco COGNASSO, *Società e costume. Panorama di storia sociale e tecnologica*, t. 5: *L'Italia nel Rinascimento*, *op. cit.*, p. 612 *sq*.

[145] Voir Ludmila ACONE, *Danser entre ciel et terre : le maître à danser du* Quattrocento*, sa technique et son art*, préface de Jean-Philippe GENET, Paris, Garnier, 2019, 487 p.

[146] *Ibid.*, p. 129 *sq*.

[147] Selon les mots introductifs de Jean-Philippe Genet en préface de l'ouvrage de Ludmila Acone, *op. cit.*, p. 7 *sq*.

[148] Moshe BARASCH, Imago Hominis*. Studies in the Language of Art*, Vienne, IRSA, 1991, p. 52.

Les Grecs se servaient d'ailleurs du masque pour révéler une émotion, « souvent exagérée afin d'être manifeste[149] ». Que révèle alors le masque dans les cérémonies florentines et dans les fêtes mantouanes ?

Le masque des cérémonies publiques florentines est celui de la *persona* citoyenne qui permet de cacher, de contenir les passions humaines des individus afin de réunir la communauté politique autour de la *civitas*. Quand les citoyens délaissent le masque de la *persona* pour porter celui de Carnaval, ils ne sombrent pas comme à Mantoue dans un *hybris*, mais ils sont plutôt des citoyens exprimant leur *egomet*, en *krasis* avec leur environnement. L'égalité des citoyens dans l'apparence que le masque met en œuvre fait advenir la *Dikè*. Ce que révèle donc le masque, à Florence, c'est l'ordre politique et l'*Eunomia*, tandis que le masque des fêtes mantouanes est non seulement réel, fait de tissu, on le porte physiquement, mais il permet de dissimuler les visages des courtisans à la cour du prince. Celui-là déchaîne les passions, il est grotesque et mène nécessairement à l'*hybris*, parce qu'il suppose l'absence de conséquences personnelles du comportement adopté par les hommes dans la fête. Seule la *persona* du prince est respectée et peut imposer l'ordre, mais entre les courtisans tous les coups sont permis[150]. Par conséquent, la fête en *res publica* ressemble davantage à un forum, tandis que la fête en *res imperii* tient plutôt de l'arène.

On peut se demander si le pouvoir qui, dans une *res publica* permet aux individualités d'incorporer le groupe en se montrant dans la fête, consiste à l'inverse en *res imperii* à dissimuler les individualités au profit de la seule représentation du prince. Si les fêtes florentines élèvent les hommes à la citoyenneté, les fêtes mantouanes les abaissent à l'expression des passions individuelles. D'un côté une mise en récit rationnelle de la communauté politique, de l'autre une mise en récit irrationnelle des courtisans à la cour du prince.

Puisque tous les individus à l'exception du prince se déguisent et portent un masque, il devient alors impossible de déterminer qui parmi eux détient un titre, qui est titulaire d'un office[151]. Le masque indifférencie les hommes et, *in fine*, après avoir remplacé la fonction politique par le masque, chacun se retrouve sur un pied d'égalité devant le prince. Dit autrement, le prince est le seul à pouvoir conserver l'apparence de sa fonction politique, les membres de la cour redeviennent des personnages, des *quidams*, dépouillés de toute fonction. Par conséquent, en *res imperii* le masque révèle et rend manifeste la puissance politique du prince. L'artiste Agnolo Bronzino ne se méprend pas

[149] *Ibid.*, p. 59.

[150] Pour tenter un parallèle contemporain, la *persona* florentine entraîne l'homme à se comporter dignement, car sur la place publique, sur le forum, alors que le masque des fêtes mantouanes fait advenir des hommes sans identité, qui se comporteraient à l'image des utilisateurs des forum en ligne, ou dans les soi-disant réseaux sociaux, où la dignité a laissé place aux insultes et à la haine. L'utilisateur anonyme déversant sa haine sur les forum en ligne a tout de la grotesque du palais du Té. Physiquement, et aussi conceptuellement, parce qu'il n'est qu'*hybris*, mise en scène exagérée de soi-même, et qu'il empêche l'établissement d'un dialogue rationnel.

[151] Voir Anthony CRESTINI, « L'art au service du pouvoir de Frédéric II Gonzague. Le début de l'ère des princes », dans *XXVIIe colloque de l'A.F.H.I.P.*, Aix, PUAM, 2019, p. 53-68.

quand, en 1546, il réalise son *Allégorie de la luxure* (Ann. 178) qui offre aux spectateurs les traits généreux d'une Vénus/Aphrodite, déesse omniprésente dans les fresques du palais du Té, entourée des allégories du Plaisir, du Mensonge, du Jeu, et aux pieds de laquelle sont peints deux masques : l'un tenant de la tragédie antique grecque, l'air sérieux et stoïque, l'autre burlesque tenant de la grotesque.

200. *Tragicomique de la représentation en* res imperii.

Du point de vue théâtral, les fêtes renaissantes épousent deux mises en scène bien distinctes l'une de l'autre : celle de l'évocation d'un destin tragique en *res imperii*, le plus souvent accompagnée de burlesque[152], et celle d'une action réelle effectuée dans la cité en *res publica*. Le masque possède donc la capacité symbolique d'invoquer le tragique du théâtre de l'Antiquité grecque qui, par nature, entretient des liens forts avec la pensée holiste de la société mantouane et, par conséquent, avec le pouvoir de Frédéric II Gonzague. Le tragique est en effet un genre théâtral mettant en scène un récit dans lequel les personnages n'ont aucune responsabilité propre quant aux évènements qui se succèdent. Privés de libre arbitre, ils subissent impuissants le sort que leur réserve le destin, que rappellent les chœurs dans le théâtre tragique, sans qu'ils puissent jamais échapper au sort annoncé. Œdipe en est certainement la figure par excellence. Considéré en ce sens, le masque renforce l'idée de la prépondérance d'un ordre naturel dans lequel s'inscrivent les hommes de la *res imperii*, presque malgré eux, indépendamment de leur volonté. En cela, la fête princière reproduit le cadre fictionnel de la tragédie grecque, en adoptant l'essentiel de ses mécanismes. Avec les grotesques, en revanche, c'est le burlesque que l'on ajoute au tragique et qui emporte avec lui toute rationalité de la représentation. Le tragicomique des fêtes mantouanes place les participants dans un schéma paradoxal, qui correspond d'ailleurs à la philosophie politique mantouane, établissant un récit duel au bénéfice du prince, quand dans les cérémonies publiques florentines, la représentation met en scène une action réelle, toute issue du libre arbitre des hommes, ni tragique ni comique, mais l'expression des citoyens librement engagés dans la cité.

Nous retrouvons en filigrane dans la théâtralisation des fêtes renaissantes les deux conceptions de la liberté évoquées par les travaux de Pierangelo Catalano[153] : d'un côté une liberté républicaine reconnue aux hommes à l'intérieur de la cité, de l'autre une liberté qui s'accomplit dans une obéissance au *princeps*.

[152] « Les masques du Palais du Té évoquent à la fois le grotesque, et le tragique ancien. » Lanfranco RAVELLI, « Riflessioni sui caratteri espressivi e pittorici di Giulio Romano », Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. *Giulio Romano*, *op. cit.*, p. 245.

[153] Pierangelo CATALANO, *Diritto e persone I*, Torino, Giappichelli, 1990, XIII + 221 p.

Chapitre 2

UNE DÉSACRALISATION DE L'ESPACE DE REPRÉSENTATION

201.

Puisque depuis le XIIe siècle, la société, les pouvoirs, le tissu urbain de la *res* se sont désacralisés, abandonnant les principes de la théologie politique médiévale fondée sur le don de Dieu, il est logique de retrouver ce même mouvement de désacralisation dans l'espace symbolique qui met en scène le récit du pouvoir à travers des formes et des figures politiques. Ce don, à présent humain, fondateur de la nouvelle société politique, est raconté dans des fictions picturales par l'intermédiaire de tout un catalogue nouveau de formes et de figures politiques désacralisées. Ces dernières ne sont pas tout à fait les mêmes en *res publica* et en *res imperii*, et bien que demeure une constante dans l'utilisation de l'Antiquité, les deux systèmes institutionnels, les deux pouvoirs, encore une fois n'utilisent pas le référent antique à même fin. Le récit du pouvoir en *res publica* déploie les formes géométriques de l'Antiquité pour faire naître un instant de l'*historia* d'où Dieu est absent (**Section 1**), tandis que les pouvoirs en *res imperii* se servent uniquement du mythe nu comme outil de désacralisation de l'espace symbolique (**Section 2**). La géométrie, le mythe, les institutions et l'histoire, des données qui entrent en convergence, au moins à la Renaissance, et qui nous permettront chemin faisant d'éclairer sous l'angle de l'histoire européenne des institutions la pensée de Carlo Ginzburg au sujet des liens entre morphologie et histoire.

Section 1

UNE DÉSACRALISATION PAR LA FORME GÉOMÉTRIQUE EN *RES PUBLICA*

202.

Questionnons la tendance des citoyens en *res publica* à adopter une forme narrative géométrique dans la mise en récit du pouvoir de l'homme. D'abord d'un point de vue iconographique, en observant l'évolution de la forme architecturale peinte du XIIIe au XVe siècle, qui va constamment vers une plus grande *mimesis*, et une plus grande

géométrisation. Du point de vue iconologique ensuite, à savoir dans les liens que la figure géométrique entretient par nature avec le *logos*. Est-ce parce que sa géométrie est commensurable à l'homme que le *dominium* terrestre fait son entrée dans l'art florentin du *Quattrocento* ? Étant donné les liens structurels et sensibles entre art, entité politique, droit et individu, le mouvement de désacralisation de la société mis en branle à partir du XIIe siècle ainsi que la montée en puissance des pouvoirs civils ont un impact sur la représentation symbolique du pouvoir. L'espace plastique s'est progressivement déthéologisé (**Sous-section 1**), le mot est d'Erwin Panofsky, ce qui a permis la création de figures politiques nouvelles (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

LA DETHEOLOGISATION DE L'ESPACE DE REPRESENTATION SYMBOLIQUE

203.

Dans ce mouvement général qui mène l'Occident vers une société désacralisée, où montent en puissance des pouvoirs civils, profitant de l'affaiblissement de l'universalisme institutionnel pour façonner leur *auctoritas* sans Dieu, la représentation symbolique du pouvoir semble comme emportée et paraît évoluer parallèlement à ce grand mouvement. Une forme politique en particulier se transforme et intensifie la désacralisation de l'espace plastique en *res publica* : l'architecture (§ 1). Le génie de quelques artistes a rendu célèbres les évolutions de la forme architecturale, à laquelle il convient désormais d'ajouter une signification politique, tant à la forme politique en soi qu'à son évolution du XIIIe au XVe siècle. Quelles sont les raisons qui ont pu encourager les hommes à reconnaître dans la forme architecturale un puissant vecteur de désacralisation et un symbole de la *res publica* ? (§ 2).

§ 1. PEINDRE L'ARCHITECTURE DU XIIIe AU XVe SIECLE

204. *Pourquoi est-il important de donner une signification politique à l'architecture peinte ?*

Nous avons déjà relevé plus haut que les Florentins, par l'intermédiaire de Filippo Brunelleschi, ont institué l'architecture des Grecs sur le plan figural, avec toutes les conséquences d'ordre politique consécutives. Il s'agit à présent de réfléchir à l'architecture peinte en *res publica* en termes de désacralisation de la société, afin de mieux cerner l'ensemble du phénomène et de pouvoir même préciser la signification de l'architecture peinte à Florence. Nous pensons à première vue que l'acte de peindre

l'architecture a une signification politique précise, au moins en ce qui concerne la période allant du XIIIe au XVe siècle, car les artistes des différentes époques s'en sont servis pour dresser un portrait de la cité, c'est-à-dire pour dessiner les contours de l'idéal citadin. Les villes de la péninsule étant en constante mutation depuis l'avènement des communes, étudier comment les artistes les portraiturent nous permettra de mieux sentir les évolutions institutionnelles, d'approfondir notre connaissance de leur urbanisme grâce à des images à valeur d'archive historique, et aussi de nous rendre compte de l'image qu'eux-mêmes pouvaient avoir de leurs villes.

Les réflexions qui suivent prennent appui sur les récents travaux de Sabine Frommel[1], historienne de l'art allemande qui, en tant que titulaire de la chaire du Louvre pour l'année 2020[2], a pu exposer ses recherches dans une série de conférences données à l'auditorium du Louvre[3]. Sabine Frommel pose sur l'architecture peinte un précieux regard d'historienne de l'art, que nous tentons de compléter avec celui du juriste et de l'historien des pouvoirs. Du point de vue de l'architecture peinte, rencontrée sans discontinuité entre les âges, la rupture établie entre Moyen Âge et Renaissance est poreuse et artificielle, démontre la chercheuse. Elle renverse ici le préjugé selon lequel la résurgence de l'architecture dans l'espace plastique est le monopole de la Renaissance italienne. « L'art de peindre l'architecture remonte au règne d'Auguste, à Pompéi notamment, pour créer un cadre somptueux aux théâtres où ont lieu les jeux, [ainsi qu']aux villas personnelles des sénateurs[4]. » Il s'agissait du temps d'Auguste plutôt d'un art privé, ajoute-t-elle, et, dans l'ensemble, nous sommes en accord avec ses conclusions. L'architecture est peinte à toutes les époques, et cela fait d'elle une vraie constante dans le catalogue des figures politiques occidentales, mais est-ce que toutes les époques peignent l'architecture de la même manière ?

Puisque la forme architecturale a été très tôt instituée sur le plan figural, que, prenant une valeur en tant qu'image, elle est devenue une figure politique récurrente, il a bien sûr existé différentes manières d'envisager cette figure politique en fonction des époques et des pouvoirs. Sans doute l'architecture peinte s'est-elle transformée au cours des époques. C'est sur ce point que l'historien des institutions peut s'avérer utile, qu'il peut apporter sa pierre à l'édifice, en proposant une nouvelle perspective à l'analyse de l'architecture peinte. Pour ce faire, nous allons réfléchir à trois manières de peindre

[1] Sabine FROMMEL (a cura di), *Architectura picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016, 307 p.

[2] Depuis 2009, un historien de renom occupe chaque année la chaire du Louvre et peut ainsi présenter à l'auditoire une synthèse de ses recherches.

[3] Deux de ses conférences nous ont été particulièrement utiles. Sabine FROMMEL, *L'origine de l'architecture peinte*, Chaire du Louvre 2020, conférence accessible en ligne à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=8Umw2Ann9Og, [dernière consultation le 14 I 2021], ainsi que *EADEM*, *L'héritage classique et l'impact de la perspective centrale*, Chaire du Louvre 2020, conférence accessible en ligne à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=1iMKr-SXnrY, [dernière consultation le 11 I 2021].

[4] Sabine FROMMEL, *L'origine de l'architecture peinte*, *op. cit.*

l'architecture en *res publica* qui, à notre sens, expriment trois moments distincts de l'histoire des pouvoirs, qu'ont incarné Giotto au XIIIe siècle, Ambrogio Lorenzetti au XIVe siècle, et Piero della Francesca au XVe siècle.

205. *Giotto. L'architecture essentiellement envisagée comme une figure politique.*

Alors que dans l'architecture peinte à Pompéi sous Auguste, « le peintre privilégie le rendu monumental de la peinture [plutôt que] la cohérence architecturale[5] », sans doute parce que son objectif est d'exalter la richesse et le pouvoir d'un simple particulier, l'évolution de l'architecture peinte du XIIIe au XVe siècle va inverser ce schéma en allant vers plus de cohérence spatiale, parce qu'elle va traduire le mouvement d'un abandon de la sphère privée vers la création d'un espace public.

Une première étape est franchie par Giotto dans la chapelle des Scrovegni (1303), appelée aussi église de l'*Arena* de Padoue, car construite sur le terrain de l'ancienne arène romaine. Dans l'*Expulsion des marchands du temple* (Ann. 179), on voit que l'architecture du temple est pensée, et même tracée, en tant que figure à part entière, comme si elle était elle-même l'un des personnages. D'ailleurs, le temple est peint comme une icône et les personnages « humains » de la fresque semblent incapables d'investir le lieu physique du temple. Les deux figures, à savoir les icônes religieuses et l'architecture, se côtoient mais restent à distance l'une de l'autre.

On retrouve la même mise à distance, le même rapport que les figures religieuses entretiennent avec l'architecture peinte, dans la chapelle Bardi (1318) de la basilique Santa Croce de Florence. Dans le *Renoncement aux biens de ce monde* (Ann. 180), de Giotto, puis dans le *Miracle de saint Sylvestre* (Ann. 181), fresque peinte par Maso di Banco dans la même chapelle, l'architecture peinte n'est pas réalisée en tant qu'architecture réelle, dont la fonction serait d'accueillir les hommes dans un espace propre, mais elle a uniquement une valeur en tant que figure.

Chez Giotto, la relation de l'architecture peinte avec les figures religieuses est une traduction artistique de la théologie politique médiévale fondée sur la distinction augustinienne des deux cités, car cette architecture instituée par Giotto, c'est bien l'architecture de la cité terrestre ! Déjà au XIIIe siècle, elle possède une force symbolique unique en son genre, une capacité à évoquer le réel qui fait d'elle une figure politique à jamais liée à la cité des hommes, même si elle reste encore un détail de la représentation, qu'elle ne fait que côtoyer les figures sacrées tout en restant distincte d'elles. Mais tout de même : quel détail ! Et quel génie de Giotto ! Quelle vision en avance sur son temps que d'oser représenter l'architecture de la cité terrestre au côté des figures sacrées.

Il faut toutefois admettre que Giotto est si moderne dans sa manière de peindre que quelques années avant Ambrogio Lorenzetti, il avait déjà senti le besoin de fusionner l'architecture avec les figures sacrées. Dans la *Confirmation de la règle* (Ann. 182), on a l'impression que les personnages sacrés sont placés devant une architecture peinte

[5] *Ibid.*

toujours considérée comme une figure, mais transparaît déjà cette volonté du peintre d'associer les deux figures, de concilier ce que saint Augustin a opposé, que confirme également le travail perspectif des poutres de bois qui maintiennent le plafond de l'architecture. Cette volonté transparaît également dans l'*Apparition au capitole d'Arles* (Ann. 183) dans laquelle le peintre a même inséré un relais pictural, élément plutôt rare pour la période (Ann. 184). C'est cette recherche chez Giotto de l'invention spatiale qui fait écrire à Erwin Panofsky qu'il est l'un de ces avant-courriers de la Renaissance, « auteur d'une première rupture par rapport aux principes médiévaux de représentation du monde visible[6] ».

Giotto donne en effet l'impression de formuler des essais de la mise en forme d'une idée, de la conciliation de la figure architecturale avec les personnages sacrés, que nous retrouvons mieux assurée dans ses fresques de la basilique Saint-François à Assise. Elles offrent un bel aperçu de ses recherches en allant de l'*Hommage d'un habitant d'Assise* (Ann. 185), au *Miracle du Crucifix* (Ann. 186), où l'architecture peinte conserve une valeur strictement figurale, à l'*Information de la mort de saint François* (Ann. 187), et à son étonnante *Apparition à Arles* (Ann. 188), dans lesquelles Giotto semble confondre les figures. Bien des recherches sur le sens de la construction des images au *Trecento* ont montré qu'il était inopportun d'analyser la peinture de Giotto à travers le prisme de catégories d'analyse émergeant cent cinquante ans plus tard, à savoir les travaux sur la perspective[7]. À notre avis, ce dernier vit une époque d'intense remise en question de la théologie politique médiévale, ce qui fait émerger deux grands paradoxes figuratifs : le premier l'incline à représenter une cité terrestre de plus en plus autonome et détachée des figures religieuses, et le second chamboule la conception même des personnages religieux peints.

La conception chrétienne de l'image maintient un rapport de subordination de la figure au Verbe[8], d'une part, et les individus religieux représentés sont des *personae* chrétiennes, comme l'a affirmé mon maître Jacques Bouineau[9] à l'encontre de la croyance répandue selon laquelle le christianisme a permis l'éclosion de la personne. C'est parce que ces

---

[6] Erwin PANOFSKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993 [1960], p. 37.

[7] Nous pensons à Frances Amelia YATES, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel ARASSE, Paris, Gallimard, 1987 [1966], 432 p. Daniel Arasse est le principal héritier de ses travaux, comme nous l'avons déjà relevé, mais il développe surtout cette approche dans ses analyses de l'annonciation italienne (Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999], sp. p. 70), sans trop s'intéresser à Giotto, si ce n'est pour démontrer que Masaccio a repris de lui l'idée de se servir de l'architecture comme encadrement de plusieurs figures, par exemple quand une architecture, ou une colonne, permet de séparer Gabriel et Marie dans deux espaces distincts. *Ibid.*, p. 26. On voit bien alors combien les recherches de Giotto ont été essentielles.

[8] Jean-Claude SCHMITT, « Écriture et image : les avatars médiévaux du modèle grégorien », dans Emmanuèle BAUMGARTNER, Christiane MARCHELLO-NIZIA (sous la direction de), *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, Nanterre, Éditions Paris X Nanterre, 1988, p. 119.

[9] Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir, ou La Révolution de droit antique 1789-1799*, Toulouse, Éché, 1986, XLVII + 544 p.

personae chrétiennes sont soumises entièrement au Verbe et ne possèdent pas de sensibilité propre, qu'elles ne peuvent pas ontologiquement se confondre avec la figure de la cité terrestre sous le pinceau de Giotto. Pour cela, il faudra attendre l'émergence d'une conception plus sensible de l'individu que ne tarderont pas à fournir dans leur arsenal juridique les *res publicae* de la péninsule italienne.

206. *Ambrogio Lorenzetti. L'entrée de la cité réelle dans les fresques du palais public de Sienne.*

Dans les communes de la péninsule italienne, à partir de la fin du XIIe siècle, le palais civil se substitue progressivement au sanctuaire, symbole nouveau des communautés humaines, et bien qu'en France, dans les Flandres, en Angleterre, la charte et la commune soient à peu près du même temps, il s'agit plutôt alors d'organiser des groupements corporatifs que de consacrer des associations temporaires de citoyens[10]. Dans les communes de la péninsule italienne, à l'image de Sienne, l'édifice civil prend résolument le pas sur l'édifice religieux, − trois siècles avant que le même évènement se produise en Europe, − et devient le centre urbain de l'idée républicaine. À l'intérieur de ces édifices l'ordre et l'harmonie appartiennent à l'homme, et non à Dieu. C'est le cas de la salle des Neuf du palais public de Sienne où se réunissent les neuf magistrats qui dirigent la commune[11].

Entrons un instant dans cette salle des Neuf (Ann. 189), aujourd'hui appelée salle de la Paix. L'annexe n° 189 présente une vue de la salle qui est la plus connue, dos au mur sud, lequel est percé d'une fenêtre offrant la seule source lumineuse naturelle de la salle, projetant ses rayons sur la fresque centrale du mur nord : *La raison du bon gouvernement* (Ann. 190). Cette fresque s'étire dans deux directions embrassant deux visions latérales et opposées des effets possibles du gouvernement. Sur le mur est, on trouve *Les effets du bon gouvernement* (Ann. 174 et 191), où sont représentées *città* et *contado* dans une harmonie entre la ville et sa campagne. Sur le mur ouest, on trouve *Les effets du mauvais gouvernement* (Ann. 192 à 194), en état de guerre, avec son lot de figures monstrueuses, la justice bâillonnée, et les terres du *contado* brûlées sous les pas des hommes d'armes.

Nous ne développerons pas une analyse d'ensemble de ces fresques[12], car la chose faisant partie du cérémonial des historiens des pouvoirs, tout ce que nous pourrions

[10] *IDEM*, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1, Paris, Litec, 2004, p. 337-345.

[11] Pour des informations sur la forme institutionnelle de Sienne sous le gouvernement des Neuf, se reporter à Mario ASCHERI, « La Siena del Buon Governo (1287-1355) », *in* Simonetta ADORNI BRACCESI, Mario ASCHERI (a cura di), *Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal Medioevo all'età moderna: Firenze, Genova, Lucca, Siena e Venezia, atti del Convegno di Siena (1997)*, Rome, Istituto storico italiano per l'Età moderna e contemporanea, 2001, p. 87-107.

[12] Pour une analyse herméneutique du message politique des fresques d'Ambrogio Lorenzetti, se reporter à Quentin SKINNER, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, traduit de l'anglais par Rosine CHRISTIN, Paris, Raisons d'agir, 2003 [1986], 184 p. Pour une analyse plus pragmatique des fresques, se reporter à l'essai de Patrick BOUCHERON, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images*, Paris, Points, 2015 [2013], 282 p. L'auteur replace les fresques dans

exposer ou presque a déjà été mis en lumière avant nous. Limitons-nous à décrypter comment Ambrogio Lorenzetti traite la figure architecturale dans les deux allégories des effets possibles du gouvernement. Les deux éléments qui nous intéressent sont donc *Les effets du bon gouvernement à la ville*, et *Les effets du mauvais gouvernement à la ville*, dans lesquels, étrangement, l'architecture est traitée de la même manière, ce qui peut paraître paradoxal.

On voit bien dans ces fresques que la forme architecturale est passée d'une figure indépendante, isolée, à l'image de celles que peint Giotto, à une figure désormais plus cohérente, dotée d'un volume propre, et pouvant contenir des personnages. Plus simplement, l'architecture de Lorenzetti n'est plus seulement considérée en tant que figure politique autonome, et puisqu'elle devient une représentation de l'architecture réelle, celle de la cité communale, elle assume maintenant une fonction spatiale, l'obligeant ainsi à accueillir des figures. Nos dires se trouvent confirmés par un détail frappant des *Effets du bon gouvernement à la ville*, lorsque des hommes et des femmes, peints en haut à droite de la fresque, ont réussi rien de moins que de monter sur l'une des architectures, afin de la construire ou de la réparer. Les personnages ont donc un accès à l'architecture peinte, qui n'est plus seulement une figure, mais bien une architecture réelle. S'ouvre donc avec Lorenzetti un nouveau répertoire de formes architecturales qui cessent d'être soumises au Verbe, pour représenter des édifices civils que l'on peut qualifier de désacralisés, au moins sur le plan figural.

Faut-il par conséquent y voir un abandon de la distinction augustinienne des deux cités, dans une illustration de la philosophie de saint Thomas[13] ? Les fresques suggéreraient qu'il ne suffit plus, comme sous l'influence de saint Augustin, de se contenter de prier en attendant d'obtenir la grâce, mais que la raison et la volonté conduisent l'homme vers l'action politique.

Faut-il au contraire penser que les fresques du Bon Gouvernement traduisent les statuts de la cité siennoise[14] ?

Faut-il encore considérer qu'il y a convergence de ces deux mouvements, et que la pensée thomiste entre en résonnance avec le républicanisme de Sienne[15] ?

---

leur contexte de création et s'intéresse à la figure du tyran et de ses sbires monstrueux, représentés sur le mur ouest de la salle, dans l'ombre, comme un moyen efficace pour se protéger de lui, pour « conjurer la peur », qui immobilise parfois les hommes devant un tyran attirant, mais prompt pourtant à retirer aux hommes l'essentiel de leurs libertés politiques.

[13] Car d'après la pensée thomiste, si l'aboutissement du bien commun se trouve en Dieu, source de l'être et de tout amour, c'est bien dans la cité terrestre que doivent se mettre en œuvre les moyens de réaliser le bien commun. Sur la convergence entre saint Thomas et l'évolution de l'urbanisme dans les communes de la péninsule italienne, se reporter à Pierre MANENT, *Les métamorphoses de la cité. Essai sur la dynamique de l'Occident*, Paris, Flammarion, 2012 [2010], 424 p.

[14] Comme le pense Bram KEMPERS, *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Daniel ARASSE et Catherine BEDARD, Paris, Gérard Montfort, 1997 [1987], sp. p. 146.

[15] Il s'agit de la thèse défendue par Quentin SKINNER, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, *op. cit.*

Quoi qu'il en soit, on comprend que l'étude de l'évolution des formes et des figures de la représentation ne fournit pas « le prétexte à une discussion esthétique, mais l'occasion d'une réflexion sur les origines intellectuelles et historiques de ce qui s'apparente bien à une somme visuelle de la pensée politique des communes[16] ».

Avec Lorenzetti, les figures ne sont plus des *personae* chrétiennes, et la fresque dans son ensemble peut devenir « une allégorie politique [désacralisée] établissant un lien direct entre l'image et la signification, qui évite le détour par les codes d'identification de l'image religieuse[17] ». Elle déploie en fait des codes nouveaux, désacralisés, faisant des figures des *personae* citoyennes, et non plus chrétiennes, donnant naissance à des personnages d'une plus grande sensibilité, aux corps plus volumineux et charnels, et surtout capables de se confondre avec l'architecture peinte[18].

Quand Patrick Boucheron observe *Les effets du bon gouvernement à la ville*, il développe l'idée que « si ce gouvernement est bon, ce n'est ni parce qu'il est inspiré par une lumière divine ni parce qu'il s'incarne dans des hommes de qualité, ce n'est pas même parce qu'il bénéficie d'une légitimité plus solide […] c'est simplement parce qu'il produit des effets bénéfiques pour chacun, concrets, […] qui sont comme immanents à l'ordre urbain[19] ». Cette immanence des effets du gouvernement à l'ordre urbain est autant visible en cas de bon gouvernement qu'en cas de mauvais, car la figure politique architecturale a comme absorbé les autres figures dans son espace propre, au point de devenir un lieu commun de la représentation, du bon comme du mauvais gouvernement, tous deux immanents à l'ordre urbain.

207. *Piero della Francesca. La forme architecturale, structure de la représentation.*

De simple figure d'essence religieuse sous Giotto, dominée largement par la pensée augustinienne, l'architecture se désacralise sous Ambrogio Lorenzetti, devenant une forme réaliste dotée d'une plus grande cohérence spatiale, comme nous l'avons relevé. La peinture de Lorenzetti déploie un tel rapport nouveau des figures à l'architecture, elle fonde à tel point le style toscan, que Ghiberti fait de lui le peintre savant toscan par excellence, le *doctus pictor*. Au XVe siècle, un peintre va marcher dans les pas de Lorenzetti, et même le surpasser : Piero della Francesca. Dans sa peinture, le Toscan

[16] Olivier CHRISTIN, « Préface », dans Quentin SKINNER, *L'artiste en philosophe politique. Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, *op. cit.*, p. 10.

[17] Patrick BOUCHERON, « "Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici." La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Juin 2005, p. 1147.

[18] Est-ce un hasard si les expressions « *Viva* ! » et « *Evviva* ! » aujourd'hui très souvent employées dans le langage courant pour exprimer la joie, sont nées justement dans le *Trecento*, au moment où la joie est associée à la vie ordinaire dans la cité et non plus dans la vision de Dieu ?

[19] Patrick BOUCHERON, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images*, *op. cit.*, p. 14.

développe ce rapport des figures à l'architecture et permet de désacraliser tout à fait l'espace de représentation[20].

Chez Piero della Francesca, la figure architecturale s'est transformée au point de devenir la structure même de la représentation. « L'antique, à Florence, ne devient pas seulement un modèle à imiter, mais est bien ressenti comme un élément vivant avec lequel se fondre, pour l'actualiser et restituer à l'œuvre une nouvelle monumentalité[21]. » Il suffit d'observer *La Flagellation du Christ* (Ann. 195), et la *Madone de Senigallia* (Ann. 196), pour voir que l'architecture n'est plus une figure, et qu'elle est devenue la représentation elle-même ! L'espace pictural dans son entier est architecturé, et le sujet face au tableau devient un personnage, une figure à part entière absorbée par la forme architecturale, de la même manière que les figures d'Ambrogio Lorenzetti s'étaient laissé absorber, elles aussi, dans le palais public de Sienne, par l'architecture réelle de la cité siennoise. Bien sûr, toutes les œuvres de Piero della Francesca ne présentent pas le même modèle, mais il s'agit d'une configuration récurrente.

Comparons sa *Flagellation du Christ* à d'autres flagellations pour mieux apprécier la manière dont Piero choisit de traiter le rapport de l'architecture peinte et des figures. Celle de Cimabue (Ann. 197), datant du XIIIe siècle, a ouvert la voie à la peinture de Giotto, la composition présentant trois figures : le Christ, les flagellateurs, et l'architecture en second plan. Celle de Jacomart Baço (Ann. 198), peintre officiel d'Alphonse V, roi d'Aragon et, donc, contemporain de Piero della Francesca, s'intéresse elle aussi en priorité aux figures du premier plan plutôt qu'à l'architecture. Que dire des flagellations du XVIe siècle, comme celles de Sebastiano del Piombo (Ann. 199) ou encore du Caravage (Ann. 200) ? La priorité dans la narration des flagellations du XVIe siècle est entièrement donnée aux personnages. À regarder à nouveau l'oeuvre de Piero della Francesca – dans sa partie gauche, évidemment, seule à traiter l'épisode de la vie du Christ, la partie droite étant un conciliabule entre des personnages contemporains du peintre − on se rend compte qu'il donne une priorité à la structure architecturale devant les personnages représentés, et on se retrouve comme projetés à l'intérieur d'un bâtiment, celui de Ponce Pilate, les figures passant au second plan par rapport à la structure architecturale de l'ensemble. Elles sont elles-mêmes des architectures, c'est-à-dire que l'*egomet* n'est pas apparu, mais la déthéologisation est en marche et passe d'abord par une construction de substitution : celle du corps humain[22]. L'architecture peinte, qui a satisfait pendant quatre siècles à tous les besoins figuratifs de la civilisation occidentale, entraîne progressivement, elle accompagne même, la

[20] Bien que ce constat soit nuancé un peu plus loin, car Piero della Francesca propose un modèle de représentation « déthéologisée » unique en son genre, qui fait justement de lui une exception à la règle, car il va réussir à « jouer » de la perspective dans ses œuvres pour inscrire Dieu au sein d'un monde désacralisé.

[21] Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Marc BORMAND, *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze. 1400-1460*, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2013, p. 39.

[22] Ne serait-ce pas, en outre, une critique dogmatique ? Le Christ parle de ce temple qu'il rebâtira en trois jours, et qui n'est autre que son corps.

désacralisation de la société et aussi la « déthéologisation » de l'espace de représentation symbolique.

Dans la peinture de Piero della Francesca, les *personae* chrétiennes et les *personae* citoyennes se côtoient, et semblent détachées définitivement de la soumission au Verbe, elles sont entièrement libres de se mouvoir, de se déplacer dans la cité symbolique peinte à l'antique.

§ 2. SIGNIFICATION POLITICO-JURIDIQUE DE LA DETHEOLOGISATION DE LA REPRESENTATION

208. *Quel sens donner à une « déthéologisation » de l'espace de représentation ?*

La désacralisation de la société et la montée en puissance des pouvoirs civils du XIIe au XVe siècle, s'accompagne d'une désacralisation du récit par et dans lequel s'exprime le pouvoir. C'est en observant ce lent processus historique qu'Erwin Panofsky a lancé le terme de « déthéologisation ». Dans son article de 1927 intitulé *La perspective comme forme symbolique*, l'historien explique que la perspective linéaire rend compte d'un monde humain d'où Dieu est absent, « où l'infini n'est plus seulement en Dieu, mais réalisé dans la matière en acte sur terre[23] », concluant que la représentation symbolique présente une vision déthéologisée du monde.

Arrêtons-nous un instant sur ce terme devenu générique dans les réflexions sur la représentation florentine du *Quattrocento*, car à notre avis Panofsky ne l'a pas utilisé au hasard ; au contraire l'historien de l'Institut Warburg, très sensible à la signification des mots, savait lui aussi que « ce qu'il y a au-dessus des idées, ce sont les mots [ou, à défaut, toute expression du langage] qui les structurent[24] ». Le mot « déthéologisé » est composé d'un préfixe privatif, « dé », accolé aux notions [*theos*], « Dieu », et [*logos*], un terme que nous avons déjà présenté *supra* comme lié à la nature du pouvoir[25]. Une vision déthéologisée s'emploierait à dissocier le *theos* et le *logos* et par conséquent à ôter Dieu de l'origine du pouvoir. Cela expliquerait pourquoi Dieu est absent de sa mise en récit. Quand Panofsky souligne une vision du monde déthéologisée, il ne faut pas seulement regarder l'espace plastique travaillé en perspective duquel on soustrait Dieu pour représenter le monde des hommes, son expression dépasse le seul univers artistique et met en jeu des réflexions politiques. Nous devons comprendre le

[23] Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 65.

[24] L'expression est empruntée au discours d'ouverture prononcé par Alexandre Viala lors du colloque international *Domination et Antiquité : Aspects politiques et juridiques*, qui s'est déroulé les 30 et 31 octobre 2020 dans l'ancienne commanderie templière de Sainte-Eulalie-de-Cernon (Aveyron). Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les aspects politico-juridiques de la domination*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », t. 1 : *Antiquité et Moyen Âge* (268 p.), t. 2 : *Les époques moderne et contemporaine* (249 p.)

[25] *Supra*, p. 67.

message implicite porté par le terme de déthéologisation, car si le *logos* est, comme l'évoque Panofsky, dissocié du *theos*, à quoi est-il désormais associé ? À l'homme, bien sûr, mais nous pensons devoir distinguer entre la représentation déthéologisée du monde en *res publica* qui associe le *logos* à la forme géométrique, et la représentation en *res imperii*, que nous développerons plus avant, qui associe le *logos* au *mythos*.

209. *Réflexions à propos de la puissance symbolique de la géométrie euclidienne.*

Nous nous sommes demandé pourquoi les représentations entre le XIIe et le XVe siècle évoluaient vers une plus grande géométrisation de l'espace symbolique, d'autant que la géométrie euclidienne, redécouverte à partir du XIIe siècle[26], est impliquée dans la réification des cités de la péninsule et dans la création d'un nouvel espace plastique déthéologisé. Quel pouvait être le lien, à la Renaissance, entre la géométrie et le mouvement de désacralisation des espaces réel et symbolique ?

La première idée qui nous a paru utile à la réflexion est de considérer ce qu'est concrètement la géométrie euclidienne, pour ensuite envisager les liens qu'elle peut entretenir avec la représentation du pouvoir en *res publica*. Elle est d'abord une formalisation mathématique des connaissances, que le mathématicien Euclide a réalisée dans la Grèce du IIIe siècle avant notre ère, c'est-à-dire qu'elle s'emploie à regrouper les connaissances humaines dans un système de représentation autonome, dont les limites sont humaines. Avec un tel système, le monde est expliqué, et mis en forme rationnellement en fonction de ce que l'homme peut connaître avec certitude. Euclide s'appuie en cela sur la pensée de Démocrite, décrivant un univers constitué d'atomes et de vide. Sa géométrie accorde plus d'importance à la vision humaine pour expliquer le monde, contrairement à la pensée chrétienne qui, elle, explique le monde par des vérités révélées, invisibles par essence[27]. Le christianisme ne fait en réalité que réadapter le platonisme, que les philosophes de la Renaissance combattent dans le néoplatonisme ; et le stoïcisme, avec l'idée d'homme universel.

L'espace euclidien est défini comme un espace vectoriel, à savoir un ensemble composé d'éléments individuels (les vecteurs, ou les atomes de Démocrite) qui peuvent évoluer constamment, obéissant à une structure propre, et contenant leurs propres règles mathématiques. On voit déjà son utilité pour construire l'espace plastique désacralisé, car « la géométrie euclidienne organise l'espace à l'aide de figures [les vecteurs] et des

[26] Les *Éléments* d'Euclide ont été traduits du grec et commentés à partir du XIIe siècle, ce qui coïncide par conséquent avec les premiers élans de désacralisation en Occident. Même si le phénomène est d'ampleur avec l'influence des traducteurs arabes. Sabine ROMMEVAUX, « La réception des *Éléments* d'Euclide au Moyen Âge et à la Renaissance. Introduction », *Revue d'histoire des sciences*, n° 2, 2003, p. 267-273.

[27] Ce qui peut aussi expliquer la différence visuelle entre l'architecture de Giotto et celle d'Ambrogio Lorenzetti, car « dans la doctrine thomiste, la géométrie dérive du monde sensible par abstraction », tandis que la géométrie euclidienne promue à la Renaissance est « immanente au monde sensible et même elle s'y adapte ». Thomas GREENWOOD, « L'adaptation de la géométrie au monde sensible », *Revue philosophique de Louvain*, 1926, Deuxième série, n° 9, p. 37-51, ici p. 38.

mouvements de ces figures[28]. » C'est la reprise mathématique de la pensée politique de Solon : les hommes ne doivent pas incriminer Zeus, mais remédier à leurs maux par eux-mêmes, et chercher parmi eux la solution à leurs difficultés. Solon l'a conceptualisé dans l'*Eunomia*, l'ensemble des « bonnes lois » qui, seul, peut tenir l'*hybris* en échec[29]. Cet espace politique d'*Eunomia* a inspiré la géométrie euclidienne.

C'est la géométrie euclidienne qui a permis la création mathématique d'un espace artificiel, et peut-être même l'avènement des *personae* « laïques » (les vecteurs en mouvement) dans la représentation. Avant cela, les représentations antérieures à la géométrie euclidienne « ne réussissaient pas à constituer l'espace comme son propre objet et, donc, restaient pour l'essentiel confinées au plan[30] », lequel était complété par des figures figées, non autonomes, agencées dans un système dont la lecture nécessitait d'en connaître les codes et les symboles, à l'image des représentations égyptiennes et, aussi, dans une certaine mesure, de l'architecture de Giotto. On comprend mieux pourquoi la géométrie euclidienne est ontologiquement un outil de désacralisation. Grâce à elle, on permet la création de figures détachées du Verbe, d'une valeur en tant qu'icône, et la construction d'un espace autonome, régi par ses propres lois : celles, par exemple, de la perspective linéaire.

Nous avons ensuite remarqué que si le mythe est très attaché à l'image, les systèmes institutionnels qui mettent en avant la raison, et l'homme, se sont au contraire développés avec le nombre. Quand le législateur grec Solon décide de réaliser à Athènes son *Eunomia*, il choisit en effet pour sa cité de créer un ordre géométrique où se maintient un équilibre entre les citoyens, où règne la *Dikè*, et « c'est dans le nombre qu'il trouve un moyen rationnel d'atteindre une juste répartition des citoyens dans les magistratures[31] ». Olivier Nay pense qu'avant cela, le mythe régissait et ordonnait le système politique en Grèce. Dans les *res publicae* italiennes comme dans l'Antiquité grecque, l'organisation rationnelle de la cité se développe en même temps que le recours au nombre et aux mathématiques[32]. Lorsque les Florentins décident de réifier leur cité

[28] Giuseppe LONGO, « Espace, temps et fondements : les mathématiques, au défi des autres sciences », *Intellectica*, n° 36-37, 2003, p. 342.

[29] Voir l'article hommage à Samuel Paty écrit par Jacques Bouineau et publié en ligne : http://nicolebertin.blogspot.com/2020/10/jacques-bouineau-la-barbarie-qui-frappe.html, [dernière consultation le 27 III 2021].

[30] Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 [1987], p. 41.

[31] Avec le développement du nombre dans les cités grecques, « on fit prévaloir la cohérence du raisonnement abstrait sur la puissance évocatrice des mythes ». Olivier NAY, *Histoire des idées politiques. La pensée occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2016 [1982], p. 17 *sq*.

[32] Michael Baxandall semble le penser également quand il développe sa thèse autour des connaissances géométriques et mathématiques très approfondies des « cités marchandes de la péninsule italienne », autrement dit des *res publicae*. L'éducation des citoyens était très poussée sur ces thèmes, et ils étaient capables, à son sens, d'analyser la construction géométrique des œuvres d'art et d'en déceler facilement les messages et les trompe-l'œil. Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Yvette DELSAUT, Paris, Gallimard, 2020 [1972], p. 134.

et de faire d'elle un *sibi princeps*, que font-ils sinon recourir à la construction géométrique dans les statuts, dans les écrits des humanistes et aussi, donc, dans l'architecture[33] ?

In fine, notre réflexion nous a mené aux travaux de Carlo Ginzburg à propos de la morphologie et de l'histoire[34], notamment à la question de savoir si les hommes créent consciemment un répertoire de formes et de figures, qui décident de leur devenir politique, à partir de traces qu'ils découvrent souvent en dehors de leur civilisation. L'historien évoque avec poésie la tradition chinoise attribuant l'invention de l'écriture à un haut fonctionnaire qui avait observé les empreintes d'un oiseau sur la rive sablonneuse d'un fleuve[35] : métaphore des traces extérieures à une civilisation participant à la création de son identité même. La forme géométrique n'est-elle pas l'une de ces traces, laissées par les Grecs en quête d'un monde plus rationnel, qu'à certaines époques les hommes ont souhaité convoquer pour redessiner les contours de leurs propres civilisations à travers une identification formelle ? Ce regard a le mérite de proposer une vision atemporelle et achronologique de l'histoire, qui s'écarte de l'*anakyklosis* des Grecs pour épouser plutôt les formes du concept de Renaissance, d'une histoire faite d'incessants recommencements et d'une perpétuelle actualisation d'anciens motifs, d'anciennes formes, d'anciennes lois et institutions. Les civilisations du bassin méditerranéen partagent peut-être un même catalogue de formes et de figures constamment renouvelées, ce qui a d'ailleurs pu faire dire à Fernand Braudel dès les premières pages de son ouvrage sur la Méditerranée : « Avoir été, c'est une condition pour être[36]. »

210. *La géométrie et les évolutions de la loi naturelle.*

La géométrie serait donc l'une de ces traces de l'histoire que les hommes ont voulu reconnaître comme la forme connexe d'une organisation rationnelle du monde. Elle est devenue un moyen de créer des formes politiques liées à la *res publica*. Est-ce un hasard si l'école du Bauhaus, qui dans l'Allemagne du début du XXe siècle entreprend de déconstruire l'essentiel des figures artistiques pour ne présenter le monde que sous une forme géométrique[37], est fermée par les nazis qui la considèrent comme une école enseignant un art dégénéré[38] ?

---

[33] Bertrand Jestaz insiste sur le lien entre la géométrie, les humanistes civiques florentins, les évolutions de l'architecture, et la perspective linéaire. Bertrand JESTAZ, *La renaissance de l'architecture : de Brunelleschi à Palladio*, Paris, Gallimard, 1995 [1972], p. 66 *sq*.

[34] Carlo GINZBURG, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010 [1989], p. 218-294.

[35] *Ibid.*, p. 243.

[36] Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 2017 [1949], p. 8.

[37] Du Bauhaus, nous pensons à deux artistes en particulier : Wassily Kandinsky et Paul Klee. De Kandinsky, voir *Jaune-Rouge-Bleu* (Ann. 201), qui présente une vision géométrique de saint Georges combattant le dragon. De Klee, voir l'*Angelus novus* (Ann. 202). Pour une explication de *Jaune-Rouge-*

Nos réflexions donnent un sens à l'évolution de la forme architecturale dans l'espace pictural du XIIIe au XVe siècle et permettent aussi de nuancer les constats grandiloquents qui font de l'expression plastique florentine du début du XVe siècle « l'expression d'un stade d'évolution supérieur de la civilisation humaine, [laquelle est] instaurée après des siècles d'erreur[39] ». Cela revient à mythologiser la Renaissance florentine, alors que la figuration perspective florentine tirée de la géométrie euclidienne n'est finalement que l'un des nombreux systèmes de représentation mentale de l'histoire prenant appui sur la géométrie, entée sur les vestiges de l'Antiquité, dont l'objectif est de se conformer à une configuration politique de *res publica*.

Notre hypothèse donne peut-être un sens nouveau à l'homme *ad quadratum* réalisé par Léonard de Vinci : à savoir un homme désacralisé car ses limites corporelles, entendons les limites de son être, semblent ne plus coïncider qu'avec les limites des formes géométriques elles-mêmes. L'homme désacralisé, semble dire l'artiste florentin, ne trouve plus ses limites dans un récit mythique des fondements du pouvoir, il les reconnaît dans une vision géométrique de lui-même.

C'est à partir de là que nous devons envisager les mutations de la loi naturelle à la Renaissance, car qu'est-ce que la loi naturelle sinon les limites juridiques attribuées à l'homme ? Notons tout d'abord que si « la loi naturelle a eu pour fonction première de tisser des liens entre l'Église et la cité[40] », d'être un médiateur entre deux figures politiques, celles peintes par Giotto au début du *Trecento*, elle évolue à la Renaissance pour devenir un lien entre l'homme et la cité réifiée, c'est-à-dire un lien entre l'homme et la géométrie, pour s'assurer que les hommes ne finissent pas par être dépassés par ce qui est censé les libérer. *In fine*, la loi naturelle renaissante s'écarte du *jus commune* pour se rapprocher de plus en plus du *jus proprium*, à savoir des normes propres à la cité. La loi naturelle se détache donc de Dieu, auquel saint Thomas l'avait accolée, pour s'attacher à la *civitas*[41]. Juridiquement, l'homme est désormais limité, encadré par la

---

Bleu, se reporter à Philippe SERS, *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Paris, Hazan, 2016 [1995], p. 51 *sq*. L'auteur a également conçu un petit ouvrage condensé et très accessible, Philippe SERS, *Comprendre Kandinsky*, Paris, Infolio, 2009, 127 p. (L'auteur donne des clefs de lecture des œuvres de Kandinsky à partir de la p. 72). Pour une compréhension de l'*Angelus novus*, se reporter à Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2013 [1942], 197 p.

[38] Pour mieux comprendre les ressorts politiques de l'art abstrait du début du XXe siècle, notamment celui de retrouver un art indice d'une vérité accessible à l'homme, ainsi que pour une présentation des conflits entre les artistes européens et le régime de Hitler, se reporter à Philippe SERS, *Totalitarisme et avant-gardes. Falsification et vérité en art*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, sp. p. 65 *sq*.

[39] Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1994 [1951], p. 17.

[40] Cinzia SULAS, « Introduzione », in Riccardo SACCENTI, Cinzia SULAS (a cura di), *Legge e natura. I dibatti teologici e giuridici fra XV e XVII secolo*, Atti del Convegno di Modena-Bologna, 28-29 novembre 2013, Ariccia, Aracne, 2016, p. 12.

[41] Ce constat est à nuancer car il vaut pour les *res publicae* de la péninsule du XIVe siècle jusqu'au concile de Trente. Notons par ailleurs que pour les Luthériens, la loi naturelle demeure la loi mosaïque.

forme politique géométrique qu'il a lui-même participé à créer. Au fond, la géométrie euclidienne était dès son avènement un symbole de la capacité créatrice de l'homme, de son pouvoir de façonner un système artificiel à sa mesure, où se déploie toute son intelligence. Dans le *Quattrocento* florentin, l'exercice par l'homme d'une activité supérieure de l'intellect, ce qui était une évidence dans le monde antique, redevient le fondement des lois, de la loi naturelle et du droit, et aussi le fondement des fictions politiques par lesquelles se raconte le pouvoir de l'homme souverain.

SOUS-SECTION 2

LES CONSEQUENCES ICONOGRAPHIQUES DE LA DETHEOLOGISATION DE LA REPRESENTATION

211.

Les évolutions qui désacralisent l'espace pictural emportent des conséquences iconographiques (dans la forme choisie pour figurer un sujet), et des conséquences iconologiques (dans le lien qu'une figure donnée entretient avec le *logos*). Nos réflexions tendent à assembler ces deux entités car nous sommes convaincu que toute forme instituée sur le plan figural est (ou devient) une figure politique.

Nous avons relevé précédemment l'évolution de la société renaissante vers une désacralisation de la cité politique, accompagnée d'une montée en puissance des pouvoirs civils. Ces derniers se représentent dans des fictions qui font advenir la représentation d'un monde déthéologisé. L'architecture est l'une des formes politiques les plus utilisées pour suggérer cette évolution du *logos*, sans doute parce qu'elle bénéficie d'une puissance symbolique que renforcent ses traits géométriques, mais elle n'est pas la seule à permettre de représenter le *dominium* laïc dans l'art de la Renaissance (§ 1) et, par ailleurs, un peintre comme Piero della Francesca a pu questionner dans certaines de ses œuvres la puissance symbolique de la géométrie en interrogeant le spectateur sur le degré de pertinence d'une représentation entièrement déthéologisée (§ 2).

§ 1. REPRESENTER LE *DOMINIUM* LAÏC A FLORENCE AUTREMENT QUE PAR L'ARCHITECTURE

212.

Nous ne reviendrons pas sur l'architecture peinte qui, dans sa transformation, se laïcise tout à fait, et se conforme à l'architecture réelle de la cité politique, ce qui accompagne une humanisation des *personae* religieuses, l'avènement de *personae* laïques, et qui lui

permet aussi de contenir l'ensemble des évènements fictionnels racontés dans l'espace pictural. C'est grâce à l'architecture peinte que l'espace de représentation devient le lieu de l'*historia*. Toutefois, elle n'est pas la seule figure politique à évoluer dans l'espace pictural et suggérant le *dominium* laïc, et quelques autres figures récurrentes de l'art florentin notifient au spectateur que le lieu de l'*historia* est constitué du *dominium* laïc de la cité florentine.

213. *Représenter le* dominium *laïc par ses jardins.*

Sans doute sous l'inspiration de la peinture flamande, les paysages de la cité terrestre font leur apparition dans la peinture florentine de la Renaissance, et notamment ses jardins, dont l'évolution est saisissante. Les jardins peints dans l'espace plastique florentin du *Quattrocento* cessent de se conformer à l'Éden et à l'*hortus conclusus* de la Vierge Marie, comme tel était le cas dans les représentations médiévales, pour s'ouvrir aux jardins de la cité réelle. Deux types de jardins peints ont attiré notre attention : les jardins célestes que les artistes humanisent, à l'image de ce qu'ils réalisent avec les *personae* religieuses à qui ils attribuent une forme humaine, et les jardins du *dominium* laïc ou d'une propriété privée que l'on reconnaît à leur géométrie travaillée. Ainsi, venue des Flandres, la figure du jardin comme représentation du pouvoir se développe avec le modèle italien, et finira même par se fixer dans les « jardins à la française », dont l'inventeur est en réalité un Italien[42].

C'est Domenico Veneziano qui est le premier à représenter ses Vierges entourées de rosiers en fleurs dont l'on devine qu'ils sont entretenus par une main humaine. Sa *Vierge à l'Enfant* (Ann. 203) conservée au musée national d'art de Roumanie, et sa *Vierge à l'Enfant* (Ann. 204) de la National Gallery de Washington, témoignent bien de cette humanisation de l'*hortus conclusus* de Marie, même s'il ne s'agit que des prémices de l'évolution du jardin peint. Un pas est franchi dans l'*Annonciation* (Ann. 38) que Domenico Veneziano insère dans la prédelle du retable de Santa Lucia dei Magnoli, à Florence. Cette fois-ci, le peintre décide de suggérer l'*hortus conclusus* de Marie dans la cour intérieure du bâtiment accueillant l'Annonciation. Ce faisant il associe la forme architecturale aux jardins, et surtout la forme du jardin obéit elle aussi aux règles de la perspective linéaire[43]. Autrement dit, le jardin de Marie respecte la géométrie de la représentation.

La même logique spatiale est respectée par Filippo Lippi dans les jardins peints de son *Annonciation* de Munich (Ann. 205), et dans ceux de l'*Annonciation Martelli* (Ann. 150) de la basilique San Lorenzo, à Florence. Que dire de l'*Annonciation Doria* (Ann. 206) ? Non seulement ses jardins participent à la géométrisation de l'espace

[42] « Pacello da Mercogliano, ramené d'Italie après la campagne de 1494-1495, introduit à Amboise et à Blois ce que l'on nommera bientôt les "jardins à la française". » André CHASTEL, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 2000 [1978], t. 2, p. 102-104.

[43] Dans son œuvre, le jardin permet de tracer les lignes de fuite et, donc, de construire l'espace, comme s'il s'agissait d'un prolongement de l'architecture.

pictural, mais Filippo Lippi les peint « identiques à ceux des villas médicéennes[44] ». Les jardins peints sont alors « l'une des évocations les plus suggestives de Florence qu'ait produit la peinture de la Renaissance[45] ». Notons le lot de changements par rapport aux représentations médiévales, puisque le jardin cesse d'être considéré comme une icône religieuse attribuée à Marie, et devient une figure géométrique de la cité des hommes. Les jardins se diversifient : « palmiers, cyprès, cèdres, lauriers, […] orangers, houx, chênes, […] ils s'affirment et se répandent [dans l'art florentin] à partir du milieu du siècle[46] » sous l'impulsion des Médicis, lesquels sont liés à cette évolution, enjoignant aux artistes de représenter la splendeur de leurs villas.

Ainsi trouvons-nous une représentation géométrique des jardins du *dominium* laïc de Florence dans les fresques de la chapelle des Mages peintes par Benozzo Gozzoli. Le détail est visible au dernier plan de la paroi est (Ann. 9), même si cela apparaît de manière plus évidente dans la face sud (Ann. 15) de la chapelle, dans le paysage du *distretto* de Florence qui se déploie derrière Jean VIII Paléologue. Ces jardins aux formes géométriques semblent être dominés par le savoir-faire des hommes : nous ne sommes plus en présence de jardins divins dans lesquels l'être humain n'ose pas mettre les pieds, car le jardin médiéval est un jardin allégorique évoquant l'Éden, jardin interdit à l'homme. L'ordonnancement des jardins renaissants diffère en tout point, et c'est toute sa structure, son apparence, sa nature, enfin son accessibilité qui varient.

Proposons à présent une analyse politique de l'avènement visuel du jardin de la cité terrestre dans les représentations florentines du *Quattrocento*. La figure du jardin cesse d'être une figure religieuse soumise au Verbe selon la logique de l'*ars memoriae*, à savoir celle de l'évocation symbolique d'un jardin irréel perçu comme l'attribut d'une *persona* religieuse (Marie, le plus souvent). Au contraire, le jardin devient une figure politique dont la forme géométrique, parfois semblable à l'architecture peinte, institue sur le plan figural une vision désacralisée de la nature. L'homme souverain domine donc la nature, il est capable de la conformer à ses désirs esthétiques au même titre que l'architecture de la cité. On est par ailleurs aux antipodes de la représentation anglaise de la nature, dans laquelle l'homme est un élément parmi d'autres, pris dans le lyrisme d'un monde habité par Dieu.

Il faut également imaginer l'effet qu'a pu causer sur les Florentins la découverte des jardins de la cité terrestre au côté des *personae* religieuses, puis dans le *decorum* qui accueille les grands hommes de pouvoir du *Quattrocento*. En même temps qu'une désacralisation de l'espace de représentation, se crée fatalement une forme de légitimité du *dominium* laïc, l'un des grands bénéficiaires à la Renaissance de la force symbolique

[44] Cristina ACIDINI LUCHINAT (sous la direction de), *Jardins des Médicis. Jardins des palais et des villas dans la Toscane du* Quattrocento, traduit de l'italien par Michel et Anne BRESSON-LUCAS, Arles, Actes Sud, 2000 [1997], p. 17.

[45] Cristina ACIDINI LUCHINAT, « Il giardino e le mura: ai confini fra natura e storia », in *Ibid.*, p. 41.

[46] *Ibid.*, p. 44.

de l'image et, au fond, c'est ce qui sera continué dans l'art classique français, en rupture avec le baroque.

214. *Suggérer le* dominium *laïc par l'action de l'*historia.

Lorsque l'espace de représentation devient le lieu de l'*historia*, les formes et les figures politiques ne sont plus les seules à pouvoir transmettre un message, sous la forme de codes et de symboles. L'action même de l'*historia*, figée dans l'instant de la représentation, peut elle-même imposer au spectateur la présence du *dominium* laïc, sans architecture peinte, sans jardin peint, mais uniquement par la nature précise d'une action réalisée.

Nous pensons ici à l'introduction du thème de la cynégétique dans l'art florentin du *Quattrocento*, car « la chasse est l'un des rares domaines qui distinguent clairement l'aristocratie laïque de l'aristocratie ecclésiastique[47] ». Elle est une pratique que l'Église condamne depuis la réforme grégorienne[48], « trouvant dans la Bible des arguments pour dénoncer "les chefs des nations et les dominateurs des bêtes de la Terre, ceux qui se jouent des oiseaux du ciel[49]". »

Une mise en contexte qui donne un sens neuf au *decorum* de la chapelle des Mages, où le thème de la chasse est omniprésent ! Au second plan de la cavalcade de Laurent le Magnifique, sur la paroi est (Ann. 9) que nous avons étudiée plus haut, des hommes chassent dans le *distretto* de Florence. L'action de chasser revient à peu près partout sur la paroi ouest, comme un symbole, derrière la figure du pape Pie II (Ann. 17), ainsi qu'au premier plan de la scène où un guépard tenu en laisse et un faucon s'insèrent dans le cortège (Ann. 16). Enfin, au dernier plan de l'action représentée, sur la même paroi ouest (Ann. 18), la chasse accompagne encore les dignitaires florentins et orientaux en route vers Florence, montant qui son cheval qui son chameau. Par ces détails de l'*historia*, Benozzo Gozzoli exprime la désacralisation des pouvoirs florentins et du *distretto* de Florence, en ne laissant absolument aucun doute sur la nature désacralisée du *dominium* représenté.

La représentation de la chasse dans les fresques de la chapelle des Mages possède par conséquent une valeur juridique car elle qualifie le *distretto* florentin dans l'espace de la narration comme appartenant au *dominium* laïc. Elle possède ensuite un sens politique car on rencontre dans la chasse, comme c'était le cas avec les jardins peints, la même idée centrale de l'homme *dominus* de la nature. L'homme souverain florentin maîtrise non seulement la nature, mais il la dévore ! Dans ces conditions, « la chasse [représentée]

[47] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 7 février 2017 : *Le pouvoir cannibale*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-02-07-11h00.htm, [dernière consultation le 19 I 2021].

[48] On peut bien sûr penser que les conciles ont interdit la pratique de la chasse au même titre que les autres plaisirs, comme le théâtre ou bien les jeux de hasard, mais nous posons l'hypothèse que ce thème précis de la chasse possède une portée symbolique supérieure, aux yeux de l'institution de l'Église, à celle qui le relie au seul plaisir.

[49] *Livre de Baruch*, 2, 16.

est politique au sens où elle exprime la capacité [de l'homme] à domestiquer la nature sauvage, à vaincre le hasard [et] à s'imposer au règne animal[50] ». Autrement dit, la chasse est un thème de l'*historia* qui souligne la capacité des figures politiques détachées de la soumission au Verbe, désacralisées, à « user de la bête », pour reprendre la terminologie de Machiavel[51]. Il est par ailleurs intéressant de constater que Frédéric II de Prusse, un prince qui se considère comme le serviteur de la Prusse, refuse le faste à sa cour, et condamne également la chasse, rejetant la métaphore de la dévoration du pouvoir dans son *Anti Machiavel*[52].

La puissance symbolique de désacralisation du thème de la chasse n'a pas échappé au peintre florentin Paolo Uccello, et son œuvre *La chasse de nuit* (Ann. 207) est on ne peut plus claire puisque cette fois-ci, la chasse n'est plus un détail de la narration, mais recouvre l'ensemble de l'action réalisée par des *personae* florentines de la *res publica*, une fois encore reconnaissables aux vêtements et au bonnet rouge. Dans son œuvre, l'homme souverain réussit à dominer à la fois l'obscurité de la nuit tombée, les bêtes de la forêt, et bien sûr l'interdiction formelle de l'Église de pratiquer la chasse. Le peintre a créé une perspective linéaire qui vient se fermer sur le gibier, au centre de l'œuvre, lieu du point de fuite, et en utilisant des couleurs de plus en plus sombres à mesure que les hommes s'enfoncent dans la forêt. Dans la *Bataille de San Romano* (Ann. 163), c'est cette fois-ci en marge de la bataille qui devait incorporer Sienne au *distretto* de Florence que Paolo Uccello représente l'action de la chasse dans l'instant de l'*historia*.

Notons que dans la célèbre peinture du Titien, intitulée *Amour sacré et Amour profane* (Ann. 208), l'artiste représente une femme habillée d'une *persona* vénitienne, dont la figure semble soumise au Verbe, et derrière laquelle on aperçoit un château vers lequel galope un cavalier. Cette femme représentée en *persona* détone avec l'allégorie de l'amour profane, sensuelle, maîtresse d'elle-même, d'autant plus libre de ses mouvements qu'elle est à moitié nue, sans doute représentée en *egomet*, et derrière laquelle s'étend un *dominium* laïc où Le Titien a représenté une scène de chasse, tandis qu'à gauche, le peintre s'est plu à insérer deux lapins très tranquilles, non chassés, comme pour signifier la nature ecclésiastique du *dominium*.

---

[50] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 7 février 2017 : *Le pouvoir cannibale, op. cit.*

[51] « Vous devez donc savoir qu'il existe deux façons de combattre : l'une, avec les lois ; l'autre, avec la force. La première est le propre de l'homme, la seconde des bêtes. Mais comme la première souvent ne suffit pas, il faut recourir à la seconde : c'est pourquoi il est nécessaire à un prince de bien savoir user de la bête et de l'homme. » Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, chapitre 18 : « Comment les princes doivent tenir leur parole », traduit de l'Italien par Jacqueline RISSET, présenté par Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, 2012, p. 150.

[52] Voir Jacques BOUINEAU, « La référence à l'Antiquité dans l'*Anti Machiavel* de Frédéric II de Prusse », dans Ali SEDJARI (sous la direction de), *État, gouvernementalité et gestion du changement*, Paris, L'Harmattan, 2015, p 129-146.

§ 2. Un paradoxe geometrique dans les Annonciations de Piero della Francesca

215.

Nous allons ici prendre appui sur les deux Annonciations peintes par Piero della Francesca. L'une se trouve dans le chœur de la chapelle Saint-François à Arezzo (Ann. 210), l'autre a été peinte en tant que fronton du polyptyque de saint Antoine à Pérouse (Ann. 209), mais est aujourd'hui détachée du polyptyque et conservée à la Galerie nationale de l'Ombrie, à Pérouse (Ann. 211). Le choix de ces deux œuvres tient à plusieurs critères : le premier est qu'elles énoncent toutes deux un message politique porté par la géométrie ; le deuxième est que le message transmis est différent dans l'une et dans l'autre ; enfin nous pensons qu'il est essentiel de comprendre les raisons qui ont pu convaincre le peintre de changer de message politique entre l'exécution de ses deux Annonciations, c'est-à-dire entre 1455 et 1470.

216. *L'avènement de l'homme souverain suggéré dans l'*Annonciation *d'Arezzo.*

L'*Annonciation* d'Arezzo est contenue dans l'architecture d'un édifice travaillée en perspective alors qu'a priori les personnages sont toujours dans une représentation médiévale symbolique : Marie est trop grande et Gabriel est soumis à sa majesté. Le bâtiment, dont le spectateur devine la forme globale même s'il ne peut en apercevoir qu'une partie, est naturellement la maison de Marie, bâtie sur le modèle d'une *domus* romaine à étage soutenue par des colonnes corinthiennes, le tout construit en marbre blanc, richement décoré de marbre aux couleurs diverses, à dominantes rouge et bleue. Dès les premiers regards, on s'aperçoit que chacun des trois personnages représentés dans leurs *personae* chrétiennes, identifiables à leurs attributs ordinaires, est inséré dans un espace rectangulaire suggéré par l'architecture, dans un lieu accueillant chacune des figures. Commençons par le rez-de-chaussée du bâtiment, où l'on distingue deux parties, deux espaces qu'une colonne corinthienne sépare clairement : à gauche, l'espace de l'ange Gabriel arrivé du ciel pour annoncer l'Incarnation prochaine à Marie, laquelle évolue dans son espace propre, de l'autre côté, donc, de la colonne corinthienne. Dieu, troisième figure de l'œuvre, apparaît au second plan, suspendu dans le ciel, mais son volume charnel et la précision des traits de son visage, celle des plis de son vêtement, signifient au spectateur qu'il se tient en fait dans la continuité de l'architecture, et lui donnent l'impression que la figure est insérée dans un espace artificiel délimité par l'architecture. Le nuage sur lequel Dieu repose semble dans le prolongement de la partie supérieure de l'entablement, car il est peint sur la même ligne horizontale que la corniche, ce qui a pour effet de renforcer l'importance de l'architecture en tant que structure de la représentation. Piero della Francesca réalise ici une synthèse d'un espace

aristotélicien conçu comme « la somme des lieux occupés par des corps[53] », et d'un espace albertien lié à un instant de l'*historia* à laquelle les figures prennent part dans une unité formelle[54].

Les artistes florentins marquent à jamais de leur empreinte les représentations de l'Annonciation italienne, car le microcosme albertien créé grâce à la forme architecturale des Grecs, et les nouveautés stylistiques dues à la naissance de l'*historia*, autorisent la représentation d'un instant précis de l'Annonciation, souvent celui de l'arrivée de l'ange Gabriel. Daniel Arasse rappelle à ses lecteurs que « dans un article décisif [daté de 1955], John Spencer[55] a estimé que cette imagerie spatiale nouvelle marquait, à Florence, l'avènement d'une Annonciation dont la composition était susceptible de satisfaire à la fois l'ancienne iconographie et la nouvelle esthétique qui se développe à Florence depuis le deuxième quart du XVe siècle[56] ». Nous pensons devoir nuancer le point de vue de Spencer selon lequel l'Annonciation en perspective permet de faire coïncider l'iconographie traditionnelle avec les innovations spatiales, car si le constat de Spencer ne manque pas d'intérêt, il n'est pas toujours confirmé par la pratique, et l'*Annonciation* d'Arezzo en est le plus bel exemple. À notre sens, les Florentins font davantage qu'insérer les *personae* chrétiennes dans l'*historia*, ils vont jusqu'à enlever un peu de sacré à ces *personae*, en les libérant du Verbe. Voyons le traitement réservé par le peintre à l'iconographie religieuse, qui n'a rien de traditionnel : Gabriel est de petite taille, frêle et un peu chétif pour un ange de son importance. Marie est quant à elle imposante, charnue, et surtout elle adopte un comportement inédit par rapport à l'iconographie habituelle qui la représente tantôt en position d'humilité, au moment où elle dit à l'ange ne pas être digne, tête baissée, concentrée sur ses prières, tantôt surprise et apeurée par l'arrivée de Gabriel. Piero della Francesca la représente avec du caractère ! Le peintre a dessiné le contour de ses formes, et on distingue même sous le vêtement le dessin de sa jambe droite. On est certes encore loin des fresques de Jules Romain, et même de l'érotisme qui se développe à Florence dans la seconde moitié du XVe siècle, mais l'évolution dans le traitement des *personae* religieuses est sensible. Nous ne sommes pas avec l'*Annonciation* d'Arezzo confrontés à une coïncidence de l'iconographie traditionnelle et de l'imagerie spatiale des Florentins, mais bien à autre chose. Les *personae* chrétiennes sont traitées avec une grande liberté et leurs traits sont humanisés. Dans l'*historia*, elles se comportent en fait comme des *personae* laïques. C'est pourquoi l'architecture et, prises dans le même mouvement, quoique de manière plus subtile, les *personae*, s'accordent pour transmettre un message politique.

---

[53] Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, *op. cit.*, p. 59.

[54] Il est important de relever cette ambiguïté car on ne sait jamais d'avance, avec Piero della Francesca qui, de la construction ou des figures qu'elle accueille, prend en définitive le dessus.

[55] John R. SPENCER, « Spatial Imagery of the Annunciation in the Fifteenth Century Florence », *The Art Bulletin*, XXXVII, 1955, p. 273.

[56] Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, *op. cit.*, p. 17.

Un message qui ne peut être reçu par le spectateur que s'il accepte de regarder l'Annonciation autrement, de s'extraire complètement à la surface plane, pour se laisser guider par la perspective géométrique, afin d'identifier « une certaine convention représentationnelle[57] ». S'il accepte simplement, devrions-nous écrire, de regarder l'Annonciation telle que Piero della Francesca l'a peinte, car en traçant toutes les lignes de fuite, sur le modèle du schéma perspectif dessiné par Loïc Richalet (Ann. 212), on découvre qu'elles convergent en deux points : le premier correspond à la partie basse de la maison de Marie, le second à sa partie haute, les deux étant superposés verticalement. Daniel Arasse informait dans la première édition de son ouvrage[58] que Loïc Richalet souhaitait donner une interprétation à la perspective irrégulière de l'*Annonciation* d'Arezzo, mais vingt-deux années plus tard l'ouvrage en question n'a pas paru[59]. Essayons par conséquent de proposer une interprétation politique au phénomène.

Une fois les lignes de fuite tracées en direction des deux points de fuite de son *Annonciation*, nous remarquons la formation d'un troisième espace rectangulaire, sur la droite, placé de manière fictive à l'intérieur de l'architecture, bien que celle-ci soit invisible au spectateur car en dehors du tableau. Si le premier espace est celui de l'ange Gabriel envoyé par Dieu pour annoncer l'Incarnation, que le deuxième espace est celui de Marie, posons l'hypothèse que ce troisième espace accueille également un personnage, une figure politique encadrée, elle aussi, de deux colonnes corinthiennes. Et cette troisième figure, ce doit être un citoyen florentin[60] ! Nous pensons que Piero della Francesca estime que la civilisation de la Renaissance florentine s'inscrit dans la continuité de l'histoire humaine. Sa perspective géométrique rendrait alors visible un troisième temps de l'histoire de l'humanité, après Dieu, après le Christ, l'avènement d'une nouvelle ère : celle de l'homme souverain[61] ?

Un détail supplémentaire de son *Annonciation* permet peut-être de confirmer notre hypothèse selon laquelle la clef d'interprétation de l'œuvre réside dans la perspective géométrique : la lumière, car, à y prendre garde, on s'aperçoit que la source lumineuse ne provient pas de la gauche, mais de la droite. Autrement dit, elle ne provient pas de Dieu, elle n'a pas été amenée dans le sillage de l'ange Gabriel, comme c'est si souvent

---

[57] Michael BAXANDALL, « L'œil du Quattrocento », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1981, p. 12.

[58] Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, *op. cit.*, p. 344.

[59] Notre calcul a été réalisé sur la base de la première édition de l'ouvrage de Daniel Arasse datant de l'année 1999. La seconde édition que nous avons utilisée date de 2010, mais elle est posthume (Daniel Arasse est mort en décembre 2003), et son commentaire sur l'ouvrage à venir de Loïc Richalet a été laissé tel quel, sans annotation.

[60] Fra Angelico a lui aussi suggéré la création d'un troisième espace dans son *Annonciation* de San Marco (Ann. 276). Fra Angelico peint le début de la colonne destinée à former la troisième arcade, tandis que Piero della Francesca l'évoque par la perspective, de manière plus subtile et conformément à son goût pour les constructions géométriques.

[61] Il ne faut pas oublier qu'à la Renaissance, le 25 mars, jour de l'Annonciation, est aussi le premier jour de l'année.

le cas dans les Annonciations. Il suffit pour s'en convaincre d'observer l'ombre projetée par l'ensemble du bâtiment sur le mur qui s'étend derrière Gabriel, ou encore de regarder l'ombre que projette la colonne corinthienne à la gauche de sa base. La lumière provient de la droite dans l'*Annonciation* d'Arezzo ! Elle provient donc de ce troisième espace qui ne se rend visible que par le truchement de l'intellect, dans une reconstruction perspective de la narration de l'*historia*, annonçant la venue de l'homme florentin.

217. *Analyse politique du défaut de perspective dans l'*Annonciation *de Pérouse.*

Dans l'*Annonciation* de Pérouse, Piero della Francesca abandonne les innovations osées à Arezzo et choisit pour ses personnages un traitement plus conforme à l'iconographie traditionnelle. L'ange Gabriel est un peu plus grand en taille que celui d'Arezzo, et pourtant il se tient à genoux[62], tandis que Marie redevient une Vierge de l'humilité, un long manteau ample couvrant cette fois-ci les formes de son corps. La narration est toujours contenue dans un écrin antiquisant, à l'architecture plus imposante encore, formant un édifice qui semble à première vue celui d'un couvent. Les deux personnages investissent le *cortile* intérieur de part et d'autre d'une allée centrale faite de colonnades corinthiennes conduisant le regard du spectateur vers une plaque de marbre anthracite placée dans le fond du portique central. Pour cette Annonciation, Piero della Francesca décide de construire une perspective linéaire, et de faire converger les points de fuite vers le centre de la plaque de marbre : élément de l'architecture choisi par le peintre pour fermer la perspective géométrique.

La perspective de l'*Annonciation* de Pérouse garde néanmoins deux secrets d'une importance capitale : un trompe-l'œil et une disproportion figurative qui, une fois envisagés ensemble, révèlent conjointement un message politique nouveau transmis par le peintre.

Le trompe-l'œil est assez semblable dans la forme à celui que Piero della Francesca a utilisé dans son *Annonciation* d'Arezzo. Il consiste en une projection de ses deux personnages en avant de l'architecture, donnant l'impression au spectateur que Gabriel et Marie évoluent en dehors de l'architecture du couvent, alors qu'en regardant plus attentivement la base des colonnades aux pieds de Marie, on découvre que le peintre a placé la Vierge à l'intérieur du portique ! Seul l'ange Gabriel est représenté à l'extérieur. Il s'agit d'un trompe-l'œil dont le schéma perspectif de l'œuvre réalisé par Thomas Martone (Ann. 213) rend compte dans toute sa complexité géométrique[63]. L'auteur révèle même ce que doit voir Gabriel dans la position où Piero della Francesca l'a placé (Ann. 214). Le trompe-l'œil rend compte d'un décalage entre la réalité du lieu

[62] Nous le déduisons des plis de son vêtement au niveau du sol, que Piero della Francesca réussit à peindre admirablement.

[63] Thomas MARTONE, « Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto », in Omar CALABRESE (a cura di), *Piero teorico dell'arte*, Roma, Laterza, 1985, p. 173-186.

de l'*historia*, et l'espace visuel tel qu'il est perçu par le spectateur, ce qui interroge dans la mesure où le regard humain doit normalement être le point de départ de la perspective linéaire. L'Annonciation peinte à Pérouse suscite par conséquent une « scission entre ce qui est donné à voir et ce qui est construit pour être compris », analyse Louis Marin, ou dit autrement une scission « entre l'œil sensible et l'œil intellectuel[64] ».

Ce n'est pas tout. Le peintre a aussi intégré une disproportion figurative à son *Annonciation*, car si Gabriel et Marie ne sont pas placés en avant de l'architecture, alors leur représentation ne respecte pas les justes proportions. Le même constat vaut pour la plaque de marbre dans le fond du portique central : sa dimension est disproportionnée par rapport à l'ensemble de l'architecture, et ses motifs sont largement accentués pour une plaque de marbre placée à une telle distance de l'œil. Daniel Arasse donne une interprétation théologique à la disproportion figurative. Sa thèse est de considérer les figures disproportionnées, Gabriel, Marie et la plaque de marbre, en désaccord visuel avec la *commensuratio* qui fonde depuis Alberti la légitimité de la perspective régulière, et de considérer que « cet écart en [font des] figures de l'immensité dans la mesure, de l'incirconscriptible dans le lieu, autrement dit de l'Incarnation[65] ». Son analyse ouvre le chemin à des réflexions nouvelles.

Comment justifier chez Piero della Francesca une telle évolution dans le traitement de l'Annonciation d'Arezzo (1455) à Pérouse (1470) ? Comment expliquer encore que la perspective géométrique, plutôt outil de désacralisation, devienne sous le pinceau de Piero della Francesca instrument de la représentation du divin ? Daniel Arasse et Agnès Minazzoli proposent l'idée que le peintre a été influencé par le théologien Nicolas de Cues, et par ses thèses sur la coïncidence des opposés, en partant du principe que Piero della Francesca a pu rencontrer le théologien à Rome au cours de l'année 1459.

Leur hypothèse est de penser la peinture de Piero della Francesca postérieure à 1459 comme une expression potentielle de la théologie du Cusain, lequel, dans son traité *De visione Dei sive de icona*[66], assimile la vision de Dieu à celle de la représentation d'un tableau. Elle est, décrit-il, « une vue détachée de toute réduction qui embrasse en même temps et ensemble tous les modes du voir et chacun en particulier, comme si elle était la mesure la plus juste de tous les regards et leur modèle le plus vrai[67] ». Ainsi l'intuition de Daniel Arasse ouvre-t-elle une piste de réflexion prometteuse qu'ont récemment honorée les travaux de Boris Bernabé, précisant l'influence de la théologie du Cusain sur

[64] Louis MARIN, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au* Quattrocento, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006 [1989], p. 155.

[65] Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, *op. cit.*, p. 30.

[66] Nicolas DE CUES, De visione Dei sive de icona, *Sur la vision de Dieu ou sur le tableau*, Édition traduite et commentée par Agnès MINAZZOLI, Paris, Les Belles Lettres, 2012, XLVII + 157 p.

[67] Cité par Daniel Arasse dans *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, *op. cit.*, p. 46.

les œuvres de Piero della Francesca postérieures à 1459, dont *La Flagellation du Christ*[68] et la *Madonna del Parto*[69].

Plusieurs éléments intéressent notre propos. Le premier étant d'imaginer Piero della Francesca se laisser convaincre dans une discussion avec Nicolas de Cues sur la possibilité d'une présence de Dieu dans une société désacralisée, accepter l'idée que, dans l'infini de la géométrie, peuvent tout à fait coïncider Dieu et le monde de la Renaissance que d'autres penseurs entendent opposer à tout prix, sur le modèle de la philosophie d'Aristote. Depuis son *Annonciation* d'Arezzo, le peintre semble en effet convaincu de l'impossibilité pour l'homme, fût-il souverain, *imago antiquitatis*, de se faire tout à fait Dieu. Et dans son *Annonciation* de Pérouse, la source lumineuse ne provient-elle pas à nouveau de Dieu ? C'est en tout cas ce que Piero della Francesca semble désigner au spectateur dans l'ombre projetée par la base des colonnades formant le portique central.

Notre comparaison des deux Annonciations de Piero della Francesca permet de démontrer qu'il est tout à fait possible de retourner complètement le sens d'une figure politique, et qu'il faut donc avancer prudemment dans l'analyse, ce qui peut s'appliquer bien sûr à tous nos développements sur la perspective comme forme symbolique. Au fond, avec l'*Annonciation* de Pérouse, Piero della Francesca lui-même a l'air de questionner le sens de la perspective régulière du *Quattrocento*. L'histoire des pouvoirs et de leur représentation symbolique est sans cesse fait de tâtonnements, d'allers-retours et de compromis entre les acteurs eux-mêmes. Que pouvons-nous faire de là où nous sommes sinon émettre des hypothèses, établir des constantes, et discuter enfin de la valeur des exceptions ? En fin de compte, le récit du pouvoir est en perpétuel mouvement, et la pensée politique que l'on croit arrêtée, figée dans une figure, bientôt déjà commence à se mouvoir, se transforme et finit par interroger la pensée politique elle-même.

[68] Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », *XXIIe colloque de l'A.F.H.I.P.*, Aix, PUAM, 2012, sp. p. 201-205.

[69] *IDEM*, « Piero della Francesca, Nicolas de Cues et la théorie canonique des présomptions. Hypothèse d'étude », Michèle BEGOU-DAVIA, Florence DEMOULIN-AUZARY et François JANKOWIAK (sous la direction de), *Rerum novarum ac veterum scientia*. Mélanges en l'honneur de Brigitte BASDEVANT-GAUDEMET, Paris, Mare & Martin, 2020, t. 1, p. 145-165.

Section 2

UNE DÉSACRALISATION PAR LE MYTHE EN *RES IMPERII*

218.

Dans la *res imperii* mantouane où le monde extérieur est regardé à travers le prisme de la philosophie holiste, la forme géométrique ne se développe pas dans les représentations, où l'on choisit plutôt la forme mythique comme outil de désacralisation de l'espace symbolique. À Mantoue, que ce soit dans la conception du pouvoir ou dans sa représentation, on pense comme Platon que ce sont des idées éternelles et absolues qui donnent une réalité aux choses sensibles, raison pour laquelle le mythe est toujours regardé comme supérieur à la réalité. Ne voyons pas là une extravagance[70], un manque de technique pour atteindre la *mimesis*, mais cherchons plutôt la valeur politique du mythe envisagé dans sa « forme systématique ou conceptuelle[71] ». Ce sont en tout cas les réflexions qu'entraîne l'analyse des figures mythiques désacralisées présentes dans le *decorum* du palais du Gonzague (**Sous-section 1**), dont la plupart, voire la totalité, évoquent un âge d'or antérieur à l'histoire des hommes (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

DES FIGURES MYTHIQUES DESACRALISEES EN DEHORS DE TOUTE PROPORTION MATHEMATIQUE

219.

« Frédéric a fait de Mantoue, en quelques années, une nouvelle Rome et la principale référence en matière artistique de l'Italie septentrionale[72]. » Celle que Vasari nomme « *maniera moderna* » peut parfois paraître extravagante, mais une observation attentive permet toutefois d'en dégager des constantes. L'une d'elles est de développer des figures politiques désacralisées, laissant entrevoir des mythes nus, sans aucun sens précis si ce n'est celui d'être un langage mythique, développant, racontant le pouvoir du prince. Ces

[70] Laura ANGELUCCI, Roberta SERRA, Peter ASSMAN, Paolo BERTELLI, Michela ZURLA (a cura di), *« Con nuova e stravagante maniera »: Giulio Romano a* Mantova, Milano, Skira, 2019, 278 p.

[71] Ernst CASSIRER, *Essai sur l'Homme*, traduit de l'anglais par Robert MASSA, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1944], p. 44.

[72] Stefano L'OCCASO, *Giulio Romano universale. Soluzioni decorative. Fortuna delle invenzioni. Collaboratori e allievi*, Mantova, Il Rio Arte, 2019, p. 13.

figures désacralisées ne respectent aucune cohérence spatiale, temporelle ou anatomique, comme nous tenterons de le faire remarquer ici en prenant appui sur les figures d'Héraclès et de David représentées à plusieurs endroits du palais (§ 1), ainsi que sur les références à la civilisation égyptienne dans la loge des muses (§ 2).

§ 1. Les figures politiques d'Heracles, de David, et la disproportion dans les corps du palais du Te

220. *L'Héraclès grec dans les fresques du palais du Té.*

Héraclès apparaît vingt-quatre fois dans le *decorum* du palais du Té, ce qui fait écrire à Margherita Azzi Visentini qu'il est « le héros auquel s'identifiait Frédéric[73] ». C'est assez probable, mais Héraclès étant l'une des figures politiques les plus utilisées dans la représentation politique occidentale[74], il apparaît bien souvent sous des formes diverses : en Héraclès dionysiaque, en combattant grec, en Gaulois… C'est pourquoi nous avons entrepris une étude iconographique des apparitions d'Héraclès dans le palais du Té : et c'est bien en Grec que le héros est représenté.

L'Héraclès grec est celui des travaux qu'il entreprend pour le compte de son oncle Eurysthée après avoir tué sa propre femme et ses enfants dans un excès de rage[75], dû certainement à une trop grande consommation de vin, boisson qu'il apprécie plus que de raison, ce qui fonde d'ailleurs l'origine de l'Héraclès dionysiaque. Insérés dans le récit mythique, les travaux du héros ont donc une origine funeste, et, à bien y réfléchir, une dimension compensatoire. Peut-être est-ce la raison pour laquelle le héros apparaît sous des airs mélancoliques à deux reprises parmi les stucs de la chambre du Soleil et de la Lune : une première fois debout appuyé sur son gourdin (Ann. 90), et une seconde assis, avachi, tenant son gourdin, et une peau de lion dans sa main droite (Ann. 215). L'Héraclès grec se divise par conséquent en deux principaux thèmes : celui du combat contre les monstres, et celui de la consommation de vins, que certains iconographes extrapolent souvent à la notion de plaisir, sûrement parce qu'il s'agit du péché de *gula*, assimilable dans l'opprobre aux plaisirs.

C'est le thème du combat contre les monstres qui domine les représentations d'Héraclès dans le palais du Té. À l'intérieur de la salle des chevaux, une aventure

[73] Margherita Azzi Visentini, *Histoire de la villa en Italie, XVe-XVIe siècle*, traduit de l'italien par Laurence Noli et Louis Bonalumi, Paris, Gallimard-Electa, 1996 [1988], p. 132.

[74] « [Héraclès] est une référence très prisée de Charles Quint et des feudataires impériaux », mais pas uniquement : Florence utilise aussi la figure d'Hercule. Mario Scalini, « Il mito di Ercole tra i principi italiani », in *Idem* (a cura di), *Armi e potere nell'Europa del Rinascimento*, mostra e catalogo, Milano, Silvana, 2018, p. 249-267.

[75] Émile Genest, *Contes et légendes mythologiques*, préface de Georges Payelle, Paris, Fernand Nathan, 1954 [1926], p. 130 *sq*. Notons que l'ouvrage a été réédité en 1994 et en 2019, mais synthétisé pour être adapté à la collection « Pocket jeunesse ».

d'Héraclès surplombe chacun des antiques chevaux de la maison Gonzague. Le héros combat l'hydre de Lerne (Ann. 216), puis le Géant Antée (Ann. 217), il affronte ensuite le lion de Némée (Ann. 218) : un combat déterminant pour une grande partie de son iconographie étant donné qu'Héraclès emporte après cette épreuve la peau du lion comme accessoire, car cela a tellement épouvanté Eurysthée qu'il n'a pas voulu qu'il la lui laisse. L'évolution est visible dans cette même salle des chevaux, puisqu'il porte sa peau de lion dans ses combats contre Cerbère (Ann. 219) et contre le taureau de Crète (Ann. 220).

Son iconographie peut ensuite être séparée en deux parties dans le palais, selon qu'apparait ou non la peau de lion, ce qui confirme l'absence de temporalité dans le récit des fresques de Jules Romain, car on trouve l'Héraclès d'avant ou d'après le lion de Némée sans logique apparente. Ainsi Héraclès en est-il parfois dépourvu dans certains des stucs de la chambre du Soleil et de la Lune (Ann. 221 et 222), alors qu'il porte ledit accessoire dans des stucs de la même salle (Ann. 223 à 225). Dans la chambre des aigles, Héraclès apparaît encore dans différents médaillons : enfant combattant les serpents envoyés par Héra (Ann. 226), puis adulte traînant le sanglier d'Érymanthe (Ann. 227). On le retrouve également créé à partir de cailloux (Ann. 53) dans la chambre des appartements du jardin secret, et pour ce qu'il est possible de distinguer, Héraclès ne semble pas porter de peau de lion.

Le demi-dieu est représenté avec sa peau de lion dans un buste de la chambre des victoires (Ann. 51), dans la chambre des Géants (Ann. 123), puis dans un médaillon de la chambre des candélabres, où il tient d'une main son gourdin, de l'autre la peau de lion, au devant d'une colonne antique en ruine (Ann. 228). Dans la chambre des aigles, deux nouveaux médaillons se conforment à cette iconographie : lorsqu'Éros apporte à boire au demi-dieu (Ann. 229), puis fier, de profil, sa peau de lion à peine arrachée (Ann. 230). Il apparaît enfin avec tous ses attributs en stuc dans la loge des muses (Ann. 231), puis sous les traits d'un Romain, vêtu d'une peau de lion, dans la chambre des empereurs (Ann. 111).

Quant à l'Héraclès dionysiaque, on le trouve étrangement très peu dans le palais, en stuc sous la forme de Héraclès *Mingens* (Ann. 232), puis dans la chambre des candélabres en train d'observer deux femmes à moitié nues (Ann. 233).

L'Hercule gaulois, celui qui se tient de *contrapposto*, c'est-à-dire avec l'une des hanches orientées vers l'avant, un peu comme pourrait l'être dans les esprits la position ridicule du coq, n'apparaît à aucun moment dans le *decorum* des fresques du palais de Frédéric II.

Analyse de la figure politique d'Héraclès dans le palais du Té. Héraclès et Frédéric II partagent la condition de posséder une moitié d'un pouvoir illimité et éternel. L'un est un demi-dieu, l'autre est un demi-empereur, pourrait-on dire, puisqu'il tient sa *dignitas* d'une délégation du pouvoir impérial. Par ailleurs, l'Héraclès grec, celui qui apparaît à

peu près partout dans le palais de Gonzague, est une figure politique importante parce qu'en combattant les monstres il pacifie la société et participe à la création d'un espace de civilisation. N'oublions pas que la défense de la paix est la mission principale du saint-empereur et de ses vicaires, aussi une identification de Gonzague à Héraclès trouve-t-elle un sens réel pour signifier la *dignitas* du Mantouan et donc légitimer les guerres qu'il entreprend. D'une certaine manière, Charles Quint est l'Eurysthée qui confie à Frédéric-Héraclès la mission de pacifier la péninsule italienne, surtout depuis que l'empereur l'a nommé capitaine général des armées impériales en Italie.

221. *Le David grec dans les fresques du palais du Té*[76].

David apparaît à dix reprises dans le *decorum* du palais. Comme Héraclès, il est une figure politique appréciée des représentations occidentales, et comme le Grec, il emporte plusieurs significations en fonction de la manière avec laquelle on le représente. Il existe en fait deux David : l'un est biblique et l'autre est grec. L'environnement du palais place à deux reprises le personnage dans le contexte de la Bible : sous la forme de médaillons dans la loge éponyme, l'un présentant son couronnement en tant que roi d'Israël (Ann. 234), l'autre le montrant assis sur son trône tandis que Mephibosheth s'agenouille devant lui (Ann. 235).

Les huit autres représentations du palais montrent un David grec, typique de la statuaire grecque classique, dont plusieurs aspects physiques et vestimentaires sont caractéristiques et détonent avec son image biblique : la carnation, la douceur du visage imberbe, et le vêtement[77]. Les stucs où le David grec apparaît sont les moins évidents à analyser parce que la représentation est sommaire, à l'image des deux stucs de la chambre du Soleil et de la Lune (Ann. 91 et 236) dans lesquels Jules Romain semble l'avoir représenté avec un corps d'adolescent, piétinant chaque fois la tête de Goliath. La même logique est respectée dans deux médaillons, l'un de la chambre des candélabres (Ann. 237), l'autre de la chambre des aigles (Ann. 238).

Suivent quatre fresques consacrées à David qui, à notre sens, témoignent explicitement de la volonté de Jules Romain d'en faire un personnage désacralisé, un David grec. La première fresque représente *David coupant la tête de Goliath* (Ann. 239), tandis que la deuxième le peint juste après le combat, jouant de la harpe avec la tête de Goliath

[76] Un vif remerciement à Bernard Dat, membre de l'Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts de La Rochelle, pour ses précisions au sujet de la vêture des Hébreux et du David grec représenté dans le palais de Frédéric II.

[77] Il est difficile de trouver des références sur la morphologie et les vêtements des Hébreux à cause de l'interdiction religieuse de représenter des figures humaines. On peut pallier cette difficulté par l'étude du texte biblique et de quelques documents de l'époque, en particulier les écrits de Flavius Josèphe. André Chouraqui, un des chercheurs les plus compétents dans ce domaine, trace dans son ouvrage principal (André CHOURAQUI, *Les hommes de la Bible*, Paris, Hachette, 2009 [1978], 352 p.) le portrait de l'Hébreu, sémite au teint brun, vêtu d'étoffe de laine ou de lin (sans doute de laine pour le berger David). Des chapitres de son ouvrage donnent des précisions utiles sur les vêtements de l'ensemble du corps (p. 116) et sur les chaussures (p. 120).

sanguinolant à ses pieds (Ann. 240). David y apparaît avec la musculature propre aux personnages de la mythologie grecque, et ses chaussures sont typiques de ce que portent les Grecs, alors que les Hébreux « allaient généralement nu-pieds et ne se chaussaient que dans les grandes circonstances […] d'une sandale de cuir tenue par une ou deux lanières seulement[78] ». Mais ce qui nous interpelle, ce sont deux détails de sa coiffure : la couleur de ses cheveux et le bandeau qui les soutient. Le texte biblique précise que David est roux[79], or le David du palais du Té est blond, et c'est Goliath qui est roux. Par ailleurs, les cheveux de David sont retenus par un bandeau lorsqu'il joue de la harpe, ce qui n'est pas d'usage dans la vêture masculine des Hébreux, tandis que l'accessoire est bien présent dans la statuaire grecque, comme le montre le *Diadumène* (Ann. 241) attribué à Polyclète, bronze grec datant de 430 avant notre ère, dont nous disposons aujourd'hui d'une copie romaine en marbre conservée au musée national archéologique d'Athènes.

Les deux dernières fresques respectent la même logique de représentation et tendent même, à notre avis, à associer les deux figures d'Héraclès et de David, puisque ce dernier est peint à la lutte avec un lion (Ann. 242) (et, de dos, il pourrait facilement passer pour Héraclès), puis à la lutte avec un ours (Ann. 243).

Analyse de la figure politique de David dans le palais du Té. Mis à part deux représentations évoquant le personnage biblique en le représentant toutefois avec le corps d'un Grec, et dans un décor grec, c'est bien le David mythologique que l'on retrouve dans le palais du Gonzague. Comme avec Héraclès, même si la chose est encore plus flagrante avec David, il s'agit de deux figures politiques désacralisées, c'est-à-dire que l'artiste a retiré de ses personnages ce qui chez eux pouvait renvoyer au sacré, pour ne conserver que le mythe.

David est un personnage aux multiples significations. Quand il est une figure d'un monarque de l'Ancien Testament, il devient « celui dont tous ceux qui veulent faire bon usage de la puissance royale, selon Isidore, doivent imiter l'humilité[80] ». Quand il est le David de la mythologie grecque en revanche, il n'est plus question d'humilité, mais de force, et de bravoure, de réussite dans les combats. David est aussi celui qui a réussi à libérer son peuple de la tyrannie, ce qui fait de lui une sorte de jumeau mythique de l'Héraclès grec auquel le Gonzague peut facilement associer sa *dignitas*.

222. *La disproportion des figures politiques.*

Gilbert Labrune écrit à propos de l'anatomie artistique, dans son *Dictionnaire des connaissances de la peinture* préfacé par André Chastel, que « c'est curieusement contre

---

[78] *Ibid.*, p. 120.

[79] Samuel 1, chapitre 16, verset 12 : « Isaï le fit donc venir. C'était un garçon aux cheveux roux, avec de beaux yeux et qui avait belle apparence. L'Éternel dit à Samuel : C'est lui. Vas-y, confère-lui l'onction. »

[80] Nous informe Michel SENELLART, *Les arts de gouverner. Du* regimen *médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995, p. 101.

l'enseignement dont ils ont été nourris que semblent réagir les peintres maniéristes, qui usent de liberté avec les lois de l'anatomie et malmènent les proportions du corps. Ils affectionnent, poursuit-il, les musculatures compliquées et bosselées, sans rapport avec la vraisemblance anatomique[81]. » Nous entendons préciser cette curiosité que tous les observateurs reconnaissent au maniérisme en affirmant qu'elle n'a en fait rien de bien curieux, car elle s'associe pleinement au langage mythique en se détournant volontairement de la représentation géométrique afin de mieux insister sur le mythe nu. Éclairons notre propos avec deux représentations, l'une d'Héraclès dans la chambre des Géants (Ann. 123), l'autre de David dans la loge éponyme (Ann. 239).

L'Héraclès de la chambre des Géants est représenté avec des proportions monstrueuses, sans doute ferait-il rougir de honte la plupart des culturistes. Quant au David de la loge, il n'a rien non plus à envier au Grec sur le plan musculaire et, à y regarder de plus près, c'est bien l'ensemble de ses attributs qui sont disproportionnés, à commencer par sa tunique et son épée. Par ailleurs, la taille de son corps semble au moins cinq fois supérieure à celle des hommes barbus en arrière-plan de la scène.

Une première analyse consiste à souligner qu'en s'écartant volontairement de la proportion géométrique, on fuit la *mimesis*, et on empêche le spectateur de s'identifier à la figure politique représentée. En ce sens, la disproportion remplit l'office inverse de la représentation en *persona*, en tenant à distance le sujet face à la fresque, elle l'impressionne, et en fin de compte, elle met en œuvre la forme mythique, symbole de la toute-puissance politique du prince.

Une seconde analyse consiste à souligner la logique mythique des fresques du palais, dépouillées de tout autre sens, du sacré, par exemple, comme nous l'avons relevé avec le David. En s'éloignant de la proportion géométrique, l'artiste insiste davantage sur le mythe nu : privé de cohérence anatomique, dépourvu d'harmonie spatiale ou temporelle, le mythe est dépourvu à la fois d'une *persona* religieuse et d'une *persona* citoyenne, il n'est que mythe.

C'est pourquoi le maniérisme primitif de Jules Romain n'est pas du tout une dégénérescence du Raphaélisme : il met simplement en récit le mythe à nu, le langage mythique en tant que récit du pouvoir princier en *res imperii* et, à ce titre, l'abandon de la proportion géométrique est délibéré.

[81] Gilbert LABRUNE (sous la direction de), *Connaissance de la peinture. Courants, genres et mouvements picturaux*, préface d'André CHASTEL, Paris, Larousse, 2001, v° « Anatomie artistique », p. 20.

§ 2. UNE ICONOGRAPHIE DE L'ANTIQUITE EGYPTIENNE DANS LE PALAIS DE FREDERIC II

223. *Les représentations de l'Antiquité égyptienne utilisées en tant qu'*exempla *?*

L'Antiquité égyptienne du palais du Té a fait l'objet en 1992 d'un colloque fort intéressant[82] qui a permis de décrire les hiéroglyphes présents dans la loge des muses et d'engager quelques réflexions utiles sur lesquelles nous pouvons nous appuyer afin de déterminer si leur utilisation à Mantoue au XVIe siècle revêt une signification politique précise.

La loge des muses ressemble dans sa disposition à la loge de David étudiée plus haut, avec des murs est et ouest décorés d'une fresque principale : une *Allégorie des arts mantouans* (Ann. 244), et une représentation d'*Apollon, Pégase et la source Hippocrène* (Ann. 245). C'est sur la voûte de la loge que sont réalisées les neuf muses de la mythologie grecque en bas-relief, assemblées par groupe de trois, comme le montre l'annexe n° 93. Considérées séparément, chaque muse est insérée au centre d'une croix grecque, et de quatre encadrés mettant chacun en évidence un élément qui semble être un attribut de la muse en question, l'attribut étant lui-même annoté d'une série de hiéroglyphes. Intéressons-nous à ceux-ci en prenant l'exemple de la muse de la comédie, Thalie (Ann. 94).

Dans l'encadré du lion en haut de la muse Thalie, on voit bien que dans la série de hiéroglyphes se trouvent deux cartouches. Dans celui de gauche, est écrit [*B3-n-Rr*^{c} *Mr-'Imn*], « Baenra, aimé des dieux » : le nom d'intronisation de Mineptah, Pharaon de la XIXe dynastie, et celui de Néphéritès de la XXIXe dynastie[83]. Le cartouche apparaît à deux reprises : au-dessus du lion, donc, et à droite du sphinx. Le second cartouche au-dessus du lion indique [*N3y.f-*^{c}*3w-rwd*], le nom personnel de Néphéritès. Celui-là apparaît donc au-dessus du lion, sous le médaillon, sous le sphinx et à droite de l'amphore. Ces deux mêmes cartouches sont visibles dans les représentations de la muse du chant nuptial : Érato (Ann. 246), de la musique : Euterpe (Ann. 247), de la poésie épique : Calliope (Ann. 248), de l'éloquence : Polymnie (Ann. 249), de la tragédie : Melpomène (Ann. 250). Ce devait aussi être le cas des muses de la poésie lyrique : Terpsichore (Ann. 251), de l'histoire : Clio (Ann. 252), et de l'astronomie : Uranie (Ann. 253), mais ce peut malheureusement n'être là que suppositions parce que le temps a effacé la plupart des motifs.

Un seul monument de Néphéritès est connu à la Renaissance : un sphinx visible sur le Capitole, à Rome, et aujourd'hui conservé au Louvre. Jules Romain, tout juste venu de Rome, a donc été le passeur. Le reste des hiéroglyphes entourant les différents encadrés indiquent : « Que le fils de Ra, Néphéritès, vive pour l'éternité, aimé de Ptah, Seigneur

[82] Atti del Convegno di Studi di Mantova del 23-24 maggio 1992, *Mantova e l'antico Egitto. Da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi*, Firenze, Olschki, 1994, 70 p.

[83] *Ibid.*, p. 23.

de Ankhtaui, doté de vie, d'éternité, de terre, Seigneur de félicité[84] ». Jules Romain a en fait recopié au signe près ce qui était gravé sur le sphinx à Rome, sans doute des motifs qu'il avait dû dessiner sur son temps libre quand il était l'élève de Raphaël dans les chambres vaticanes[85].

Deux choses nous interpellent : quel peut bien être le sens de la représentation de hiéroglyphes dans un palais mantouan du XVIe siècle ? Que pouvaient ressentir les Mantouans devant un tel *decorum* ?

Nous pensons que l'utilisation de l'Antiquité égyptienne par le Gonzague pour représenter sa *dignitas* achève de révéler que l'Antiquité est vue à Mantoue comme un *exemplum*. L'Antiquité est une façade que Frédéric accole à sa *persona* de prince pour se glorifier, sans se nourrir de ses enseignements. Il s'agit d'un masque de théâtre grec, d'un artifice. D'ailleurs, sur le plan iconologique, la loge des muses est un véritable carrefour de civilisations : en sus des muses de la mythologie au centre d'une croix grecque, des hiéroglyphes, des sphinx, la voûte est également décorée d'une trentaine de stucs insérés dans des médailles antiques, parmi lesquels on retrouve l'emblème du Gonzague (Ann. 254), puis celui de François Ier (Ann. 255), Alexandre le Grand (Ann. 256), le philosophe Socrate (Ann. 257), et enfin l'empereur Octave Auguste (Ann. 258). Les thèmes antiques se mélangent, s'entremêlent sans cohérence spatiale ni temporelle, sans souci d'une logique si ce n'est celle d'exprimer un langage mythique, et de s'inscrire au rang des grands princes et demi-dieux dans la suite des temps. Ce qui nous permet de proposer une réponse à la seconde interrogation, quant à la réception des hiéroglyphes par les Mantouans du *Cinquecento*, car nous sommes au fait qu'à la Renaissance, on ne savait pas encore lire les hiéroglyphes : ils constituaient donc un langage mythique élaboré à partir de signes[86].

---

[84] *Op. loc. cit.*

[85] Ce ne sont pas les premiers hiéroglyphes de l'histoire de l'art européen, en revanche il s'agit des premiers hiéroglyphes d'Europe à être recopiés à l'identique. Avant le palais du Té, les artistes reproduisaient des formes vaguement ressemblantes, tandis que Jules Romain les a peints au signe près.

[86] Précisons que Bertrand Jaeger pense que même les muses de la loge éponyme ont été réalisées de manière à ce que le spectateur ne puisse pas les reconnaître. « Elles évoquent autre chose, ajoute-t-il, de métaphorique. » Nous sommes en désaccord avec lui sur ce point, et c'est la raison pour laquelle nous avons identifié chacune des muses à partir de leurs attributs, mais nous le rejoignons sur le fait qu'elles sont considérées d'un point de vue purement métaphorique, en tant que mythe nu. Bertrand JAEGER, « La loggia delle Muse nel palazzo Te e la riviviscenza dell'Egitto antico nel Rinascimento », in Atti del Convegno di Studi di Mantova del 23-24 maggio 1992, *Mantova e l'antico Egitto. Da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi*, *op. cit.*, p. 21-39.

224. *L'Antiquité égyptienne considérée dans le palais du Té en tant que signe du langage.*

Des signes qui pouvaient exprimer une « synthèse visible de la connaissance et du fondement historique du monde[87] », autrement dit, les hiéroglyphes exprimaient un passé lointain, une ancienne civilisation que l'on connaissait peu, voire pas du tout, qui passait probablement à la Renaissance pour l'une des premières civilisations connues de l'histoire des hommes. Il semble en fait inutile de s'interroger sur le sens précis de la référence égyptienne. Pourquoi des cartouches de Néphéritès et pas d'un autre pharaon ? Pourquoi la XXIXe dynastie et non pas celle d'avant ou celle d'après ? Jules Romain lui-même ne connaissait pas la signification précise, ni même approximative, de ses dessins, et Frédéric II non plus. Dans ce cas de figure, on se réfère toujours à celui dont les connaissances sont les plus abouties en la matière, mais les deux hommes avaient beau en demander le sens à l'humaniste mantouan attitré, Mario Equicola, ce dernier, à en juger par ses chroniques de Mantoue, devait leur répondre :

> « *Il modo, che hoggidi teniamo nel far l'Imprese, per dimostrare tacitamente la nostra volontà a chi vogliamo, ch'intenda l'animo nostro, è venuto dagli Egittij, et ad essi tal origine ascriver si deve, i quali non havendo lettere, con segni, et caratteri notavano i concetti della mente loro*[88]. »

En réalité, Mario Equicola devait répondre à côté parce que personne n'était capable de donner un sens aux hiéroglyphes, et c'est sans doute en les découvrant que le spectateur d'aujourd'hui qui, tel que nous, ignore généralement tout des hiéroglyphes, se sent le plus proche du Mantouan d'alors : interdit, étonné de les trouver en ce lieu, pas plus que nous l'homme de 1530 n'a cherché à en deviner le sens. Et comment l'aurait-il pu ? Pourquoi d'ailleurs chercher à rendre intelligible ce qui ne l'était pour personne, pas plus pour l'homme du peuple que pour l'artiste et son commanditaire ? Pour l'homme d'alors, les hiéroglyphes doivent être de beaux motifs décoratifs que l'on sent empreints de grandeur, de mystère et sans doute aussi de noblesse, parce qu'ils sont vénérables, très anciens, et pleins de secrets.

Pourtant Mario Equicola nous fournit peut-être une clef d'interprétation intéressante : l'Antiquité égyptienne est à considérer comme un signe du langage, en tant que caractères grâce auxquels les Égyptiens exprimaient leur perception du monde, et les hiéroglyphes constituent à ce titre l'une des premières formes symboliques du langage

---

[87] Ugo BAZZOTTI, « Imprese gonzagesche a palazzo Te », in Atti del Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. *Giulio Romano*. Mantova, Accademia nazionale Virgiliana, 1989, p. 156.

[88] Mario EQUICOLA, *Chronica di Mantua*, t. 1, 1521, p. 163. « Le mode avec lequel nous réalisons aujourd'hui les emblèmes, pour démontrer tacitement notre volonté à qui nous le voulons, et qui reflète notre âme, nous vient des Égyptiens, c'est à eux que l'on doit un tel mode d'écriture, lesquels ne possédaient pas de lettres, mais utilisaient des signes et des caractères pour exprimer leurs concepts mentaux. »

dont parle Cassirer. Alors pourquoi les représenter dans le palais du Té ? Proposons plusieurs hypothèses. Tout d'abord, les hiéroglyphes sont mis au service du *decorum* de Frédéric II car ils sont un symbole de l'irrationnel : ils sont peints par Jules Romain parce que ce sont des signes que l'on ne comprend pas, qui ne renvoient à rien de rationnel, mais au contraire ne sont que l'évocation du mythe de l'Égypte. Même si l'on sait par Hérodote récemment redécouvert que les Égyptiens étaient les plus religieux de tous les hommes, dans le palais du Té, les hiéroglyphes, littéralement « signes sacrés », sont une forme du langage désacralisée. En cela, ils possèdent la même fonction que les grotesques, et ce n'est pas pour rien que Philippe Morel précise dans son étude sur les grotesques du *Cinquecento* qu'elles « étaient faites *ad uso di lettere hierogliphique*[89] ». Les grotesques et les hiéroglyphes ont, au *Cinquecento*, en commun d'être des signes correspondant à des énigmes, à des figures de l'irrationnel.

Bien sûr, d'après la Bible, Moïse a été retrouvé dans un couffin dans le delta du Nil et, par ailleurs, il a sauvé les Juifs qui étaient « esclaves au pays d'Égypte », mais à aucun moment dans le palais l'Antiquité égyptienne n'est mise en relation avec l'Antiquité juive, pourtant présente. Ces deux Antiquités liées du point de vue du sacré ne sont pas associées dans le palais du Té car Jules Romain les considère séparément sous une forme désacralisée, ce qui leur fait perdre leurs liens.

Ensuite, il y a cette « idée qui demeure en Occident depuis 476, que la *renovatio* de Charlemagne à la Noël de l'an 800 n'était pas parvenue à dissiper entièrement, qu'il n'était de véritable empire qu'en Orient, ou que, du moins, la caution, voire l'alliance, [de l'Orient] était indispensable au rétablissement d'un véritable Empire romain[90] ». C'est cette idée que les juristes de la *renovatio imperii* tentent d'affaiblir en fondant une légitimation du pouvoir impérial dans une filiation qui le ferait directement passer des Romains aux Germains[91]. D'autant qu'Octave Auguste a mis la main sur le pays des deux couronnes en conquérant Alexandrie après la bataille d'Actium, mettant un terme à la dynastie des Ptolémées : représenter une Égypte dominée, maîtrisée, c'est peut-être aussi un moyen de figurer l'héritage augustéen, et donc d'un empire occidental.

Quoi qu'il en soit, les hiéroglyphes du palais du Té semblent coupés de leur signification d'origine, ils perdent leur nature originelle de « signes sacrés ». Nous

[89] Philippe MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011 [1997], p. 111.

[90] Eric BOURNAZEL, « Rome, *Regnum*, Empire aux premiers temps capétiens », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *La romanité commune*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1995, p. 42.

[91] Christian TROTTMANN, « *Translatio studii*, *imperii*, … : libres réflexions sur les mythes médiévaux de la transmission des pouvoirs et leur valeur paradigmatique dans l'Europe contemporaine », dans Boris BERNABE, Olivier CAMY (sous la direction de), *Les mythes de fondation et l'Europe*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013, p. 55-72, sp. p. 70.

pensons qu'Ugo Bazzotti fait erreur lorsqu'il voit dans les hiéroglyphes du palais de Frédéric II un langage « directement inspiré par Dieu[92] ». C'est vrai pour ce qui concerne les hiéroglyphes inscrits en Égypte, mais certainement pas pour ceux que peint Jules Romain dans le palais du Té : ceux-là sont un signe du langage mythique en tout point désacralisé. Ils participent ainsi à la stratégie des images construisant le récit mythique du pouvoir princier.

SOUS-SECTION 2

L'OMNIPRESENCE EN *RES IMPERII* DU MYTHE DE L'ACCOMPLISSEMENT DES ORIGINES

225.

Les formes exagérées du palais du Té sont donc liées à la désacralisation du modèle mantouan et au langage mythique de la représentation princière. Parmi les mythes utilisés par Jules Romain, le plus récurrent est celui d'un temps des origines, d'un âge d'or des Grecs (§ 1). Dans le palais est en effet développée toute une réflexion sur l'histoire des hommes des communes jusqu'au début du *Cinquecento*. L'âge d'or semble au cœur du modèle de représentation du pouvoir en *res imperii*, car il s'agit de la culture des anciens Romains. Précisons son importance et sa signification dans le modèle mantouan, ce qui nous permettra d'élargir la réflexion à la part encore présente du mythe dans notre civilisation occidentale contemporaine (§ 2).

§ 1. L'EVOCATION DE L'AGE D'OR DANS LE PALAIS DU TE

226. *L'âge d'or dans les salles du palais.*

L'évocation de l'âge d'or est tellement omniprésente dans le palais du Té qu'il est difficile de conclure à une coïncidence, car toutes les caractéristiques prêtées à l'âge d'or se retrouvent éparses dans le palais du Gonzague. D'abord, l'idée d'une terre fertile sans que les hommes aient besoin de la travailler : « [un] sol fécond [qui] produi[r]ait de lui-même une abondante et généreuse récolte[93]. » Cela est souvent suggéré par les vingt-cinq cornes d'abondance peintes dans le palais, qu'elles soient réalisées en bas-relief (Ann. 259), en stuc (Ann. 260) ou dans le décor d'une fresque grotesque (Ann. 261). On trouve même une *Allégorie de la surabondance* (Ann. 262) dans les fresques de la chambre d'Aphrodite. Ensuite, l'âge d'or est un temps où les

[92] Ugo BAZZOTTI, « Imprese gonzagesche a palazzo Te », *op. cit.*, p. 155.
[93] HESIODE, *Les travaux et les jours*, vers 115 à 121.

hommes « vivaient dans la paix d'agréables loisirs[94] », écrit le poète Ovide dans ses *Métamorphoses*, ce que représentent bien les fresques de la chambre d'Ovide, où défilent des faunes et des ménades dansant dans l'allégresse (Ann. 177), et ce que symbolise également l'Artémis d'Éphèse chère à Freud, *alma mater* mythologique, que l'on retrouve dans les fresques de la chambre voûtée (Ann. 46) ou dans l'*Allégorie de la naissance* de la loge des appartements du jardin secret (Ann. 58).

Une autre caractéristique de l'âge d'or fortement suggérée dans le *decorum* du palais de Gonzague est la proximité des dieux : ils vivent dans l'intimité des hommes, et leur sont contemporains. Sans doute le meilleur exemple de la proximité des dieux se révèle-t-il dans la chambre de Psyché, dont la voûte retrace l'histoire de cette union entre un dieu, Éros, et une mortelle, Psyché. Ainsi retrouve-t-on la jeune mortelle en compagnie de Déméter (Ann. 263), d'Héra (Ann. 264), aux Enfers devant Perséphone[95] (Ann. 265), puis avec Éros et Cerbère (Ann. 266). Psyché apparaît également sur les rives du Styx avec l'aigle de Zeus (Ann. 267).

Réfléchissons à présent sur le sens politique de l'utilisation du mythe de l'âge d'or en *res imperii*.

227. *L'âge d'or ou la négation de l'histoire.*

Le langage mythique, et singulièrement quand il se fait l'évocation d'un âge d'or, a pour objet de nier l'histoire des hommes, parce que c'est « à la fin de l'âge mythique que commence l'histoire[96]. » En Grèce, le déclin du mythe date du jour « où les premiers Sages ont mis en discussion l'ordre humain, ont cherché à le définir en lui-même, à le traduire en formules accessibles à l'intelligence, à lui appliquer la norme du nombre et de la mesure[97] ». C'est à ce moment que débute l'histoire des hommes. En revanche, les légendes mythiques nient l'histoire car elles représentent un temps inaccessible aux hommes, en suggérant la narration de jours heureux écoulés avant que les hommes ne viennent en gâter la saveur. Notons que ces légendes se présentent comme un système d'explication du monde holiste « où chacun des gestes du héros dont on raconte les exploits est créateur [contrairement à l'action réelle des hommes] et entraîne des conséquences dont retentit l'univers entier[98] ».

---

[94] « La terre, sans contrainte elle aussi, […] ignorant les blessures de la charrue, offrait tout d'elle-même. Les gens, se contentant de nourritures produites sans effort, […] vivaient dans la paix d'agréables loisirs ». OVIDE, *Les métamorphoses*, livre 1, vers 100 à 105, dans la traduction d'Anne-Marie BOXUS et de Jacques POUCET.

[95] Psyché est l'une des rares mortelles à accéder vivante aux Enfers, avec Héraclès, qui est un demi-dieu, et Orphée.

[96] Georges GUSDORF, *Mythe et métaphysique : introduction à la philosophie*, Paris, CNRS Éditions, 2012 [1958], p. 105.

[97] Jean-Pierre VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 2013 [1962], p. 143.

[98] Pierre GRIMAL, *La mythologie grecque*, Paris, PUF, 2013 [1953], p. 5.

Doit-on en déduire que la *dignitas* de Frédéric II, dont le *decorum* du palais est le prolongement et l'expression, ne trouve pas son origine dans l'histoire des hommes mais plutôt avant elle, dans un mythe originel ? Ou autrement dit, qu'elle trouve son fondement dans une origine mythique (et impériale ?) précédant la volonté des hommes et même leur action politique. L'âge d'or mythique des Grecs semble être celui dont se réclame Frédéric II, prompt à faire naître l'abondance à sa cour, comme lors des banquets. Ce qui est également suggéré dans l'évocation de l'âge d'or, c'est celui qui lui succède, après le passage par l'âge d'argent : l'âge de fer, qui désignerait par opposition le temps de l'action politique des hommes, celui donc des communes, des *res publicae* et par conséquent le temps des tyrannies dans la péninsule, car si « l'âge d'or est une époque bénie et bienheureuse où règne la *Dikè*, à l'âge de fer le désordre et la violence, c'est-à-dire l'*hybris*, règnent en maîtres[99]. » C'est pourquoi le prince est tout-puissant pour maintenir l'ordre à sa cour et, plus généralement, dans la cité, parce que l'ordre naturel n'est plus pacifié.

C'est ce qui fait écrire à Philippe Lavigne, dans une thèse soutenue en 2013 sur les représentations et significations du mythe de l'âge d'or dans les arts figuratifs du XVe au XVIIIe siècle, que « Frédéric II Gonzague est avec le palais du Té de Mantoue le garant de l'âge d'or[100] » au *Cinquecento*, celui qui ouvre la voie aux différentes représentations européennes du mythe.

Car au-delà de la représentation d'un temps inaccessible aux hommes, l'âge d'or du *decorum* du palais du Té suggère également un objectif à atteindre, celui de l'accomplissement des origines, que seul le prince, bien entendu, peut permettre de faire advenir. Cette perspective nie également le temps de l'histoire des hommes car « l'accomplissement des origines marque la fin de l'histoire[101] ». Le temps de l'action politique des communes, celui des tyrannies et de l'insécurité de la péninsule, en un mot de l'*hybris*, doit trouver sa fin dans un accomplissement de l'âge d'or, dans un retour aux origines mythiques du monde. Même si l'uchronie est impossible, le pouvoir en *res imperii* nie le temps, « en rejouant le mythe fondateur qui permet de brandir le spectre du chaos et de réaffirmer la Vérité de son discours[102] ». Sans doute démêlons-nous ici les nœuds de l'interprétation du récit du pouvoir en *res publica* et en *res imperii* : les Florentins mettent en avant un récit rationnel de l'histoire des hommes,

---

[99] Philippe SEGUR, « Les conceptions du temps dans l'Antiquité gréco-romaine », Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Empires et passés méditerranéens*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1995, p. 177.

[100] Philippe LAVIGNE, *Représentations et significations du mythe de l'âge d'or dans les arts figurés (XVe – XVIIIe siècle)*, Thèse soutenue en 2013 à l'Université Montaigne (Bordeaux III) sous la direction de Christian TAILLARD, p. 353 de la version pdf validée par le jury et disponible en ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01376476, [dernière consultation le 11 III 2021].

[101] Patrick BOUCHERON, *Ce que peut l'histoire ?*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 17 décembre 2015, disponible en ligne, www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/inaugural-lecture-2015-12-17-18h00.htm, [dernière consultation le 15 VII 2020].

[102] Jacques BOUINEAU, « La pensée de gouvernement », Revue de l'Association Française des Psychiatres d'Exercice Privé (AFPEP), n° 173, *Autorité. Perte et reconnaissance*, mars 2021, p. 17.

cependant que le prince mantouan nie l'histoire et représente au contraire une origine mythique du monde. Là, la géométrie et l'histoire, ici, le mythe et les origines ; là le réel et la représentation mimétique, ici l'exagération, le grotesque et la démesure ; là l'action politique des hommes dans l'instant, ici l'abandon de la *libertas* et du pouvoir politique au profit du prince.

En fin de compte, l'art florentin engage la réflexion du citoyen en le faisant participer au récit du pouvoir, il développe la narration de l'*historia* en posant la question des fins axiologiques de l'action politique des hommes, tandis que l'art mantouan tient l'homme à distance et le renvoie sans cesse à un mythe originel, fuyant l'instant de l'action politique, et niant l'histoire des hommes, la condamnant même, puisqu'y règne l'*hybris* et qu'y vivent les singes.

228. *L'emblème comme langage mythique des origines.*

Au XVIe siècle, l'utilisation de l'emblème devient une mode en Europe depuis qu'un membre de la République des Lettres, Andrea Alciato, correspondant d'Érasme, a ouvert avec son *Emblematum liber* un nouveau genre littéraire[103]. Les pouvoirs en Europe soignent davantage leurs emblèmes et leurs devises, lesquels prennent une importance dans la représentation du pouvoir.

L'emblème de Frédéric II est le mont Olympe, qui apparaît partout dans le palais du Té. D'abord peint dans une fresque de la chambre des entreprises (Ann. 268), puis dans la chambre des victoires (Ann. 269), on le retrouve surtout travaillé en stuc dans la salle des chevaux (Ann. 105), dans la chambre des vents (Ann. 270), celle des empereurs (Ann. 271), et dans la loge des muses (Ann. 254). Son emblème est présent à deux reprises dans la chambre des appartements du jardin secret, sous la forme de fresque et également composé de cailloux (Ann. 52 et 272). Le mont Olympe est accompagné d'une devise, sauf dans quelques rares exceptions, l'inscription mi-latine mi-grecque : « *Fides Olympos* ». « Après la bataille de Pavie, Charles Quint lui conféra officiellement le droit de porter cette devise[104]. » Cette dernière interroge car elle est composée de deux nominatifs scindés en deux, sans aucun lien syntaxique entre eux, et appartenant à des aires de culture distinctes.

« Loyauté, Olympe[105]. » Le premier terme peut réaffirmer la loyauté du prince en tant que féal de l'empereur. Quant à la représentation de l'Olympe, séjour des dieux depuis Homère, lieu de sérénité éloigné du tumulte des humains, elle paraît singulière, occupant le cadre pour donner une image de puissance, comme une citadelle inexpugnable. Un peu à l'image de la Tour de Babel de Brueghel, elle semble unir la

[103] Nous devons la traduction la plus récente de l'*Emblematum liber* à Pierre Laurens aux éditions des Belles Lettres, en 2016 (XXXVII + 279 p.)

[104] Guy DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu, 1450-1600*, Genève, Droz, 1997 [1958], p. 326.

[105] Un vif remerciement à Dominique Hocquellet, agrégée de lettres classiques, pour les discussions passionnantes dont elle a bien voulu me faire profiter, et pour son aide précieuse dans les traductions du grec et du latin.

terre et le ciel, et ce d'autant plus qu'une spirale sur les flancs du mont indique une possibilité ascensionnelle et que le sommet de l'Olympe se voit couronné d'un autel, renvoyant au thème du sacrifice à une divinité. Est-il possible que l'emblème de Frédéric II réaffirme une loyauté indéfectible envers son suzerain, l'empereur, consacrée par une représentation du sacrifice ? À Mantoue, la hiérarchie du *cosmos*, comme celle de l'ordre social et politique, rappelée par la forme pyramidale de la montagne sacrée des Anciens, est ainsi réaffirmée par une hyperbole élogieuse : comme Zeus se tient au-dessus des autres dieux, l'empereur se tient au-dessus des princes[106].

Les emblèmes obéissent toujours aux mêmes principes que les énigmes, et leur objectif est souvent de tromper, « de suggérer une fausse simplicité[107] », aussi est-il essentiel de s'arrêter un instant devant celui de Frédéric II afin de déterminer ce qu'il peut dévoiler de la nature de son pouvoir. Bien sûr son emblème réaffirme le holisme de la philosophie mantouane, son allégeance à Charles Quint ainsi que la nature féodale de son pouvoir ; autrement dit, il dévoile que son pouvoir politique s'inscrit dans une *res imperii*. Par ailleurs, la devise qui lui est associée poursuit cette confusion des Antiquités vues comme des *exempla*, puisque rien ne fait sens dans l'association de ces références, comme le montre la disjonction verticale des deux substantifs de sa devise, l'Antiquité ne sert à Frédéric II qu'à se parer symboliquement des toges de l'Antiquité, et ce même si parfois elles ne sont pas tout à fait ajustées à sa taille, que lui importe : l'essentiel pour notre prince semble d'accaparer toute référence antique, quitte à accumuler les références.

§ 2. HESIODE ET LA DESACRALISATION DE LA SOCIETE COMME MOTEUR DE LA MODERNITE OCCIDENTALE

229. *Un holisme désacralisé.*

Certes le Gonzague n'est pas le premier pouvoir désacralisé de la Renaissance, mais il est peut-être en revanche l'un des premiers pouvoirs de l'ère moderne à être désacralisé dans une société holiste. C'est extrêmement important, car cela nous informe que la désacralisation de la société est un élément qui transcende la querelle des Anciens et des Modernes : on peut à la Renaissance être nominaliste, attribuer à l'individu la capacité juridique de s'autodéterminer, de fonder un modèle de société autour de la *civitas* et de la volonté des sujets, on peut être holiste, et se conformer juridiquement à un devoir-être

[106] « l'art des Grecs était [selon Gilles Deleuze] d'inventer un espace entre les hommes, non pas hiérarchique, mais géométrique ». En *res publica*, on établit en effet des justes distances géométriques entre les hommes, alors qu'en *res imperii*, on se contente peut-être du mythe pour instaurer des distances hiérarchiques entre les hommes.

[107] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 28 février 2017 : *Face au Léviathan 2, nul ne sait ce que peut un corps politique*. Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-02-28-11h00.htm, [dernière consultation le 1 II 2021].

dicté par l'ordre naturel, par le *cosmos*, mais un point est devenu indiscutable à la Renaissance : les pouvoirs sont désormais désacralisés. Avec le modèle mantouan, on voit bien que la désacralisation « entraîne une profanation de la société holiste antérieure, en consacrant [un holisme nouveau détachant] l'individu du bloc socio-religieux dans lequel il était inclus[108] ».

On effectue un vrai retour à des formes antiques préchrétiennes, ce qui se remarque également dans le *decorum* du palais du Té, comme nous l'avons relevé, et même les figures qui d'ordinaire évoquent le religieux, le David, ou la figure du berger, et même l'âme, sont dépouillées, dans le palais du Té, de tout caractère sacré et présentées sous la forme de mythe nu.

Le berger païen est l'exemple le plus frappant de ce phénomène. À l'observer, nous réalisons combien les pouvoirs de l'ère moderne s'emploient, par le mythe, à désacraliser toute figure. On le retrouve une dizaine de fois dans le palais du Té, individualisé dans deux stucs de la chambre du Soleil et de la Lune (Ann. 273 et 274), puis inséré dans un médaillon de la chambre des aigles (Ann. 275) ; autrement il côtoie d'autre mythes, comme par exemple dans la chambre de Psyché. Chaque fois, le berger est un païen privé de sa dimension sacrée, apparaissant comme un mythe faisant référence au *regimen* et à la métaphore politique du berger telle qu'on la conçoit dans l'Antiquité antérieure au christianisme.

L'âme est une notion au cœur de la pensée chrétienne. Elle est également l'élément fondateur de la théologie politique médiévale, car les pouvoirs issus de Dieu sont des ministères avec pour mission principale de faire régner les lois divines et de sauver l'âme de leurs sujets, de les conduire vers la Jérusalem céleste, même si Jérôme Baschet nuance le constat en expliquant dans son ouvrage que l'âme n'est pas au Moyen Âge considérée comme une entité en soi, et que l'on tente souvent d'harmoniser l'âme et le corps[109]. Dans le palais du Té, l'âme est individualisée et désacralisée, dans un retour opéré à une forme de métempsychose des Anciens. Pour comprendre l'âme peinte dans le palais, il faut oublier l'âme chrétienne et revenir au *Phédon* de Platon, où le personnage éponyme raconte à Échécrate les dernières paroles de Socrate avant sa mort : l'âme seule peut découvrir la réalité, aurait-il dit, mais à présent elle ne le peut pas car elle est troublée par le ministère du corps. Le philosophe doit séparer l'âme de son corps s'il veut côtoyer la vérité. L'âme platonicienne du palais du Gonzague (Ann. 56) est avant tout l'âme définie par Socrate, c'est-à-dire désacralisée et considérée comme le moyen de se rapprocher du *cosmos*, elle est la trace d'un mépris du corps et de l'humain, que l'*hybris* et le traitement de la sexualité par Jules Romain traduisent sans ambages. On est

[108] Marie-Luce PAVIA, « *La laïcité en droit républicain français* », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Égypte et Méditerranées*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1998, p. 157.

[109] Jérôme BASCHET, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, p. 7.

loin de la jouissance florentine comme libération des hommes dans la cité ! À Mantoue, on a l'impression que les hommes ont été libérés du joug de l'Église pour être enchaînés à une idéologie qui ne laisse les hommes s'épanouir sensuellement que par le déchaînement des passions sexuelles, la luxure et l'*hybris*.

230. *Hésiode dans le palais du Té.*

Le palais semble dans son entier constituer une variation sur *Les travaux et les jours* d'Hésiode[110].

L'invocation du poète dès les premiers vers est des plus parlantes :

> « Muses de la Piérie, ô vous dont les chants immortalisent ! Venez, célébrez votre père, de qui descendent à la fois tous les hommes obscurs ou fameux, le grand Zeus, qui leur accorde à son gré la honte ou la gloire, les élève aisément ou aisément les renverse, affaiblit le puissant et fortifie le faible, corrige le méchant et humilie le superbe, Zeus qui tonne dans les cieux et réside sur les plus hauts sommets de l'Olympe[111]. »

Les muses invoquées par Hésiode au début de son poème sont sculptées par Jules Romain dans la loge éponyme, et Zeus, dont il est immédiatement question dans les vers d'Hésiode, est ce Charles Quint-Zeus de la chambre des Géants qui élève à la gloire qui le mérite, comme Frédéric II Gonzague, et humilie le superbe, à l'image des Géants représentant les *res publicae* de la péninsule italienne. « Les plus hauts sommets de l'Olympe » évoqués par Hésiode ne sont-ils pas ceux dont le Gonzague s'inspire jusque dans son emblème ?

Un second passage d'Hésiode nous paraît essentiel à la compréhension du palais de Frédéric II :

> « Rien n'est plus aisé que de se précipiter dans le vice : le chemin en est court et nous l'avons près de nous ; mais les dieux immortels ont baigné de sueurs la route de la vertu : cette route est longue, escarpée et d'abord hérissée d'obstacles ; mais quand on touche à son sommet, elle devient facile, quoique toujours pénible[112]. »

Le message est limpide : l'obscénité du palais mantouan figurent l'*hybris* des hommes et l'opposition entre le monde des dieux olympiens et celui des hommes où règne la violence. Le rôle politique du prince est par conséquent de montrer la voie « escarpée et d'abord hérissée d'obstacles » pour guider les hommes jusqu'au sommet de la vertu.

En renouvelant tout un catalogue de figures politiques désacralisées, le holisme du palais du Té apparaît comme une pensée antérieure au christianisme, et affirmant une

---

[110] Pour notre étude, nous avons utilisé la traduction de Thomas Gaisford publiée en 2017 par Ernest et Paul Fièvre aux éditions Théâtre classique.

[111] *Ibid.*, v. 1-7.

[112] *Ibid.*, v. 259-263.

nette séparation entre le sacré des dieux olympiens et le monde des hommes habité par l'*hybris*. Le rejet du nominalisme dans la société mantouane ne permet pas un retour du sacré dans la sphère temporelle. La désacralisation est donc l'élément commun aux deux modèles. Le contexte philosophique est favorable à un essor de l'État comme organe gouvernant la société civile désormais entièrement désacralisée, permettant aux structures étatiques de s'installer sur les ruines de la féodalité, quoiqu'en utilisant ses ressorts politiques, car le lien qui unit Frédéric II à Charles Quint est de nature féodale, sur les ruines du nominalisme, et de l'Église[113].

231. *Des traces du langage mythique dans la rationalité géométrique des Modernes ?*

Achevons nos réflexions sur la place des formes géométriques et mythiques dans la compréhension de l'histoire des pouvoirs de la Renaissance italienne en précisant plusieurs points.

Nous remarquons d'abord qu'à Florence comme à Mantoue, les formes de l'Antiquité sont utilisées afin de structurer un nouveau modèle de représentation, la perspective à Florence, et la *maniera moderna* à Mantoue, en dehors des formes et des figures politiques médiévales. Nous ne sommes donc pas, du point de vue de la représentation du pouvoir, en face de deux modèles de société sécularisée, qui se seraient contentés d'assurer la supériorité de la cité terrestre sur la cité céleste. On tire un trait définitif sur l'héritage de la pensée chrétienne en recherchant des formes politiques qui lui sont antérieures. C'est pourquoi notre étude de la représentation des pouvoirs florentin et mantouan nous font adhérer aux thèses d'Hans Blumenberg critiquant la thèse d'une « sécularisation de la société[114] ». Les pouvoirs européens ont façonné à la Renaissance des modèles qui ne peuvent se réduire à une identification dans les antécédents antiques et médiévaux : ils ont désacralisé les pouvoirs et leurs représentations, afin d'ouvrir aux hommes le champ des possibles[115].

Par ailleurs, nous retrouvons dans l'histoire européenne des institutions allant de l'ère moderne à nos jours des traces à la fois des formes géométriques déployées à Florence et des formes mythiques développées à Mantoue[116]. Les deux modèles ont défini des formes et des figures politiques désacralisées dont les pouvoirs européens vont

[113] Qui entame à peine une Contre-Réforme qui va permettre à la religion chrétienne de bientôt retrouver une place prépondérante sur l'échiquier politique européen.

[114] Hans BLUMENBERG, *La légitimité des temps modernes*, Paris, Gallimard, 1999 [1966], 685 p.

[115] *Ibid.*, p. 606.

[116] L'importance des mythes de la fondation dans la construction de l'Europe a été soulignée par un colloque organisé à Dijon les 18 et 19 novembre 2010, sous la direction de Boris Bernabé et d'Olivier Camy, *Les mythes de fondation et l'Europe*, *op. cit.* Nous pensons en particulier à l'intervention d'Alain Wijffels qui présente le *jus commune* tel un mythe juridique sur lequel les Européens se sont appuyés pour construire un héritage juridique commun, en rejetant la réalité des transformations du *jus commune* pour en faire un système figé. Alain WIJFFELS, « Le *ius commune* européen : mythe ou référentiel indifférencié des discours sur la formation d'un droit européen », p. 87-101.

pouvoir se servir à partir de la seconde moitié du XVIe siècle, à l'image de François Ier, nous le verrons, pour bâtir leur propre identité de pouvoir.

Par ailleurs, beaucoup pensent qu'à partir du XVIIIe siècle, les pouvoirs européens se rationalisent et abandonnent tout à fait la forme mythique, laquelle est associée à la pensée religieuse, alors que la pensée mythique comporte deux aspects différents : l'un est religieux, et « du point de vue de la Bible, le mythe est aussi vrai que l'histoire, car la Bible établit une séparation poreuse entre *mythos* et *logos*[117] », l'autre est en revanche désacralisé, et il permet d'observer le mythe à la manière des Grecs, comme « un genre littéraire[118] », une fiction n'ayant pas pour ambition de rendre compte de l'histoire des hommes[119]. C'est ce second aspect de la pensée mythique que les sociétés européennes ont conservé et qui, d'une certaine manière, trouve son origine dans la forme mythique développée à Mantoue pendant la Renaissance. Les travaux de Roland Barthes donnent de beaux exemples de la persistance du mythe dans nos sociétés contemporaines, en montrant que la forme mythique dépasse le cadre *stricto sensu* de la grande mythologie grecque et de ses héros, mais qu'elle s'insère aussi dans des éléments plus triviaux de la vie quotidienne. Roland Barthes décrit des dizaines de mythes contemporains[120] dont nous n'avons qu'à peine conscience. Des mythes souvent liés à la consommation tel que « le bifteck et les frites[121] », auquel nous pouvons sans doute aujourd'hui ajouter le hamburger et ce qui relève du *fast food*. Des mythes liés à la culture qui imposent leurs formes aux romans et aux pièces de théâtre. Barthes décrit aussi la persistance des croyances astrologiques[122], qui sont largement développées dans le palais de Frédéric II. *In fine*, ces deux formes développées à la Renaissance, et entées sur l'Antiquité, que sont la géométrie et le mythe, forment peut-être le socle formel d'une histoire européenne des institutions.

---

[117] Leo STRAUSS, *Jewish philosophy and the crisis of modernity: essays and lectures in modern jewish thought*, Albany [New York], State university of New York press, 1997, p. 381.

[118] Paul VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Points, 2014 [1983], p. 28.

[119] Voir à ce sujet les auteurs appartenant à « l'école du mythe », dont une liste intéressante est dressée par Pierre BARTHEL, *Interprétation du langage mythique et théologie biblique. Étude de quelques étapes de l'évolution du problème de l'interprétation des représentations d'origine et de structure mythiques de la foi chrétienne*, Leiden, E. J. Brill, 1963, p. 24 *sq*.

[120] Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014 [1957], 272 p. L'auteur explique que les choses réelles se sont parfois laissées emporter par le mythe, jusqu'à ne plus désigner aucune réalité concrète, géométrique, vivante. Des choses pourtant issues de la vie quotidienne des hommes, car le mythe se construit sur l'habitude et sur les traditions.

[121] *Ibid.*, p. 84.

[122] *Ibid.*, p. 181.

Titre II

ORIGINES ET DIFFUSION DU MODÈLE EUROPÉEN DE REPRÉSENTATION DU POUVOIR

232.

Les travaux irremplaçables d'André Chastel et de Fernand Braudel sur le « modèle italien[1] » de la Renaissance, ainsi que les nombreuses autres études nourrissant l'objectif de déceler une unité (au moins une unité formelle) dans la Renaissance italienne ne doivent pas induire le lecteur en erreur et l'encourager à croire à l'existence d'un modèle monolithique de pouvoir et de représentation du pouvoir dans les cités de la péninsule italienne au cours des XVe et XVIe siècles. Bien au contraire : le modèle italien est multiple, et « toute histoire des pouvoirs [et de leur représentation à la Renaissance] ne peut être implicitement qu'une histoire comparée des pouvoirs[2] ». C'est sur ce point-là que notre étude d'histoire européenne des institutions peut s'avérer utile afin d'ouvrir le champ de la réflexion sur le modèle italien à tous les apports antérieurs venus, par exemple, des Flandres et de France, ainsi qu'aux diffusions, postérieures à la période, d'une certaine vision du pouvoir et de sa représentation, dans toute l'Europe des princes (**Chapitre 1**). Un parfait exemple, inscrit au cœur du modèle européen de la convergence entre art et pouvoir, est facilement identifiable à travers les conceptions juridiques de l'espace traduits dans les arts visuels (**Chapitre 2**), et que l'on peut retrouver épars dans les systèmes de l'Europe du XIIe au XVIe siècle.

---

[1] André CHASTEL, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1995, 640 p. et Fernand BRAUDEL, *Le modèle italien*, Paris, Flammarion, 1994, 220 p.

[2] Patrick BOUCHERON, *Ce que peut l'histoire ?*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 17 décembre 2015, disponible en ligne, www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/inaugural-lecture-2015-12-17-18h00.htm, [dernière consultation le 15 VII 2020].

Chapitre 1

OUVERTURE SPATIO-TEMPORELLE DE LA RÉFLEXION SUR LE MODÈLE ITALIEN

233.

En portant un regard politique et juridique sur une convergence entre art et droit à la Renaissance par l'intermédiaire du modèle florentin de *res publica*, et mantouan de *res imperii*, nous avons pu souligner des équivalences structurelles entre « art de gouverner » et « art de raconter ». Ces deux modèles nous ont permis de saisir tous les mouvements convergeant en direction d'une désacralisation de la société européenne, au moins de 1378 au concile de Trente. Pour autant, le modèle italien de représentation du pouvoir a-t-il vraiment été construit sur le socle de la seule référence à l'Antiquité ? Évidemment non : au contraire, les deux modèles étudiés se sont enrichis l'un et l'autre de leurs voisins européens, en particulier des Flandres, et par ailleurs ils se sont ensuite propagés dans toute l'Europe (**Section 1**). C'est pourquoi nous proposons de rassembler les conclusions qui ont été les nôtres afin d'élaborer une modélisation de l'analyse politico-juridique des œuvres d'art figuratives (**Section 2**). Pour ce faire, nous prendrons appui sur la méthode iconologique d'Erwin Panofsky, le premier à avoir pensé les représentations avec le souci de la sensibilité du sujet, méthode que nous tenterons de colorer de touches d'histoire européenne des institutions.

Section 1

FLORENCE ET MANTOUE DANS UNE PERSPECTIVE D'HISTOIRE EUROPÉENNE DES INSTITUTIONS

234.

La fascination du public pour le modèle italien de la Renaissance tient sans doute à ce que, parmi les systèmes de représentation occidentale du pouvoir, il fournit le plus bel exemple des liens structurels entre art et entité politique, et des liens sensibles entre

art et individu. Pour autant, ce que l'on appelle communément le modèle italien est loin d'être uniforme, car, comme nous l'avons souligné, il présente des spécificités qui sont fonction des systèmes juridiques dans lesquels s'inscrivent les pouvoirs que l'espace plastique met en récit. Affranchissons-nous désormais des contraintes spatiales, géographiques, qui ont été les nôtres jusqu'à présent et qui, une fois fixées, nous ont permis d'envisager les modèles de *res publica* et de *res imperii*, afin de penser autrement le modèle italien, en fonction de ses origines et de ses divers points de diffusion européenne (**Sous-section 1**). Ces réflexions nouvelles, dans une logique d'histoire européenne des institutions, nous entraînent à questionner la *maniera* italienne et à poser un regard de juriste sur les « manières » de représenter le pouvoir, ainsi que sur certaines figures par nature juridiques, telle la justice (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

ORIGINE ET DIFFUSION EN EUROPE DU MODELE ITALIEN DE REPRESENTATION DU POUVOIR

235.

> « L'Italie du XVe siècle n'a pas créé seule une renaissance qu'elle aurait ensuite apportée au reste de l'Europe, mais elle a trouvé pour des aspirations communes à tout l'Occident des formes plus neuves et plus riches, que ses voisins ont ensuite adoptées[1]. »

Il est souvent bien difficile de ne pas se laisser subjuguer par les grands phénomènes historiques. La Renaissance italienne, ou la Révolution française, sont des concepts devenus si universels et éclatants qu'ils finissent par nous éblouir et nous empêcher de les voir objectivement. Mais il faut parfois savoir rompre le charme auquel Michelet n'est sans doute pas étranger, et détourner le regard d'un phénomène pour mieux en observer les causes et les conséquences. La Renaissance en est le parfait exemple, parce que tous les regards convergent vers le modèle italien, voire uniquement vers le modèle florentin, en laissant dans l'ombre ce que d'autres modèles de représentation ont pu apporter de manière certaine à la Renaissance, comme celui des Flandres (§ 1). Aussi nous semble-t-il également indispensable d'interroger la diffusion des modèles italiens dans les représentations politiques européennes (§ 2).

[1] Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, préface d'André CHASTEL, Paris, Gallimard, 1983 [1970], p. 209.

§ 1. La Renaissance ne trouve-t-elle ses racines que dans la peninsule italienne ?

236. *Un phénomène italien né au carrefour des civilisations.*

Il s'agit de l'un des points faibles de *La civilisation de la Renaissance en Italie* de Jacob Burckhardt, que celui d'ignorer l'influence artistique des pays européens sur la Renaissance en faisant délibérément de la période une spécificité italienne[2]. Sans doute l'historien n'a-t-il pu résister aux charmes de l'identification du naturalisme florentin avec celui de la Grèce antique, mais ce faisant il a oublié l'importance du passé récent en France, dans les Flandres, et partout ailleurs en Europe. Il aura succombé à la tentation d'opposer, parce que les formes sont différentes, une Renaissance de la beauté à un Moyen Âge de l'austérité. Même s'il est vrai que la forme devient primordiale, et que l'Antiquité vient aider à en rendre compte, le naturalisme de Masaccio n'est-il pas similaire, dans l'esprit, à celui de Van Eyck ?

Chacun des pays européens a su développer, vers la fin du Moyen Âge, des formes inspirées de l'Antiquité, en termes de pouvoir et de représentation. « Il y eut [en effet] une renaissance de l'Antiquité romaine, irlandaise, carolingienne, anglaise, ottomane, française, normande et slave[3]. » Le modèle italien propose une forme particulière d'assimilation de l'Antiquité, que l'on peut juger plus aboutie selon des critères objectifs, plus esthétique selon la sensibilité de chacun, mais il est loin d'être l'unique modèle. C'est pourquoi certains parlent parfois de « Renaissances ». N'oublions pas non plus que le modèle italien s'est largement inspiré de ses voisins européens, ni que « les artistes et humanistes du saint-empire, dans les Flandres, en Espagne, y ont vraiment contribué de manière significative[4] ».

La France a par exemple influencé le modèle florentin de *res publica* et le modèle mantouan de *res imperii*. André Chastel a consacré un bel ouvrage à la part de la France dans l'œuvre de la Renaissance florentine, présentant les avancées des Français dans la période 1430-1510 comme déterminantes dans la constitution du style italien, au point de désigner ces années françaises par le terme « Pré-Renaissance[5] ». Par ailleurs, l'art

---

[2] L'auteur le reconnaît très lucidement dès les premières lignes de son introduction : « Nous avions primitivement l'intention de combler une lacune de ce livre par un ouvrage spécial consacré à l'art de la Renaissance. » Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, préface de Patrick Boucheron, Paris, Nouveau monde, collection « Chronos », 2017 [1860], p. 10.

[3] Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978 [1918], p. 127.

[4] Moshe Barasch, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York and London, New York University Press, 2000 [1985], p. 109.

[5] André Chastel, « La Pré-Renaissance », dans *Histoire et Société. Mélanges offerts à Georges Duby*, t. 4 *: La mémoire, l'écriture et l'histoire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, sp. p. 193-199.

français avait déjà influencé la Toscane et l'Italie centrale à l'époque gothique[6]. Pour ce qui est de l'influence française sur le modèle mantouan, on sait combien François Ier a fasciné le jeune Frédéric II, que « les édifices d'Amboise, de Blois et de Paris, ainsi que les villes de la vallée du Rhône ont indubitablement influencé pour la construction du palais du Té[7] ». Une histoire européenne des institutions est tout sauf linéaire, et présente d'incessants allers-retours entre des modèles qui, observés séparément, semblent souvent figés dans les limites d'un territoire. Il faut à l'observateur, pour les comprendre tout à fait, lire entre les lignes des romans nationaux et regarder au-delà des limites territoriales.

237. *Les spécificités de l'apport flamand.*

Le modèle italien est celui qui a le plus contribué à donner à l'Europe moderne une apparence figée, idéale, en termes de représentation du pouvoir, bien que nous ayons remarqué combien ce « modèle italien » est en réalité composé d'une pluralité de sous-modèles, dont Florence et Mantoue ont été à notre sens les plus déterminants aux XVe et XVIe siècles. C'est toutefois hors d'Italie, dans les Flandres, que le plus grand élan de modernité a été donné à tous les pays d'Europe. L'attention que les Flamands portent au réel, leur sensibilité à la lumière, « l'exécution lisse, fondue et brillante [de leurs œuvres] furent riches d'enseignement, et […] si l'ambition des architectes et des sculpteurs fut d'égaler les Anciens, [pensons à Brunelleschi et Donatello,] celle des peintres dans une large mesure était d'égaler ou de surpasser les Flamands, même s'ils ne partageaient pas le même idéal esthétique[8]. » Disons-le : le principe phare de la peinture florentine de la Renaissance, la *mimesis*, vient des Flamands[9], tout comme l'outil servant à la réaliser sur le plan technique, la peinture à l'huile.

On sait qu'en 1445 arrive à Naples un tableau de Van Eyck représentant saint Georges, que le roi Alphonse a fait acheter à Bruges[10], et que cet évènement déclenche un afflux significatif d'œuvres flamandes dans les collections royales. L'influence des Flandres sur l'Italie s'exerce toutefois depuis bien plus longtemps, et les Italiens n'ont pas attendu 1445 pour découvrir le réalisme des peintures flamandes. Si les Italiens

---

[6] Voir Élisabeth ANTOINE, Pierre-Yves LE POGAM, « *Opus francigenum* ? *sic et non.* L'influenza dell'arte francese in Toscana e nell'Italia centrale in epoca gotica », in Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Marc BORMAND (a cura di), *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze. 1400-1460*, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2013, p. 45-53.

[7] Sally HICKSON, « Federico II Gonzaga in France », in Francesca MATTEI, *Federico II Gonzaga e le arti*, Roma, Bulzoni, 2016, p. 41.

[8] Bertrand JESTAZ, « Tradition et nouveauté dans l'art », dans Ivan CLOULAS (sous la direction de), *L'Italie de la Renaissance. Un monde en mutation 1378-1494*, Paris, le Grand livre du mois, 2004 [1990], p. 116.

[9] « L'imitation de la nature vient des Flamands. » Moshe BARASCH, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann, op. cit.*, p. 114.

[10] Liana CASTELFRANCHI VEGAS, Quattrocento. *La fin du Moyen Âge et le renouvellement des arts*, traduit de l'italien par Philippe BAILLET, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 138.

avaient jusqu'alors négligé la peinture à l'huile, c'est que « leur fresque incorporait mieux aux murailles le style monumental et encore quelque peu abstrait qui exprimait leur vie spirituelle à ce moment-là[11] ». Mais ce ne sont pas les maîtres flamands du XVe siècle qui ont directement transmis la peinture à l'huile aux artistes de la péninsule italienne. La technique était connue des Italiens. D'ailleurs, Van Eyck et Masaccio sanctionnent la fin du monde gothique en inaugurant « une vision rénovée de la réalité avec une simultanéité singulière[12] ». Les deux œuvres l'*Adoration de l'agneau* (Ann. 277), du Flamand, et le *Paiement du tribut* (Ann. 278), de l'Italien, comportent des similitudes autant de structure que dans l'expression des figures. On sent bien que Masaccio adapte le naturalisme des Flamands en peignant des corps charnus, pleins de lumière, dominant un paysage réaliste. Bien sûr, la peinture de l'Italien traduit les débuts de la spécificité florentine en dotant ses figures d'un surplus de force, d'un supplément de vitalité, comme si elles avaient réussi à prendre l'ascendant sur la nature. Premier à utiliser la technique de la peinture à l'huile dans la péninsule italienne, il crée des œuvres capables de subtiliser la lumière et, n'en déplaise à Michel-Ange, c'est grâce à l'apport des « primitifs flamands[13] » que ses peintures ont réussi à afficher un puissant réalisme[14]. Les peintres du *Quattrocento* suivront l'exemple de Masaccio jusqu'à Piero della Francesca, que l'on considère comme « l'apogée du goût flamand durant la décennie 1465-1475[15] ».

> « Ce n'est pas l'imprimerie qui libéra la peinture. Elle était sortie du livre avant que l'invention de Gutenberg eût répandu le livre hors des universités et des couvents. C'est la peinture à l'huile[16]. »

238. *Ce que les Italiens sont venus chercher dans les Flandres.*

Posons en termes juridiques la question de savoir ce que les Italiens sont venus chercher dans les Flandres, en utilisant la technique de la peinture à l'huile pour

[11] Élie FAURE, *Histoire de l'art*, préface de Dominique DUPUIS-LABBE, Paris, Bartillat, 2010 [1909], p. 336.

[12] Liana CASTELFRANCHI VEGAS, *Italie et Flandres. Primitifs flamands et Renaissance italienne*, Paris, L'Aventurine, 1995 [1983], p. 13.

[13] Le terme de Panofsky désigne les artistes flamands entre les « Pré-Eyck » et la peinture de Van Eyck. L'historien a consacré une belle étude iconologique à l'art flamand sur cette période allant du milieu du XIVe siècle jusqu'en 1450. Il y explique notamment le sens symbolique des réalités mises en œuvre dans les compositions peintes. Erwin PANOFSKY, *Les primitifs flamands*, traduit de l'anglais par Dominique LE BOURG, Paris, Hazan, 2010 [1953], 806 p.

[14] D'après le témoignage de Francisco de Hollanda, Michel-Ange aurait dénigré la peinture flamande dont il aurait dit qu'elle n'est que « chiffons, masures, verdures de champs, ombres d'arbres, et ponts et rivières qu'ils nomment paysages, avec maintes figures par-ci et par-là… sans raison ni art, sans symétrie, ni proportions. » Cité par André CHASTEL, *La crise de la Renaissance : 1520-1600*, Genève, Skira, 1968, p. 67.

[15] Liana CASTELFRANCHI VEGAS, *Italie et Flandres. Primitifs flamands et Renaissance italienne*, *op. cit.*, p. 129.

[16] Élie FAURE, *Histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 484.

développer leur propre représentation du monde. Pourquoi, par ailleurs, l'idéal esthétique italien, enrichi d'un réalisme neuf, diffère-t-il à ce point de l'idéal flamand ? À notre avis, les Italiens ont trouvé dans la peinture à l'huile des maîtres flamands un moyen d'exprimer deux caractéristiques juridiques auxquelles ils aspiraient : tout d'abord, une philosophie politique réaliste, ensuite l'émergence de l'individu politique[17].

Les Flandres faisaient partie de la *pars occidentalis* issue du découpage de l'empire de Charlemagne par ses petits-fils (traité de Verdun-843). Seulement la dynastie des Baudouin[18] a toujours tenu tête au pape, quitte à être excommuniée[19], au saint-empereur, en intégrant le réseau de la Hanse, dont l'empereur est exclu, et, un peu plus tard, au roi de France. Les théories de la suzeraineté et de la mouvance des fiefs n'ont pas réussi à traverser les plaines flamandes. Aussi les villes des Flandres se sont-elles développées en autonomie davantage que partout ailleurs sur le sol européen.

Ici se tissent des rapports de pouvoir horizontaux établis autour de « ghildes marchandes, qui se multiplient au cours du XIIe siècle, à Abbeville, Ardres, Bruges, Marck, Tournai[20] ». Leur développement déclenche une croissance économique et démographique, en soutenant matériellement l'autonomie des villes flamandes. Rien d'étonnant à ce que ces ghildes s'attribuent alors des pouvoirs régaliens. « Elles se dotent [d'abord] d'un organe exécutif, composé d'un prévôt et des doyens de la ghilde, exerçant une juridiction spéciale afin de régler les conflits internes et probablement aussi pour imposer leur monopole[21]. » Elles entretiennent leur propre milice armée et finissent même par exercer une influence en matière législative[22]. Par conséquent, la défiance des villes flamandes à l'égard des grandes institutions tout comme leur rejet des droits universels de l'Église ont su favoriser leur autonomie. Sans doute est-ce la raison du pragmatisme de leur conception du monde, dans laquelle la réalité faite d'hommes, de paysages et des villes flamandes joue dans les représentations picturales un rôle de premier plan. Et si la *res publica* florentine était venue chercher dans les Flandres les marques d'une défiance à l'égard de la verticalité du pouvoir des institutions traditionnelles ?

---

[17] Nos conclusions sur l'apport des Flandres confirment par conséquent les liens structurels entre art et entité politique (*supra*, p. 169 *sq*), et les liens sensibles entre art et individu (*supra*, p. 227 *sq*).

[18] Comtes de Flandres de Baudoin Ier « Bras de Fer » (865) à Baudouin VII « à la Hache » (1119). Se reporter à Didier-Georges DOOGHE, *Les châtellenies de Flandre*, Wattignies, MCD, 2003, 144 p.

[19] Baudouin Ier « Bras de fer » a été excommunié pour rapt de séduction, après avoir enlevé la princesse Judith, fille de Charles le Chauve.

[20] Wim BLOCKMANS, « Les fondements de la légitimité politique des communes flamandes », dans Jean-Philippe GENET (sous la direction de), *La légitimité implicite*, t. 2, collection « Le pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) », Paris-Rome, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2015, p. 144.

[21] *Ibid.*, p. 147.

[22] Wim Blockmans nous apprend qu'« en 1191, les Gantois se firent octroyer le privilège que le comte et son bailli n'édicteraient aucune ordonnance dans cette ville sans consultation avec les bourgeois ». *Ibid.*, p. 150.

N'oublions pas non plus que le réalisme des peintures flamandes a rendu possible une représentation de l'individu politique par le portrait. Bien sûr, le portrait n'est pas une invention flamande : les Égyptiens le pratiquaient déjà dans l'Antiquité, les Grecs également, la peinture hellénistique étant connue grâce aux céramiques, aux vases, qui offrent beaucoup de scènes mais aussi de portraits, sans oublier les merveilles des tombes que l'on découvre chaque année en Macédoine. Quand Erwin Panofsky applique en 1964 sa méthode iconologique[23] sur l'art funéraire, il explique que la fonction du portrait était prospective chez les Égyptiens, car son objectif consistait à conserver l'apparence du défunt pour la vie future, et rétrospective chez les Grecs, car son but était de garder intact le souvenir du défunt pour les générations futures[24]. Autrement dit, dans l'Antiquité, le portrait était intimement lié à la mort, alors que dans les Flandres et, un peu plus tard, à Florence, le portrait semble au contraire étroitement associé à la vie.

« De la Grèce à Rome, il n'y a pas de rupture dans les fonctions du portrait, [et] les deux fonctions commémorative et glorifiante subsistent[25]. » Avec la chute de l'Empire romain, et l'apogée du christianisme, l'image devient icône, et l'individu doit alors s'effacer devant Dieu. L'édit de Théodose (391) interdit les cultes païens et proclame les images hérétiques. L'image devient le monopole des représentants de Dieu.

Le premier portrait peint de l'ère moderne est sans doute celui de Jean II le Bon[26], datant du milieu du XIVe siècle, mais c'est bien dans les Flandres que resurgit de manière durable le portrait comme une exaltation de la vie communale. Quand ils s'emparent de la technique de la peinture à l'huile des Flamands, les Florentins amplifient une impression de réalité en peinture, et rendent possible l'émergence d'une nouvelle représentation de l'individu. Celle-ci aura pour mission de tracer les traits de l'homme souverain. À notre sens, les modèles flamand et florentin diffèrent surtout en ce que l'un doit représenter la vie des hommes inscrite dans une communauté, alors que le second doit rendre compte d'un individualisme politique. D'ailleurs, il suffit d'observer l'*Adoration de l'agneau* pour vérifier la prééminence de la communauté sur l'individu *stricto sensu* : on voit que les hommes sont regroupés en fonction de leur appartenance communautaire, ou de leur *persona* : en bas à gauche de l'œuvre, on aperçoit les

[23] Sa méthode consiste à s'intéresser « à la signification des œuvres d'art pour le sujet, et non seulement d'un point de vue formel ». Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Claude HERBETTE et Bernard TEYSSEDRE, Paris, Gallimard, 1979 [1939], p. 13.

[24] *IDEM*, *La sculpture funéraire de l'Égypte ancienne au Bernin*, traduit de l'anglais par Dennis COLLINS, Paris, Flammarion, 1995 [1964], 268 p.

[25] Tzvetan TODOROV, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004 [2000], p. 23 *sq*.

[26] Le portrait supposé de Jean II le Bon, réalisé en détrempe sur fond d'or, est actuellement visible au département des peintures du Louvre, dans la salle 835 du niveau 2 de l'aile Richelieu.

philosophes païens et les prophètes juifs, en bas à droite les évêques et les diacres, en haut à gauche les papes et les cardinaux, enfin à droite les martyrs. Dans le *Paiement du tribut*, en revanche, chaque homme peint semble se différencier de ses semblables, et jouer le rôle d'un individu politique autonome au sein de la cité.

§ 2. UNE DIFFUSION DU MODELE ITALIEN DE LA RENAISSANCE A TOUTE L'EUROPE

239. *Diffusion du modèle florentin.*

Le modèle florentin de la représentation du pouvoir en *res publica* s'exporte en deux temps. Une première fois au cours de la seconde moitié du XVe siècle, dans les cités de la péninsule italienne qui accueillent les innovations florentines et les adaptent, en fonction de leur philosophie politique et de la nature des pouvoirs locaux. Urbin, Ferrare, Ancône, Rimini, Mantoue, les condottieres italiens se représentent comme des continuateurs de la commune par d'autres moyens, et surtout sous une autre forme institutionnelle. Le modèle florentin est donc reçu et transformé afin de participer à la représentation des hommes de pouvoir. Rome et Venise le reçoivent également, car les deux cités se veulent héritières de la *res publica*. Venise devient en effet la dernière république de la péninsule[27], et Rome se présente comme une *res publica christiana*. L'une des particularités de cette première diffusion est de se réaliser par l'intermédiaire des artistes florentins eux-mêmes, émigrant dans les cités de la péninsule italienne. Rome en est sans doute l'exemple le plus connu quand, pour satisfaire aux ambitions de Jules II souhaitant réaliser la *plenitudo temporum* du pouvoir pontifical, ce dernier instaure une représentation de *res publica* au moyen d'un renouvellement des arts, et d'une réification de la cité pontificale conduisant à adopter un nouvel urbanisme. À cette fin, de nombreux artistes florentins sont appelés à la cour du pape, dont les plus célèbres sont Bramante, Raphaël et ses élèves, et Michel-Ange, avec pour mission de redonner à Rome l'apparence d'une cité antique. Dans les *Stanze*, Raphaël représente des *personae* insérées dans l'architecture de la cité réelle, en respectant les règles perspectives nées à Florence quelques décennies auparavant, seulement les *personae* ne sont plus de même nature, ce ne sont plus des citoyens qui côtoient les personnages religieux et les héros de l'Antiquité à l'apparence humanisée, mais ce sont des représentants du pouvoir ecclésiastique : des papes[28], des cardinaux, des clercs[29]. Dans la chambre de la Signature, Raphaël utilise le modèle de la représentation florentine pour établir un parallèle entre l'*Imperium* et le

[27] Venise accueillera un grand nombre d'artistes florentins à partir du sac de Rome (1527), « profitant de l'exode des artistes [florentins résidant à Rome] ayant fui la ville assiégée ». Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 70.

[28] Voir par exemple la *Rencontre entre Léon Ier le Grand et Attila* (Ann. 279) de Raphaël.

[29] Voir *La dispute du Saint-Sacrement* (Ann. 280) de Raphaël. On voit bien dans cette œuvre que toutes les *personae* ecclésiastiques apparaissent dans l'espace pictural au premier plan, dans le monde des hommes d'Église.

Sacerdoce, ce qui est parfaitement visible dans la représentation des *Vertus cardinales et théologales* (Ann. 281), présentant à gauche la remise des *Pandectes* à l'empereur Justinien, tandis qu'à droite sont remises les Décrétales au pape Grégoire IX. De la chambre d'Héliodore (1511-1514) à la chambre de l'Incendie du Borgo (1514-1517), on s'aperçoit que les *personae* des papes interviennent de plus en plus directement dans l'*historia*[30]. C'est aussi avec ce regard que l'on doit observer la *Madone Sixtine* (Ann. 283) peinte par Raphaël pour les moines bénédictins du monastère Saint-Sixte, car deux détails inscrivent l'œuvre dans la continuité des *Stanze*. Daniel Arasse en a sans doute fixé la signification : la *Madone Sixtine* rend visible le passage de l'ère de la Loi à celle de la Grâce, c'est-à-dire le moment précis où Dieu s'est révélé aux hommes, car avant cela, le mystère divin était, selon la croyance juive, tenu secret et protégé par les gardiens du Temple. « Les deux petits anges situés en bas du tableau […] sont la figuration chrétienne des chérubins gardant le voile du Temple dans la religion juive[31] », ce qui donne un sens à leur mélancolie une fois le mystère dévoilé. Les deux détails de la *Madone Sixtine* qui intéressent notre propos sont la tiare de saint Sixte déposée à ses pieds, et qui permet de figurer le renouveau de l'institution pontificale, ainsi que la cité vaticane apparaissant à la droite de l'œuvre, derrière sainte Barbe. Il y a donc bien une continuité entre les *Stanze* et sa Madone, puisque l'ère nouvelle de la grâce s'ouvre sur la cité réelle, et que c'est le pape qui doit en assurer le triomphe[32].

En matière d'urbanisme, la basilique Saint-Pierre, (re)construite par Bramante à partir de 1506, devient un symbole de l'entreprise pontificale, car l'art de bâtir magnifie le pouvoir du pape à travers une architecture de style première Renaissance sur les ruines de l'ancienne basilique de Constantin datant du IVe siècle. Le message est limpide : le pape est l'héritier principal de la romanité et concentre dans son institution, dans sa *persona*, comme Constantin, l'*Imperium* et le Sacerdoce.

Le second temps de la diffusion du modèle florentin intervient dans la deuxième moitié du XVIe siècle avec le traité sur l'architecture d'Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*[33], publié à Venise en 1570. Son frontispice (Ann. 284) a des airs baroques et présente même des grotesques, parce que son auteur entendait sûrement faire de son ouvrage une synthèse de la Renaissance italienne, mais il ne faut pas s'y

[30] Même de manière indirecte et plus subtile, à l'image de la fresque du *Couronnement de Charlemagne par Léon III* (Ann. 282) dans la chambre de l'Incendie du Borgo, où c'est le pape Léon X qui prête ses traits à Léon III couronnant un Charlemagne aux traits de François Ier, sans doute en allusion au concordat de Bologne signé deux années avant la représentation.

[31] Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 29.

[32] Dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, on aperçoit également en haut à gauche de la fresque des anges tenant la Croix, et en haut à droite des anges qui tiennent une colonne antique : les deux piliers de la Renaissance romaine visant à restaurer la légitimité de l'institution pontificale.

[33] Le traité d'Andrea Palladio est consultable en ligne sur le site *Architectura* du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours : http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1338Index.asp, [dernière consultation le 16 II 2021].

tromper : l'architecture palladienne est une diffusion du style florentin. À Venise, la basilique San Giorgio Maggiore (Ann. 285) et l'église du Rédempteur (Ann. 286) donnent un second souffle au modèle florentin du *Quattrocento*, et c'est à Vicence que l'architecture palladienne s'affirme rapidement dans de nombreux ouvrages. Autrement dit, son architecture se développe dans une *res publica*. À la fin du XVIe siècle, le temps n'est cependant plus à l'accueil des artistes florentins dans les cités de la péninsule, car ces derniers représentent désormais des pouvoirs personnels en développant à Florence la pratique du portrait de fonction[34], mais nous y reviendrons plus loin. Andrea Palladio entreprend de redécouvrir les canons de l'architecture de Vitruve afin de créer un nouveau style de représentation en architecture, mais en réalité son œuvre s'inspire largement des deux travaux de Filippo Brunelleschi et de Leon Battista Alberti, et n'apporte aucune réelle nouveauté, si ce n'est celle de la réactualisation de la forme géométrique vitruvienne et de sa puissance symbolique. L'architecture palladienne, d'inspiration florentine, influence à nouveau l'urbanisme des cités de la péninsule et se développe même en Angleterre et en France à partir du XVIIe siècle. Avec elle, la diffusion du modèle florentin est différente car elle se passe du savoir-faire des architectes florentins pour proposer un nouveau mode de bâtir universel.

240. *Diffusion du modèle mantouan.*

Songeons d'abord que le modèle mantouan est en soi caractéristique des multiples facettes de ce que l'on appelle communément le modèle italien, par le simple fait de son créateur, Jules Romain, qui fut l'un des plus brillants élèves de Raphaël, à Rome. Ses innovations artistiques du point de vue de l'architecture comme du *decorum* constituent « un modèle fondamental pour le maniérisme européen[35] » et, d'une manière générale, on peut écrire sans hésitation que le modèle mantouan va être à la source du maniérisme européen dans tous les principaux domaines : artistiques, politiques, et aussi dans la réalisation des fêtes, dans l'évolution des comportements sociaux, comme celle des belles manières liées à la *sprezzatura* du Castiglione. Proposons une présentation des édifices politiques européens du XVIe siècle, ainsi que des pouvoirs qu'ils glorifient, s'insérant dans l'héritage mantouan[36].

En Espagne.

Charles Quint hérite du royaume d'Espagne en 1516 et est élu saint-empereur en 1519, l'année au cours de laquelle Frédéric II devient marquis de Mantoue. Adepte du principe médiéval de la cour itinérante, il laisse une trace de sa présence dans plusieurs

[34] Jean ALAZARD, *L'Art italien*, t. 3 : *Au XVIe siècle*, Paris, Henri Laurens, 1955, p. 5 *sq*.

[35] Stefano ZUFFI, *La peinture de la Renaissance italienne*, traduit de l'italien par Jérôme NICOLAS, Paris, Seuil, 2013 [2000], p. 203.

[36] Ces réflexions doivent beaucoup aux travaux de Daniel Arasse et Andreas Tönnesmann, qui ont orienté nos recherches, sur lesquels nous avons pu appliquer la méthode iconologique de Panofsky enrichie d'un regard juridique. Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, *op. cit.*

lieux en Europe, depuis son accession au trône d'Espagne (1516) jusqu'à son abdication du pouvoir impérial (1555). Trente ans après la prise de Grenade par les catholiques, il ordonne par exemple la construction d'un nouveau bâtiment à l'Alhambra pour commémorer le triomphe de la *Reconquista* espagnole. L'architecture de celui que l'on nomme « le palais de Charles Quint » est directement inspirée du modèle mantouan, et influencera par la suite à son tour l'architecture espagnole de la seconde moitié du XVIe siècle[37].

Le palais de Charles Quint possède quatre ailes sur la base d'un plan carré, comme le palais du Té, et une façade principale monumentale de soixante-trois mètres de largeur pour dix-sept mètres de hauteur (Ann. 287), dont on reconnaît d'un simple coup d'œil certains détails du modèle mantouan, tels que des stucs représentant des panoplies militaires sur la base des colonnades du premier étage, un imposant atrium sur le modèle antique et des frontons triangulaires. Charles Quint emprunte à la Villa Madame une cour circulaire de trente mètres de diamètre, créée sur deux étages, entourée de colonnades (Ann. 288). Les façades, la cour centrale, ainsi que les galeries (Ann. 289), sont réalisées dans le style dorique − à l'exception des chapiteaux des colonnes extérieures, qui sont ioniques − l'une des traces les plus évidentes d'un détachement par rapport au modèle florentin et de l'adhésion au modèle mantouan.

Charles Quint a sans doute demandé conseil à Frédéric II pour la réalisation de son palais de l'Alhambra, car les deux hommes se connaissent bien depuis que le Gonzague a entendu parler de ce Charles de la maison des Habsbourg héritant du royaume d'Espagne à la mort de Ferdinand en février 1516[38]. Si Frédéric ne peut rencontrer en France que des ambassadeurs du roi d'Espagne, en raison de la rivalité naissante de Charles et de François Ier, le Mantouan l'invitera dans le palais du Té à deux reprises à partir de mars 1530[39], des rencontres qui coïncident avec le début de la construction du palais de l'Alhambra.

En France.

On sait que « les expéditions italiennes de Charles VIII, puis celles de Louis XII et de François Ier eurent pour conséquence directe une invasion en sens inverse de la France

[37] Voir à ce sujet Cristina GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, « La fortuna de Giulio Romano en la arquitectura española », in Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. *Giulio Romano*. Mantova, Accademia nazionale Virgiliana, 1989, p. 169-186.

[38] Comme le souligne une lettre écrite par Frédéric II à son père le 6 février 1516, depuis Avignon, où se trouvait la cour de François Ier. « *Doppo che son giunto qua in Avignone che fu non heri l'altro ho inteso più particularmente la nova dila morte dil Re di Spagna*. » « Depuis que je suis arrivé à Avignon avant-hier, j'ai entendu plus particulièrement la nouvelle de la mort du roi d'Espagne. » A.S.Mn., Gonzaga, Busta 2122, *lettre du 6 février 1516 envoyée par Frédéric II au marquis de Mantoue*.

[39] Carlo Marco BELFANTI, « Carlo V e Federico Gonzaga (1530-1532) », in Giuseppe BASILE, Carlo Marco BELFANTI, Chiara Tellini PERINA (a cura di), *I Giganti di palazzo Te*, Mantova, Editrice Sintesi, 1989, p. 13 *sq*.

par le goût italien[40] ». *Italia capta ferum victorem cepit*, aurait-on pu écrire en cas de victoire française, pour parodier le constat d'Horace sur l'invasion du goût grec chez les Romains, à ceci près que, contrairement aux Romains, les soldats français reviennent bredouilles, mais ce qui fut un échec politique et militaire sera l'amorce d'une révolution culturelle.

Certains pensent que le point de départ de l'influence de la Renaissance italienne en France se situe au moment où le peintre Jean Fouquet se rend à Rome au milieu du XVe siècle[41]. À notre avis, si l'on souhaite déterminer un point de départ à la Renaissance française, il convient plutôt de distinguer deux périodes du règne de François Ier correspondant l'une à un intérêt pour le modèle florentin, l'autre à l'adoption éphémère du modèle mantouan.

La première période commence en 1516, quand le roi de France fait venir Léonard de Vinci à sa cour pour qu'il enseigne le style florentin aux artistes français. On sait que l'artiste réside dans l'actuel domaine du Clos Lucé, à proximité du château de Chambord, résidence principale de François Ier. En 1518, un autre Florentin est invité à la cour de France, Andrea del Sarto. Nul doute que cette période florentine possède une grande puissance symbolique capable d'accroître la légitimité de François Ier, mais elle constitue en réalité un faux départ de la Renaissance française.

C'est plutôt la seconde période, où se développe en France le maniérisme primitif du modèle mantouan, qui marque le début de la Renaissance française. À la libération de François Ier en 1527, le roi quitte le Val de Loire et se rapproche de Paris pour en faire le centre de son pouvoir. Il charge Rosso, puis Le Primatice, élève de Jules Romain dans le palais du Té[42], de décorer à fresque le château de Fontainebleau, manifeste du nouveau pouvoir royal. L'architecture de Fontainebleau est à mi-chemin entre le style français, avec de grandes fenêtres verticales, des toits à forte pente, et le style mantouan, avec des entrées royales, et des galeries richement décorées, tandis qu'en France, avant cela, les galeries ne servaient qu'à relier les bâtiments entre eux, et les architectes semblaient plus soucieux de la *commoditas* que de la *voluptas*.

L'héritage iconographique peut se deviner dans la galerie François Ier, où Rosso peint *L'ignorance chassée* (Ann. 290), dont les ressemblances avec la chambre des Géants se découvrent dans la figure des ignorants aux corps démesurés, et peu vêtus, comme les Géants du palais du Té, mais en plus de cela ceux-ci sont aveugles, complètement perdus, incapables de trouver le chemin de la raison, et de l'ordre politique, que semble rejoindre plus facilement un empereur romain que l'on aperçoit de dos (s'agit-il d'une allégorie de François Ier ?) sur le seuil d'un édifice antiquisant. Une autre œuvre de

---

[40] Anthony BLUNT, *Art et architecture en France, 1500-1700*, traduit de l'anglais par Monique CHATENET, Paris, Macula, 1983 [1977], p. 9.

[41] *Ibid.*, p. 11.

[42] François Ier voulait Jules Romain mais, comme souvent les commanditaires, fût-il roi de France, il dut se contenter de son élève. Sylvie BÉGUIN, « Giulio Romano et l'école de Fontainebleau », in Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento. *Giulio Romano*, *op. cit.*, p. 52.

Rosso, intitulée *Le sacrifice* (Ann. 291), présente l'institution du *rex sacerdos* en peignant François Ier dans la figure d'un prêtre, placé devant un autel en flamme, prêchant à une assemblée composée d'hommes, de femmes, et d'enfants aux corps maniéristes. Une dernière œuvre de Rosso a attiré notre attention : *L'unité de l'État* (Ann. 292), car elle représente la figure d'un empereur romain (celui de *L'ignorance chassée* ?) en qui se distinguent, cette fois-ci bien nettement, les traits du visage de François Ier.

Les œuvres du Primatice en France sont nombreuses car l'artiste fut le peintre officiel des rois de France de François Ier à Charles IX. La galerie François Ier conserve une seule œuvre du Primatice : la fresque de *Danaé* (Ann. 293), dans laquelle l'héritage de Jules Romain transparaît aussi bien dans la carnation des corps que dans la grotesque évoluant au-dessus de la fresque. Nous savons également que l'artiste a réalisé des costumes pour les fêtes du monarque à Blois, à Paris et à Fontainebleau, dans le style mantouan et avec une omniprésence de la référence à l'Antiquité[43]. Le Primatice a donc introduit en France la représentation du pouvoir des princes, à laquelle François Ier a été sensible dans la fin des années 1520, ce qui fait dire à une partie de la doctrine que « l'esprit de ce maître [et, plus généralement, l'esprit mantouan] a plané sur toute la Renaissance française[44] ».

En Angleterre.

Henri VIII suit la tendance des princes de l'Europe en abandonnant le palais de Westminster en 1530 pour faire du palais de Whitehall sa résidence principale, qu'il réaménage peut-être dans le style mantouan, du moins le saurions-nous si un incendie ne l'avait pas détruit dans sa totalité en 1698. À vrai dire, c'est assez peu probable, à en juger par le style du palais Saint-James dont la construction est entreprise par le roi d'Angleterre en 1531, et qui n'a pas hérité des modèles italiens (Ann. 294). Tout ce que l'on sait est que le monarque anglais rejoint sa résidence privée, en réaménageant son architecture et son *decorum*, et qu'il entreprend de réaffirmer son pouvoir politique par rapport à l'Église.

Dans le saint-empire.

Dans le saint-empire romain germanique, « le type d'édifice qui fut le premier à s'ouvrir à l'influence de la Renaissance fut la résidence princière[45]. » Il suffit en effet d'observer le château de Heidelberg pour comprendre que c'est le modèle mantouan qui s'est exporté dans l'empire. Le château est un vrai chef-d'œuvre de style Renaissance

[43] Ce que nous en avons vu nous a convaincu d'entreprendre une étude iconographique consacrée aux costumes du Primatice afin de préciser le passage de Mantoue à Fontainebleau. Ce travail sera effectué après la thèse. En attendant, voir à ce sujet l'exposition *L'Italie à la cour de France. Primatice, maître de Fontainebleau, 1504-1570*, Paris, Musée du Louvre, 25 septembre 2004 – 3 janvier 2005.

[44] Louis DIMIER, *Le Primatice*, Paris, Albin Michel, 1928 [1900], p. 122.

[45] Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste, op. cit.*, p. 169.

mantouane avec une omniprésence de la référence à l'Antiquité et des façades ressemblant beaucoup à ce que l'on peut apercevoir dans le *decorum* intérieur du palais du Té, par exemple la façade de l'aile Ottheinrich (Ann. 295), qui possède des statues de dieux de l'Antiquité, des frontons triangulaires, et même des grotesques, que l'on retrouve à plusieurs endroits du château.

En Basse-Bavière.

Après un voyage en Italie, et une courte visite dans le palais du Té, Louis X de Bavière entreprend entre 1536 et 1540 la construction de la résidence de Landshut dans le style mantouan de la Renaissance. Après 1540, Il en confie même la réalisation à Jules Romain. La façade principale (Ann. 296) est sans appel, avec un atrium composé de colonnes doriques, et des frontons triangulaires. La cour intérieure semble hybride (Ann. 297), mais les loges extérieures du rez-de-chaussée présentent un *decorum* évoquant trop la loge des muses du palais du Té pour que le doute soit permis (Ann. 298) : la disposition d'ensemble, les détails architecturaux travaillés en bossage rustique, les fresques murales, les stucs, et même les croix grecques de la voûte trahissent le désir de Louis X de copier la représentation mantouane du pouvoir.

Nous venons de mettre en avant ce qui constitue un répertoire de formes et de figures de la représentation européenne du pouvoir en *res imperii* créée à Mantoue, puis largement développée dans l'Europe du XVIe siècle pour devenir le modèle de représentation symbolique privilégié des princes. Interrogeons à présent la dimension politique de ce modèle.

SOUS-SECTION 2

LES LIENS ENTRE LA *MANIERA*, LE POUVOIR POLITIQUE ET LA JUSTICE

241.

La *maniera* considérée comme l'expression du maniérisme naît à Florence et à Rome dans les années 1520, puis se développe à Mantoue dans le palais du Té de Frédéric II, avant de se diffuser, comme nous l'avons souligné plus haut, dans plusieurs endroits de l'Europe des princes. Quand les premiers historiens de l'art individualisent le mouvement du maniérisme, à la fin du XVIIIe siècle, ils le cantonnent dans un premier temps à l'expression de la subjectivité, en posant sur lui un regard psychologique, par opposition à la manière florentine du *Quattrocento* et ses représentations de *personae* qui serait moins propice, nous explique-t-on, à l'expression de l'intime. À notre sens, il faut remettre en question cette approche et proposer plutôt un regard de juriste afin de souligner d'une part

les convergences entre les différentes manières de peindre et les évolutions politiques du *Cinquecento* (§ 1), et d'autre part de montrer grâce à l'évolution des représentations de la justice à Mantoue et à Florence que la manière picturale est aussi l'expression d'un modèle juridique (§ 2).

§ 1. REGARDS D'HISTOIRE EUROPEENNE DES INSTITUTIONS SUR LA NOTION DE *MANIERA*

242. *Origine de la* maniera.

Le premier homme à parler de *maniera* est sans grande surprise Giorgio Vasari dans les *Vite*. Ce qui peut surprendre, en revanche, est de découvrir que le biographe attribue le substantif de *maniera* à la plupart des courants artistiques : ainsi évoque-t-il la « manière grecque brute, maladroite et ordinaire », la « manière sèche » des artistes florentins du *Quattrocento*, avant de développer son sentiment sur la *maniera moderna* que l'on connaît bien. Pour Vasari, la *maniera* est ce qui définit un type même de représentation, c'est un style. C'est seulement au XVIIIe siècle, avec la *Storia pittorica dell'Italia* (1792), de Luigi Lanzi, que la *maniera* est exclusivement associée au rejet des écoles florentines, et que le concept de « maniérisme » est créé[46]. Dans cette acception, la *maniera* naît à Florence et à Rome dans les années 1520 avant d'atteindre son apogée à Mantoue dans le palais de Frédéric II.

Le premier à qualifier le maniérisme est Heinrich Wölfflin, l'élève de Burckhardt, car il travaille à identifier un répertoire de formes liées à ce qu'il nomme le baroque, qui commence, selon lui, avec Michel-Ange[47]. L'historien s'emploie surtout à construire des ponts entre le style Renaissance et le baroque, c'est pourquoi à ses yeux le maniérisme ne pouvait être qu'une dégénérescence de la Renaissance florentine, une simple transition devant mener les artistes au baroque[48].

Il nous faut attendre les travaux des historiens de culture germanique du début du XXe siècle, Walter Friedländer[49], qui fut l'élève de Wölfflin, Frederick Antal[50], et Erwin

[46] Son œuvre est composée de huit volumes distincts : Luigi LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze, Pagani, 1792, 529 p. Notons la traduction française et abrégée de son œuvre effectuée par Tim FRANCILLON, *Histoire des principaux peintres des écoles d'Italie*, Paris, Rey et Gravier, 1823, 309 p.

[47] Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et baroque*, traduction française de Guy BALLANGE, Marseille, Parenthèses, 2017 [1888], p. 33.

[48] Wölfflin est plus nuancé à la fin de sa vie, dans ses réflexions sur l'histoire de l'art, où il écrit à propos du maniérisme que « le langage formel a changé », répondant à une logique propre et déployant un nouveau répertoire de formes. Heinrich WÖLFFLIN, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduction française de Rainer ROCHLITZ, Paris, Flammarion, 1997 [1943], p. 3.

[49] Walter FRIEDLÄNDER, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, traduit de l'anglais par Jeanne BOUNIORT, Paris, Gallimard, 1991 [1914], 165 p.

Panofsky[51], pour que le maniérisme soit finalement considéré comme un mouvement en soi, ayant sa propre raison d'être. Ces historiens posent un regard iconologique sur le maniérisme afin de lui proposer comme signification de rendre compte de l'opposition qui s'intensifie au XVIe siècle entre spiritualité et nature, sur fond de subjectivité accrue de l'artiste, et du sujet face à la représentation. Les historiens allemands pensent donc le maniérisme par le prisme de la subjectivité. Au XXe siècle, leur approche était innovante, et se rendit indispensable à des générations d'étudiants, car elle a permis de s'affranchir des dogmes du formalisme, puis elle a trouvé une place à la sensibilité dans l'analyse des courants artistiques, ce qui est primordial. À notre avis, leur approche mérite d'être aujourd'hui complétée, pour plusieurs raisons, par un regard d'histoire européenne des institutions, car le fait d'essentialiser la *maniera* dans le seul mouvement maniériste nie la part de subjectivité dans les autres mouvements artistiques, comme si la personnalité de l'artiste n'apparaissait qu'avec le maniérisme, alors que nous avons pu constater la place prise par l'*egomet* dans l'art du *Quattrocento*, ensuite cela diminue le caractère politique du maniérisme, représentation du pouvoir des princes dans les *res imperii* de la péninsule. Cela revient enfin à confondre sensibilité et *hybris*. Proposons par conséquent de créer un lien politique entre la subjectivité maniériste relevée par les historiens allemands du XXe siècle et le pouvoir des princes européens du *Cinquecento*.

C'est donc à cause de cette essentialisation du maniérisme que l'on ne réussit pas tout à fait à comprendre l'érotisme d'un Jules Romain, ou encore que, de l'aveu même de Daniel Arasse, si l'« on cerne mieux les phases distinctes de l'histoire du maniérisme, l'unité et le sens du phénomène sont devenus problématiques[52]. » L'une des clefs de compréhension du problème réside peut-être dans une repolitisation du mouvement maniériste : il faut le considérer comme un répertoire de formes et de figures caractéristiques de la représentation du pouvoir des princes, et ensuite donner un sens politique à son mouvement ainsi qu'à la grande place de la subjectivité de ses manifestations.

Nous ne devons pas oublier que le prince d'une *res imperii* tient son pouvoir de l'ordre naturel du monde, c'est pourquoi il se passe de ce que nous appellerions une « propagande », il n'a aucun besoin d'utiliser des mécanismes de légitimation qui apparaissent au contraire dans les représentations du pouvoir en *res publica*, où les hommes doivent se rendre légitimes par leurs actions politiques, réelles ou symboliques, pour occuper une position de pouvoir. D'une certaine manière, l'absence de légitimation renforce même, aux yeux des gouvernés, la position naturelle du prince. Ce constat vaut également pour l'art monumental princier, expression de la magnificence et par lequel « le prince n'entend pas délivrer un message, mais seulement manifester une

---

[50] Frederick ANTAL, *Classicism and romanticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 [1928], XVI + 198 p.

[51] Dans Erwin PANOFSKY, Idea *: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989 [1924], XXXVI + 284 p.

[52] Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste, op. cit.*, p. 11.

présence. Il n'espère pas convaincre de la légitimité d'un régime, mais rappeler qu'il est au pouvoir, et qu'il faut lui obéir[53] ». La *maniera* du XVIe siècle n'est-elle pas un prolongement dans l'art pictural de l'architecture monumentale ? Leurs origines et leurs effets sont similaires.

En tant que représentation politique du pouvoir princier, le maniérisme est la pure expression d'un pouvoir qui se sait légitime. Voilà peut-être un terrain fertile pour le développement de cette subjectivité, laquelle se trouve constamment limitée dans les représentations en *res publica* car, associée à l'*hybris*, elle est encadrée par les institutions, masquée par l'expression légitime des *personae*, et finalement l'*egomet* ne peut plus qu'être suggéré, là où la représentation en *res imperii* laisse davantage exploser la subjectivité.

243. *La* maniera *: une clef d'interprétation des évolutions politiques du XVIe siècle.*

Est-ce à dire que le modèle de *res imperii* permettrait davantage l'expression de l'*egomet*, qu'il rendrait les hommes libres d'exprimer leur subjectivité, là où la *res publica* ne ferait que les contraindre par des catégories juridiques et, *in fine*, les asservir ? Cette apparente contradiction nous incite à resituer la *maniera* dans le contexte du XVIe siècle.

La *maniera* naît à Florence dans les années 1520 suite à l'effondrement des structures institutionnelles tardives de la *res publica* médicéenne, dans une période de crise, donc, où Florence alterne entre une *res publica*, la république théocratique de Savonarole, et un clientélisme médicéen. C'est dans ce contexte politique, au sortir de la crise, que les artistes florentins se prennent à rêver d'un retour de la *res publica*, et que l'architecture peinte de la *res* et les *personae* accueillent dans la représentation un nouveau répertoire d'émotions, de sensibilité, des représentations plus humaines et un érotisme associé à la *virtus*, au sens grec du terme, diffusé par les académies néoplatoniciennes de la fin du XVe siècle.

À Rome, la faiblesse de l'Église et les turpitudes des papes, dont parle très bien Burckhardt[54], encouragent sans doute les hommes à se détacher de son emprise et à développer la *maniera* florentine dans des villas citadines appartenant aux hommes de pouvoir laïcs. À Florence, et peut-être également à Rome dans les années 1520, le contexte politique permet aux hommes de faire tomber les masques des *personae*, afin de pouvoir exprimer l'*egomet* à travers la *maniera*. Cette *maniera* libère les hommes.

La *maniera* mantouane est l'expression d'une subjectivité en *res imperii*, c'est-à-dire d'une émotion entièrement mise au service du pouvoir princier et, par conséquent,

[53] Patrick BOUCHERON, « Les expressions monumentales du pouvoir princier à Milan au temps de Francesco Sforza (1450-1466) », dans Actes du XXIIIe congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur public (SHMES). *Les princes et le pouvoir au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993, p. 135.

[54] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, Sixième partie : « Mœurs et religion », p. 359-465.

volontairement monumentale dans le geste, et burlesque, tenant l'homme à une bonne distance de la représentation. À partir du moment où elle est instituée sur le plan figural, l'émotion devient un acte de langage à portée normative, nécessitant, pour être bien comprise, une analyse politique et juridique, car l'expression de cette subjectivité débordante, l'absence de règles fixes dans la représentation, « ébranle[nt] le sentiment du réel même[55] », et c'est dans ce vide, dans cette absence de règles, dans cette effusion irréelle de sentiments et de mouvements des figures, que naissent la confusion et le désordre, qui rendent légitime l'action politique du prince, seul en capacité de rétablir l'ordre dans la cité. Hannah Arendt conçoit la politique comme un espace qui est entre les hommes et qui fait du lien[56], or en *res imperii*, l'espace ne tisse pas du lien, il tend des chaînes.

Cette analyse est rendue difficile par deux évènements du XVIe siècle qui incitent à confondre les *maniere* florentine et mantouane : le sac de Rome (1527), puis les conclusions du concile de Trente (à partir de 1545) qui mènent à la Contre-Réforme et stoppent net l'expression de la subjectivité dans l'art[57] en redéfinissant une structure de représentation d'où l'émotion est absente. C'est à partir de là que l'émotion cesse d'être une figure politique, et est envisagée uniquement sous l'angle de la morale chrétienne, qui l'associe à l'*hybris*. L'érotisme de Jules Romain, et élargissons même à la *maniera* dans son ensemble, développée en *res publica* ou en *res imperii*, devient alors une caricature des débordements sexuels que l'on attribue à la Florence d'après Savonarole. L'émotion et la sensibilité, qui devaient toutes deux permettre en *res publica* une éclosion de l'*egomet*, et en *res imperii* l'expression du pouvoir princier, se confondent alors et perdent dans l'*hybris* moral leur dimension politique. C'est pourquoi la *maniera* est souvent considérée comme un *hybris* « pornographique[58] ».

L'émotion et la *maniera* sont d'abord abandonnées à Rome, où l'on demande même à Daniele da Volterra de recouvrir de tissus les figures peintes dénudées par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, ce qui lui vaudra le surnom de *Braghettone*, le « faiseur de culottes ». N'est-ce pas le *Braghettone* qu'Agnolo Bronzino peint au dernier plan de son *Allégorie de la luxure* (Ann. 178), en train de recouvrir d'un voile sacré l'érotisme et la beauté de l'art florentin ? La *maniera* est aussi abandonnée à Florence, comme nous le verrons plus avant, et par ailleurs, l'érotisme de Jules Romain en tant que figure politique liée au pouvoir princier prend fin, lui aussi, dans le palais du Té, malgré l'initiative du Primatice d'utiliser la *maniera* dans le Fontainebleau de François Ier. Après le concile de Trente, la sexualité sera l'apanage ou bien du libertinage, ou de la

[55] Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste, op. cit.*, p. 19.

[56] Dans Hannah ARENDT, *Qu'est-ce que la politique ?* Paris, Points, 2016 [1993], 306 p.

[57] Voir Jesse M. LOCKER, *Art and Reform in the Late Renaissance After Trent*, New York, Taylor & Francis, 2019, p. 1-19.

[58] Bien aidé en cela par la peinture de Jules Romain. Voir le *Priape ithyphallique* (Ann. 263), et le Putto *de la salle des chevaux* (Ann. 299).

pornographie, mais, quoi qu'il en soit, considérée sur le plan moral et toujours associée à l'*hybris*[59].

§ 2. Regards d'histoire europeenne des institutions sur les representations de la justice

244. *Les attributs de la justice.*

Raphaël a su le peindre dans sa *Madone Sixtine* : on passe avec l'ère chrétienne de la loi dictée à l'ère de la grâce, et c'est la raison pour laquelle au Moyen Âge, « [bien des] figures de la justice sont imprégnées de la grâce, d'un idéal de vertu et affirment les principes d'un idéal de justice inspiré directement de Dieu[60] ». Pour représenter cet idéal de justice, les artistes médiévaux ont imaginé une femme détenant deux attributs principaux : une balance, symbole de l'*aequitas*, sans doute provenant de l'attribut de psychostasie pharaonique de Maât, et un glaive, symbole de puissance. Inspiré par les travaux de Daniel Arasse, Boris Bernabé fournit une clef d'interprétation des symboles associés à l'idéal de justice en utilisant les principes de « l'art de la mémoire[61] », se demandant si « le glaive et la balance sont devenus des objets de mémoire, […] c'est-à-dire [propres à susciter,] dès qu'ils apparaissent, le rappel à la mémoire de la vertu ou de l'idée de justice. Il n'est donc pas possible, en présence de ces objets, conclut-il, de penser autre chose que la justice[62] ». Autrement dit, dans les représentations médiévales, la figure de justice est une icône, sur le modèle byzantin, à laquelle le spectateur associe une signification préétablie.

Qu'en est-il du troisième attribut traditionnel de la justice : le bandeau ? On sait grâce à des études récentes qu'il apparaît à la fin du XVe siècle, dans des représentations satiriques des villes du saint-empire romain germanique, présentant une justice aveuglée

[59] Voir à ce sujet les réflexions de Jacques Bouineau à propos de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci, dans Jacques BOUINEAU, « De l'homme total à l'homme éclaté », dans *IDEM* (sous la direction de), *Hommage à Marie-Luce Pavia. L'homme méditerranéen face à son destin*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2016, p. 189-226.

[60] Andrea ZORZI, « La giustizia », dans Jean-Philippe GENET (sous la direction de), *La légitimité implicite*, t. 2, collection « Le pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) », Paris-Rome, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2015, p. 338.

[61] Frances Amelia YATES, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel ARASSE, Paris, Gallimard, 1987 [1966], 432 p.

[62] Boris BERNABE, *La récusation des juges : étude médiévale, moderne et contemporaine*, préface de Jacques KRYNEN, Paris, LGDJ-Lextenso Éditions, 2009, § 24, 25 et 26 : « Le glaive, la balance et le bandeau », p. 18-23, ici p. 19.

par des fous[63], ce qui permet vraisemblablement de critiquer la justice rendue en dehors du monde des hommes par l'institution du saint-empereur. Cette figure dénonciatrice, représentée avec un bandeau sur les yeux, les Modernes l'ont reprise à leur compte, et l'ont transformée, puisque « le bandeau de la justice symbolise désormais son impartialité, à l'instar du regard intérieur des devins antiques, proches de la vérité parce que détachés du monde[64] ». La figure d'une justice aux yeux bandés a donc été retournée de son sens originel, mais à la Renaissance, que signifie le bandeau sur les yeux ? Une cécité ? Le thème de l'amour aveugle[65], que Piero della Francesca peint dans le cycle de la *Légende de la Vraie Croix* (Ann. 301), que Sandro Botticelli reprend à l'identique dans *Le printemps* (Ann. 172), et avec lequel s'amuse le protestant Lucas Cranach l'Ancien en permettant à son Cupidon d'ôter son bandeau (Ann. 302) ? Les yeux bandés désignent-ils enfin ce qui frappe au hasard, ce qui justifierait son utilisation pour représenter des allégories de la fortune et de la mort ?

Boris Bernabé propose une solution au problème du bandeau de la justice à la Renaissance : selon lui, le bandeau n'a pas une fonction mémorielle, comme la balance et le glaive, mais une fonction rhétorique[66], celle d'interroger le spectateur sur la nature même de la justice, et en effet quelle légitimité a donc pour porter un jugement l'institution du saint-empereur lorsqu'elle est administrée par des fous ? Le bandeau n'a pas seulement pour fonction de désigner la figure de la justice dans une logique d'association mnémotechnique[67], mais bien celle d'engager une réflexion. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si l'attribut choisi est en rapport avec la vision, au cœur des réflexions des humanistes de la Renaissance, d'Alberti[68] à Machiavel[69]. Quelle peut être

---

[63] Voir la *Justice aveuglée* (Ann. 300) issue de l'œuvre *La nef des fous* de l'humaniste Sebastian Brandt, que François Ost a utilisée pour la couverture de son ouvrage *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004, 442 p.

[64] François OST, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, *op. cit.*, p. 7.

[65] Dont Erwin Panofsky rappelle qu'il s'agit d'une spécificité de la Renaissance, car le motif [de Cupidon aux] yeux bandés restait étranger à l'iconographie grecque, romaine, […] à l'art byzantin […] et aux représentations médiévales ». Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Claude HERBETTE et Bernard TEYSSEDRE, Paris, Gallimard, 1979 [1939], p. 154-155.

[66] Boris BERNABE, *La récusation des juges : étude médiévale, moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 20. L'auteur rappelle que le moment de l'apparition du bandeau de la justice coïncide avec le passage dans les arts figuratifs de « l'art de la mémoire » à « l'art de la rhétorique ».

[67] Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999], p. 27.

[68] Alberti fonde la légitimité d'une représentation du monde sur une construction partant du fond de l'œil humain. Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, traduit du latin par Bertrand PREVOST, Paris, Seuil, 2004, p. 57-59.

[69] Patrick Boucheron révèle que le terme qui revient le plus souvent dans *Le Prince* de Machiavel est « *vedere* », « voir », car le chancelier florentin a vécu intensément cette période de révolution symbolique des pouvoirs en Occident, et le passage de l'art mnémotechnique à l'art rhétorique. Il savait que la clef du pouvoir à la Renaissance se trouve dans l'expression visuelle du pouvoir. Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 17 janvier 2017 : *La vérité : avant, après*, Consultable en ligne sur le

alors la signification du bandeau de la justice et les réflexions entraînées par ce symbole à la Renaissance[70] ?

Et si le bandeau empêchait la justice d'être un relais pictural, au sens florentin du terme, c'est-à-dire l'empêcher de voir et d'être vue ? Autrement dit, de pouvoir entrer en interconnexion sensible avec le spectateur face à la représentation, et de figurer l'*egomet*, parce que la justice, précisément, ne peut pas, ne doit pas faire une place à l'émotion[71], à la sensibilité. « Au bout du compte, le spectateur est tout aussi aveugle que la justice devant l'absence, dans la représentation picturale qu'il contemple, des objets qui doivent être soustraits au regard de la justice[72] », à commencer peut-être par le plaideur lui-même : bandons-lui les yeux pour éviter toute interconnexion sensible entre les hommes et la justice.

245. *Les différentes représentations de la justice en* res publica *et en* res imperii.

Dans le sillage de la redécouverte du droit romain à partir du XIIe siècle, resurgit une conception grecque de la *Thémis*, offrant deux définitions de la justice : l'une est aristotélicienne et conçue comme une nécessité pour atteindre l'*Eunomia*, l'autre vient de la philosophie de Platon, et est plutôt conçue comme un idéal à atteindre. Dans les *res publicae* de la péninsule, on adopte la conception d'Aristote en l'associant à un passage du Code de Justinien qui reproduit un fragment d'un texte d'Ulpien où le juriste fait une *laudatio* du droit, qualifié d'*ars boni et aequi*, selon la définition de Celse, et permettant l'établissement de la justice : *jus a iustitia appellatum*. Voilà bien un changement de regard important puisque la justice ne doit plus être hors du monde, en dehors de la société temporelle, mais au contraire elle se désacralise pour devenir une justice dans le monde. Cela coïncide avec le moment où « le pouvoir divin de juger a été délégué aux juges, au début du XIIIe siècle, et quand dans les communes italiennes commença à se développer le droit pénal[73] ». L'évènement entraîne deux conséquences majeures, dont la première intervient en faveur de la capacité juridique des hommes, car « dans un tel système, fondé sur la capacité de discerner ce qui est juste et ce qui ne l'est pas, la science juridique peut donc être proclamée en tant que vraie philosophie et se tenir au centre de la vie civile en *res publica*[74]. » La seconde tient dans une

site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-01-17-11h00.htm, [dernière consultation le 2 IV 2021].

[70] Les significations peuvent être tellement nombreuses : la justice est-elle aveugle au sens de l'impartialité ? Est-elle indifférente à ceux qui la sollicitent ? Est-elle insondable ? Est-elle rendue aveugle par des fous se pensant légitimes à la rendre ? Est-elle encore en dehors du monde sensible, conformément à une logique platonicienne ?

[71] Pour la place progressive laissée à l'émotion dans le procès pénal contemporain, se reporter à Boris BERNABE (sous la direction de), *L'avènement juridique de la victime*, Paris, La Documentation française, 2015, 191 p.

[72] *IDEM*, *La récusation des juges : étude médiévale, moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 20.

[73] Andrea ZORZI, « La giustizia », *op. loc. cit.*

[74] Giovanni ROSSI, « Alberti e la scienza giuridica quattrocentesca. Il ripudio di un paradigma culturale », in Roberto CARDINI, Mariangela REGOLIOSI (a cura di), *Alberti e la cultura del Quattrocento*,

transformation des figures de la justice au sein des représentations en *res publica*, passant de la figure idéalisée d'une justice liée au sacré – d'une icône, donc, selon les codes de l'art mémoriel – à une figure rhétorique de justice à l'apparence plus humaine, côtoyant et interrogeant les hommes dans la *res*.

La transformation se remarque bien si l'on compare la justice que Giotto personnifie dans la chapelle des Scrovegni à la justice peinte par Ambrogio Lorenzetti dans les fresques du palais public de Sienne. Les deux artistes ont la même idée : « opposer deux modes de gouvernement en usant de l'allégorie pour décrire leurs propriétés politiques et leurs effets concrets[75] ». La justice de Giotto est figurée par une femme couronnée trônant dans un décor gothique, tenant dans ses mains la balance de l'*aequitas* (Ann. 303) et « surmontant une frise paisible où se déroulent danses et travaux des champs[76] », tandis que l'injustice est, elle, figurée par un homme en armes retranché derrière une forteresse (Ann. 304), surmontant des scènes de guerre et de torture. Ces deux figures peintes par Giotto traduisent l'idéal d'une justice associée au sacré, et d'ailleurs elles semblent observer les hommes de loin, et seulement appeler à leur mémoire ses grands principes ; dans le palais public de Sienne au contraire, Ambrogio Lorenzetti peint ses figures parmi les hommes, il leur donne une apparence humaine. Dans *La raison du bon gouvernement* (Ann. 190), l'allégorie de la justice est humanisée, elle tient son glaive levé, le regard fixe, une tête tranchée sur ses genoux, elle trône parmi le conseil des Neuf et côtoie les hommes dans la *res*. Sa nature humaine est d'autant plus visible dans *Les effets du mauvais gouvernement à la ville* (Ann. 192) où, pieds et poings liés, la blancheur de son vêtement contrastant avec l'obscurité des autres figures, elle est traînée sur le sol, rendue captive par des hommes qui peuvent agir sur elle, la toucher et la malmener.

Dans la Florence du XVe siècle, on considère de plus en plus que la justice est l'affaire des hommes, et les figures de justice se font bien plus rares dans les représentations. Les Florentins ont-ils été influencés en cela par les Flamands qui, à l'instar de Van Eyck dans le panneau inférieur de son *Adoration de l'agneau*, n'hésitent pas à représenter les figures des juges intègres à cheval, bien humains, réels, vivants, plutôt qu'un idéal de justice (Ann. 305) ? Le modèle de justice pensé par les humanistes civiques florentins a l'ambition de faire du citoyen un juge en puissance, en rendant les magistratures judiciaires accessibles au plus grand nombre, même si, au cours du XVe siècle, les Médicis transforment les modes d'administration de la justice au profit d'une plus grande centralisation[77], et en spécialisant les compétences de chaque magistrat, enfin

---

Comitato nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, Polistampa, 2007, p. 59.

[75] Patrick BOUCHERON, *Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images*, Paris, Points, 2015 [2013], p. 73.

[76] *Op. loc. cit.*

[77] Andrea ZORZI, *L'Amministrazione della giustizia penale nella repubblica fiorentina. Aspetti e problemi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, p. 6.

« les tribunaux subissent de plus en plus l'ingérence des organes centraux de gouvernement[78] ».

Du temps de Frédéric II Gonzague à Mantoue, les choses sont bien différentes, car le seigneur est accompagné d'un podestat, qui n'a rien à voir avec le podestat florentin, puisqu'il constitue une sorte de bras droit qu'il nomme à cette charge et qui, en son nom, administre la justice. Ce podestat s'entoure de trois juges spécialisés qui président aux activités judiciaires[79]. Notons qu'il n'existe à Mantoue aucune possibilité d'appel[80], ce qui est étonnant pour du droit romain, tandis qu'à Florence, la possibilité est donnée de faire appel devant la Seigneurie, compétente pour prononcer l'annulation de la sentence ou bien une diminution de la peine. Notons encore qu'à Mantoue, en ce qui concerne les moyens de la preuve, contrairement à Florence, la torture s'applique à l'occasion d'un procès pénal, ce qui est aussi du droit romain, « lorsqu'il s'agit des crimes les plus graves : homicide, agression, enlèvement, rapine, rapt de femme et d'enfant, incendie, rébellion contre la commune de Mantoue et ses représentants, résistance en faveur de bandits, adultère, stupre[81] ». Les statuts prévoient toutefois de « procéder à la torture avec modération »… elle ne doit être utilisée que si le prévenu « s'obstine à ne pas confesser », et s'il ne s'est toujours pas confessé après la torture, les magistrats en déduisent qu'il faut naturellement le soumettre à une torture d'un autre type. La confession sous torture est définitive et met fin au procès pénal.

La justice en *res imperii* dépend donc entièrement du seigneur de la cité : c'est lui d'abord qui nomme les magistrats judiciaires, et qui détient le pouvoir d'incriminer des faits, et de définir les peines applicables dans les statuts. Nous pensons que la justice mantouane du *Cinquecento* cherche à atteindre un idéal en soi, elle est d'essence mythique et platonicienne, cependant que la justice de la Florence du *Quattrocento* est un outil sociétal pour atteindre l'*Eunomia*, elle est d'essence humaine et aristotélicienne. La dimension mythique de la justice en *res imperii* se déduit de ses figures présentes dans le palais du Té. Dans la chambre des stucs, on découvre une représentation de Zeus accueillant la justice (Ann. 306), reconnaissable à ses deux attributs classiques : la balance de l'*aequitas* et le glaive. On en retrouve une personnification, dans le style de la *maniera moderna*, dans la chambre de Marcus Atilius Regulus (Ann. 307). Les figures mantouanes de la justice ne sont donc plus liées au sacré, « comme une chose qui n'existe sous une forme parfaite que dans le monde divin des morts[82] », mais elles ne sont pas non plus tout à fait humanisées comme dans les *res publicae*, puisque la justice en *res imperii* existe sous une forme mythique, et qu'elle évolue pleinement dans le

[78] *Ibid.*, p. 53.
[79] Voir *supra*, p. 124.
[80] Sergio FANTASIA, *Gli statuti dei Gonzaga. Il cinquecento attraverso gride e decreti*, Milano, Giuffrè, 2003, p. 122.
[81] *Ibid.*, p. 135.
[82] Adriano PROSPERI, *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino, Einaudi, 2009, p. 14.

monde des immortels et, à l'instar de la justice sacrée, échappe complètement aux hommes. C'est la justice du prince, dont la chambre des Géants donne une belle illustration avec la justice rendue par Zeus.

Section 2

UNE MODÉLISATION DE L'INTERPRÉTATION POLITICO-JURIDIQUE DES ŒUVRES D'ART

246.

En soulignant les origines européennes du modèle italien dans toutes ses spécificités et sa diffusion au-delà du XVIe siècle, nous avons pu élargir nos réflexions aux niveaux spatial et temporel, car la *res publica* florentine et la *res imperii* mantouane se sont nourries de leurs voisins européens pour créer des modèles institutionnels propres, et un catalogue de formes et de figures politiques traduisant la représentation de leur pouvoir. À l'appui de l'ensemble de nos réflexions, proposons à présent une modélisation de l'interprétation politico-juridique des œuvres d'art figuratives qui puisse être utilisable par tous ceux qui, dans leurs recherches respectives, souhaitent déterminer le caractère juridique et politique d'une représentation, et qualifier les figures d'un point de vue juridique. Pour ce faire, notre modélisation comporte des catégories d'analyse à la fois sur les plans formel et sensible (**Sous-section 1**) : les catégories formelles permettent surtout de caractériser l'entité politique dans laquelle s'insère la représentation, tandis que les catégories sensibles offrent davantage la possibilité de qualifier juridiquement les figures peintes. Voyons enfin l'absolue nécessité de nuancer l'analyse globale en associant les catégories formelles et sensibles, qui ne sont pas créées pour être pensées séparément, mais de manière complémentaire (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

LES PREMIERS PAS D'UNE METHODE D'« ICONOLOGIE JURIDIQUE[83] »

247.
Six catégories d'analyse sur les plans formel et sensible vont nous permettre de déterminer rapidement et sans grande difficulté la nature politique et juridique des œuvres d'art (§ 1). Il semble que plus le formel prend le pas sur le sensible dans la représentation, et plus le récit du pouvoir traduit une vision holiste du monde, et qu'à l'inverse quand le sensible prédomine, l'art se fait davantage le récit d'une vision nominaliste. Éprouvons une première fois nos catégories en comparant deux peintures de la Renaissance : l'une est peinte en *res publica* par Piero della Francesca, l'autre en *res imperii* par Jules Romain (§ 2).

§ 1. DES CATEGORIES D'ANALYSE SUR LES PLANS FORMEL ET SENSIBLE[84]

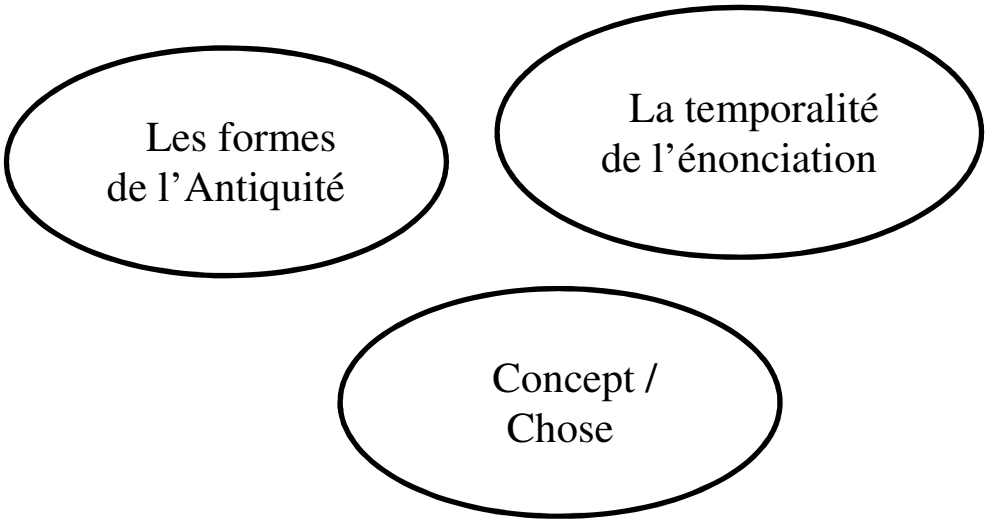
248. *Deux niveaux d'analyse.*
Le plan formel détermine la structure de l'œuvre et qualifie le monde sur le plan institutionnel, tandis que les catégories sensibles vont permettre de qualifier les figures sur le plan juridique.

[83] Il s'agit pour nous d'appliquer la méthode iconologique d'Erwin Panofsky à une analyse politico-juridique des œuvres d'art.

[84] Erwin Panofsky distingue dans l'analyse de toute configuration une « signification de fait » exigeant une perception purement formelle, et une « signification expressive » qui diffère de la première « en ce qu'elle n'est plus saisie par simple identification perceptive, mais par empathie », ajoutant que « pour la comprendre, [nous avons] besoin d'une certaine sensibilité ». Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 14.

La géométrie et le mythe

Sur le plan formel.



Quand une forme de l'Antiquité[85] est utilisée dans l'espace pictural, c'est souvent elle qui décide de la structure globale de l'œuvre[86]. On peut en distinguer deux principales : la géométrie, c'est-à-dire l'architecture des Grecs, le plus souvent, et le mythe, à savoir les motifs de la mythologie gréco-romaine. En ce qui concerne l'interprétation politique des formes de l'Antiquité, plus on se rapproche d'une structure géométrique, plus la philosophie politique est réaliste et nominaliste, et à l'inverse plus on se rapproche d'une structure mythique, plus on adopte un système manichéen inégalitaire[87] reposant sur une Vérité et une vision holiste du monde.

La temporalité de l'énonciation est l'une des catégories formelles les plus essentielles, parce qu'en donnant un temps au récit du pouvoir, on fixe dans le même élan un cadre juridique à la représentation. Depuis que Leon Battista Alberti a fait de l'espace

[85] Au sens double que lui donne Aby Warburg, c'est-à-dire celui d'une Antiquité archéologique, vivante, qui serait recopiée par des artistes presque à l'identique, mais aussi celui d'une Antiquité dans le style, le port des vêtements, la gestuelle. Aby WARBURG, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance », Aby WARBURG, *Essais florentins*, traduit de l'allemand par sibylle MÜLLER, Paris, Hazan, 2015 [rééd.], p. 221-243.

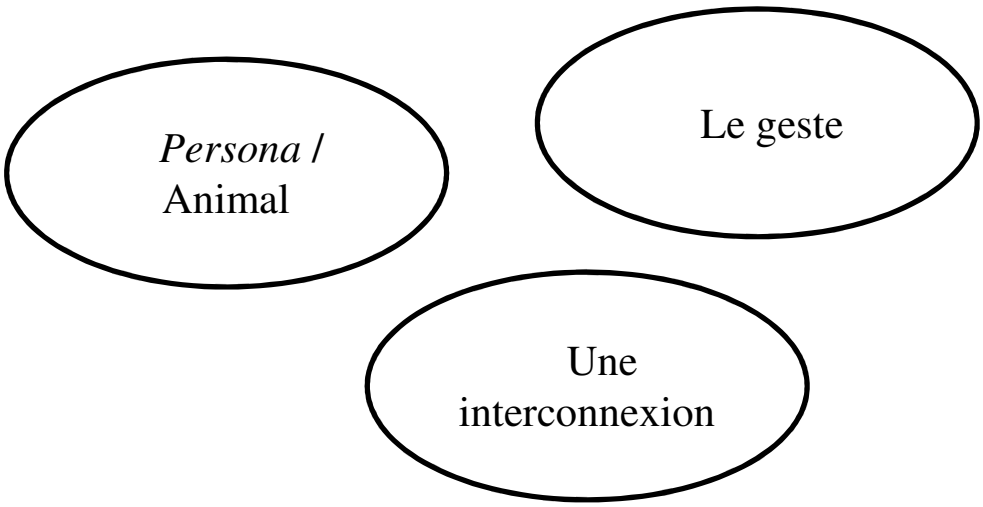
[86] Notre ambition dans l'étude des formes de l'Antiquité dans les œuvres d'art de la Renaissance est ici d'enrichir d'un double regard politique et juridique les réflexions de Carlo Ginzburg au sujet des liens entre morphologie et histoire. Carlo GINZBURG, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010 [1989], p. 218-294.

[87] Jean-Louis Martres enseignait l'existence de trois sortes de pensées politiques : la pensée manichéenne inégalitaire, qui définit un système de valeurs reposant sur une Vérité, la pensée réaliste, qui assimile politique et chose (*res*), la pensée syncrétique qui tente habilement d'associer les deux premières. Se reporter à Jean-Louis MARTRES, « préface » de XU ZHEN ZHOU, *L'art de la politique chez les légistes chinois*, Paris, Economica, 1995, p. 5-67. Les formes de l'Antiquité dans le récit du pouvoir donnent à notre avis des indications sur la pensée politique qui a précédé la création de l'œuvre.

pictural le lieu de l'*historia*, la temporalité de la représentation florentine du XVe siècle est l'instant, tandis que dans d'autres types de représentation, nous faisons face à une temporalité plus longue. Nous pensons que la temporalité du récit renseigne sur le cadre juridique de la société dépeinte : l'instant traduit une forme de « positivisme juridique », alors qu'un temps long de l'énonciation suggère quant à lui l'application d'un droit ancien : des coutumes, des lois anciennes.

Notre troisième catégorie formelle est empruntée à Robert Klein[88] et nous semble indispensable pour qualifier le monde, d'où est issue une représentation, sur le plan institutionnel. Plus les figures sont conformes à la réalité de la chose, plus le pouvoir représenté est humain, l'apogée d'un catalogue de figures conformes à la réalité est atteint avec la *mimesis* florentine du début du *Quattrocento* représentant le pouvoir d'essence humaine de l'homme souverain. À l'inverse, quand les figures peintes s'écartent de la chose pour en exalter le concept, le pouvoir représenté prend sa source au-delà de l'humain, d'où les Géants de Mantoue.

Sur le plan sensible[89].



Voyons à présent des catégories d'analyse sur le plan sensible qui permettent de qualifier les figures dans le domaine juridique. La première d'entre elles est la

[88] Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, préface d'André CHASTEL, Paris, Gallimard, 1983 [1970], p. 218.

[89] Nos catégories d'analyse sur le plan sensible ne sont applicables qu'à l'art figuratif, puisqu'il s'agit justement de déterminer comment est qualifiée la figure dans l'espace de représentation. Seule peut-être l'interconnexion pourrait être applicable aux arts non-figuratifs mais, à notre avis, d'autres catégories sont à repenser pour cette exception.

« qualité » des figures : sont-elles représentées en *persona*, à savoir dans leur dimension juridique[90], ou bien sont-elles de simples créatures apolitiques, privées d'une *persona* les qualifiant, prenant alors la forme de mythes, d'hommes nus, d'animaux ou de monstres ? Ce critère peut nous permettre de distinguer parmi les figures celles qui sont représentées dans leur dimension sociale de celles qui sont représentées dans un environnement naturel.

Deuxième catégorie à notre sens importante pour une analyse juridique des figures sur le plan sensible : le geste[91]. Il s'agit de déterminer si les figures font preuve d'une gestuelle précise dans le récit représenté et, si tel est le cas, d'observer si la narration déploie des gestes que les figures ont déjà réalisés dans le récit, ou bien au contraire des gestes qui restent à réaliser, comme si les figures étaient en attente de la réalisation du geste. Un geste déjà réalisé, chose que l'on retrouve très bien avec les icônes byzantines, ou dans la *maniera moderna* mantouane, signifie une incapacité juridique des hommes à réaliser eux-mêmes les gestes du pouvoir, alors qu'un geste sur le point de se réaliser ou non encore réalisé traduit une capacité juridique reconnue aux hommes face à la représentation.

En fin de compte, la *maniera moderna* est l'apogée de la traduction picturale d'un geste déjà réalisé par les figures. Confronté à ce type de représentation, le spectateur a toujours l'impression d'arriver trop tard dans un monde trop vieux, aurait dit Alfred de Musset, d'être précisément en retard sur le récit du pouvoir et, dans ces conditions, le sujet est incapable de se projeter dans le récit en s'instituant lui-même en tant que figure politique. À l'inverse, la soumission des figures à la structure architecturale d'ensemble, sur le modèle florentin, n'est-elle pas le récit d'un geste non encore réalisé par des figures politiques figées dans l'instant de l'*historia*, qui attendent le spectateur pour achever leur geste[92] ?

Il nous semble important de considérer qu'en *res imperii*, le geste est consommé, il est réalisé, et les figures sont en mouvement sans recourir à la participation du spectateur, réputé incapable juridiquement, tandis qu'en *res publica*, les figures sont davantage immobiles, le geste reste à réaliser par un spectateur réputé capable et même souverain. On a pu reprocher à un peintre comme Piero della Francesca l'absence de mouvement de ses figures, mais c'est à notre avis une incompréhension du rôle politico-juridique de sa peinture. En *res imperii*, le spectateur constate et peut, à la rigueur, recopier le geste, il peut le singer, tandis qu'en *res publica*, le sujet politique bénéficie

[90] Pour une définition des différentes catégories juridiques, se reporter à Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir, ou La Révolution de droit antique 1789-1799*, Toulouse, Éché, 1986, p. 233 *sq*.

[91] Daniel Arasse révèle dans son analyse de Michel-Ange combien un simple geste, un « geste infime », peut s'avérer d'une importance capitale pour la compréhension des œuvres d'art. Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2010 [1997], p. 137-181.

[92] C'est pourquoi il plaît à Alberti de peindre des figures qui « appellent le regard », qui « indiquent quelque chose à admirer », ou encore qui, « par [leurs] gestes, invitent le spectateur » à réaliser une action. Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, p. 149.

d'un cadre idoine pour réaliser lui-même le geste, en incarnant l'une des *personae* peintes à son image, ou en y participant par sa sensibilité[93].

Empruntons encore une réflexion à la théorie des actes de langage de Paul Amselek[94], car lorsque le geste est déjà réalisé, le régime de vérité imposé par la peinture est révélé, soit par Dieu, comme le geste accompli des icônes de l'*ars memoriae*, tout à l'inverse du geste d'Adam de la chapelle Sixtine[95], soit par le prince, comme la *maniera moderna*, tandis que lorsque le geste reste à venir, comme dans le modèle florentin, c'est l'acte de langage lui-même qui demande à être complété, et le régime de vérité s'applique par conséquent à ce qui suit : à l'action symbolique du spectateur. Il existerait alors des « figurabilités » différentes en fonction du cadre formel, c'est-à-dire institutionnel, accueillant les figures politiques.

Enfin l'interconnexion a pour effet de rapprocher ou d'éloigner le sujet face à la représentation des figures politiques, et c'est elle qui fait le lien sensible le plus intense entre la structure formelle et l'émotion envisagée par les peintres pour transmettre leur message. Les différents degrés d'interconnexion, et leur nature, traduisent selon nous la conception de la *libertas* accordée aux hommes, à savoir leur possibilité ou non de participer au récit du pouvoir. Si l'on reprend désormais les considérations que nous avons développées *supra*[96], nous pouvons ajouter que les catégories d'analyse formelles permettent de donner des indications à propos de l'axe [œuvre-spectateur], car elles précisent la distance et la direction de la droite (AB), c'est-à-dire l'inclinaison de l'axe et son intensité, tandis que les catégories sensibles fournissent des informations sur le sens de (AB), à savoir sur l'antériorité de la représentation ou bien sur celle du spectateur par rapport au récit.

---

[93] C'est ce que Daniel Arasse nomme la « figurabilité », à savoir ce qui est en instance de figuration, les mécanismes qui sont en œuvre pour accéder à la figure, lesquels diffèrent à notre avis entre les représentations qui naissent en *res publica* et en *res imperii*. Daniel ARASSE, *Le Sujet dans le tableau*, *op. cit.*, p. 25.

[94] Se reporter à Paul AMSELEK (sous la direction de), *Théorie des actes de langage, éthique et droit*, Paris, PUF, 1986, 252 p.

[95] Le geste n'est pas réalisé dans la célèbre fresque peinte sur le plafond de la chapelle Sixtine. L'action est à venir, elle va se produire. Le bras bandé de Dieu, la puissance de la face, la tension du moment : tout indique que l'étincelle va se produire. Adam, qui est encore une créature molle et sans esprit, va devenir l'instant d'après le roseau pensant que nous connaissons. Ce que Dieu s'apprête à créer dans la fresque de Michel-Ange, ce n'est pas le vecteur du péché : c'est la perfection, sauf accident à venir. Et cet accident, dans la pensée de l'artiste, n'est-ce pas la femme installée à côté de Dieu, cette ébauche d'Ève dont le regard inquiet semble entrevoir les drames à venir. Cet instant de l'histoire biblique représenté par Michel-Ange est une exception géniale de l'histoire de l'art.

[96] *Supra*, p. 263 *sq*.

§ 2. APPLICATION DES CATEGORIES D'ANALYSE A DEUX PEINTURES DE LA RENAISSANCE

249. *Analyse de* La rencontre entre Salomon et la reine de Saba (Ann. 308) *et du* Jugement de Pâris (Ann. 309).

Le choix de ces deux peintures se justifie parce qu'elles semblent si différentes l'une de l'autre, en tout point, qu'elles nous permettront facilement d'éprouver nos catégories d'analyse de manière immédiate, sans poser de grandes difficultés, ni imposer pour l'instant la nuance.

Sur le plan formel.

Dans *La rencontre entre Salomon et la reine de Saba*, la forme dominante de l'Antiquité choisie par Piero della Francesca est incontestablement la géométrie. Tout d'abord, le lieu de la rencontre est formé par une *domus* romaine soutenue par des colonnes corinthiennes, entièrement décorée de plaques de marbre à dominantes bleue et rouge, comme le reste des *domus* du cycle de fresques[97]. Quant aux personnages de la fresque, habillés à l'antique, aux proportions parfaites, Lionello Venturi fait remarquer que « La beauté des suivantes de la reine de Saba […] est due pour une bonne part à leur forme cylindrique[98] ». La géométrie domine son œuvre.

Dans le *Jugement de Pâris*, Jules Romain choisit pour forme dominante de l'Antiquité le mythe. La construction de l'espace pictural y est floue, et nous avons des difficultés à comprendre de manière rationnelle son agencement dans la mesure où ni la géométrie d'un paysage, ni celle d'une architecture humaine, ne nous aident à le construire. Cet espace obéit uniquement à la forme mythique. Par ailleurs, les corps des figures tracent des courbes qui ne permettent pas de les assembler dans un espace précis, on voit mal, pour ne citer que cet exemple, les limites d'ordre spatial entre l'arbre derrière Pâris et la base du trône sur lequel il est assis, au point qu'ils semblent presque se confondre.

[97] On remarque en effet une grande similitude dans la décoration des *domus* dans les fresques du cycle : *La rencontre entre Salomon et la reine de Saba*, l'*Annonciation*, et *La découverte et preuve de la Vraie Croix* présentent des bâtiments décorés à l'identique.

[98] Lionello VENTURI, *Piero della Francesca*, Genève, Skira, 1990 [1954], p. 14.

La temporalité de l'énonciation

La peinture de Piero della Francesca est décomposée en deux parties dont les énoncés diffèrent, et que sépare l'imposante colonne corinthienne du premier plan, au milieu de l'œuvre. Chacune des parties révèle un instant de l'énonciation, à gauche celui de la découverte du bois de la Croix par la reine de Saba, à droite l'instant de la rencontre à proprement parler avec Salomon.

En revanche, la temporalité est plus confuse dans la fresque de Jules Romain parce que l'on ne réussit pas à déterminer l'instant précis du récit mythique. D'un côté Pâris donne la pomme de la Discorde à Aphrodite, sur la partie gauche, sous les yeux d'Hermès et, de l'autre, Athéna et Héra sont déjà en train de quitter le mont Ida pour retourner sur le mont Olympe. On ne saisit pas tout à fait l'instant du récit mythique parce que c'est l'ensemble du mythe que Jules Romain peint en même temps dans la même fresque. À titre de comparaison, quand Paul Rubens entreprend à son tour de représenter l'instant du jugement (Ann. 310), toutes ses figures mythologiques obéissent à la temporalité choisie par le peintre.

Concept / Chose

Il s'agit sans doute de la catégorie formelle la plus évidente à déterminer, car dans l'œuvre de Piero della Francesca, la chose réelle est représentée fidèlement, rien ici ne transgresse la *mimesis*, les proportions sont parfaites, tandis que dans la fresque de Jules Romain, les corps des personnages sont disproportionnés et la chose réelle est abandonnée au profit de la représentation d'un concept. Le personnage de droite, sans doute Héra, désignant Pâris et Aphrodite d'un air vindicatif, est le meilleur représentant des disproportions de la fresque.

Sur le plan sensible.

Persona / Animal

Les figures de *La rencontre entre Salomon et la reine de Saba* sont représentées en *persona*, dans leurs fonctions juridique et sociale, tandis que celles du *Jugement de Pâris* sont peintes en monstre apolitique, et représentent des individus irréels que l'on peine à identifier. On voit bien se dessiner dans ces deux œuvres une différence flagrante entre *Eunomia et hybris* dans la représentation.

Le geste

On peut largement discuter de ce qui constitue le geste central de la représentation dans la peinture de Piero della Francesca : est-ce celui de la rencontre, ou bien est-ce plutôt celui de la prière de la reine devant le bois de la Croix, dans la partie gauche de l'œuvre ? À bien y réfléchir, c'est la prière de la reine qui constitue le geste central, et d'ailleurs l'œuvre du peintre s'insère dans le cycle de la *Légende de la Vraie Croix* à Arezzo, dans le chœur de la chapelle Saint-François. Notons également que la perspective mise en place par l'architecture du bâtiment de la rencontre fait converger les lignes de fuite sur le bois de la Croix. Peu importe, au fond : que le geste principal soit celui de la prière de la reine ou celui de la rencontre, l'un ou l'autre est en train de se réaliser, dans chacune des parties de la fresque, car la prière est en train d'être récitée par la reine, et que la poignée de main entre les deux personnages scelle elle-aussi l'instant de la rencontre.

Le geste central de la fresque de Jules Romain est le jugement de Pâris sur le mont Ida, puisque le jeune prince troyen, dont l'éducation a été celle d'un pâtre, doit déterminer qui d'Aphrodite, Athéna ou Héra est la plus belle. Son jugement semble réalisé puisqu'il donne la pomme à Aphrodite, et qu'il s'expose déjà à la colère des deux autres déesses.

Par conséquent, le spectateur découvrant la fresque arrive après le geste, après le jugement et ne peut qu'en prendre connaissance : le geste lui est imposé, mais il n'a pas participé symboliquement à son élaboration.

Aucun lien d'interconnexion n'est présent dans l'œuvre de Jules Romain : Pâris est tout entier à Aphrodite, laquelle concentre toute son attention sur la pomme reçue, Héra rumine déjà sa vengeance prochaine, et Athéna nous tourne le dos. Même le chien aux pieds de Pâris ignore la présence du spectateur, ainsi qu'Hermès, pourtant tout désigné pour se faire messager de la représentation.

En revanche, l'œuvre de Piero della Francesca comporte quatre relais picturaux : le cheval tout à gauche, une servante derrière la reine de Saba priant devant le pont fait du bois dont un jour on fera la Croix, l'un des membres de la cour de Salomon coiffé d'un bonnet noir, et encore une fois la même servante de la reine, qui se trouve cette fois-ci dans le palais du roi. Cette figure est intéressante parce qu'elle apparaît à deux reprises avec une symétrie étonnante. Elle représente à notre avis le lien d'interconnexion le plus fort de la fresque[99], ce qui relie les deux espaces, de la même manière que la structure architecturale peut le faire avec la perspective.

En fin de compte, tout sépare *La rencontre entre Salomon et la reine de Saba* et le *Jugement de Pâris*, autant sur le plan formel que dans le sensible suggéré par les deux peintres. Proposons alors une interprétation des données que nos catégories d'analyse ont permis de souligner, en nous intéressant à deux points distincts et, à notre avis, essentiels.

Le premier consiste à remarquer que Piero della Francesca peint la capacité juridique de l'homme florentin évoluant dans un microcosme, tandis que Jules Romain peint la légitimité du Gonzague qui s'insère dans un macrocosme, laquelle lui est conférée par un pouvoir extérieur. C'est cette différence dans la nature du pouvoir que traduisent les

[99] Cette figure de Piero della Francesca semble intriguer la plupart des spécialistes du peintre qui la choisissent souvent pour couverture de leurs ouvrages, à l'image de Lionello VENTURI, *Piero della Francesca*, *op. cit.*, et aussi de Neville ROWLEY, *Piero della Francesca*, Paris, Gallimard, 2007, ouvrage non paginé.

récits à travers leur temporalité, et la qualification juridique des figures intervenant dans la représentation.

Par ailleurs, notons que le point que la perspective assigne dans *La rencontre entre Salomon et la reine de Saba* ne fait pas nécessairement advenir un point spatial dans la narration, comme on le pense souvent au sujet de la perspective linéaire, lequel point spatial concentrerait la finalité de la représentation. Ce point que la perspective assigne, ne fait-il pas plutôt advenir un instant sur le point de se réaliser ? Les figures intégrées à la perspective n'ont pas conscience de la création d'un espace, mais elles ont certainement conscience d'un instant à venir. Ce serait la raison pour laquelle l'ensemble des figures, spectateur compris, sont comme figées face à ce point, immobiles devant l'instant à venir de la représentation. C'est cela, à notre sens, qu'Alberti désigne quand il parle d'*historia*. Nous sommes habitués à ce que les historiens fassent de l'espace l'une des clefs d'interprétation de l'histoire, toutefois Alberti ne nous enjoint-il pas justement de considérer l'histoire d'une autre manière, non pas en termes d'un espace géométrique ou territorial, encore moins en tant qu'un passé révolu, mais bien comme un instant de la représentation du pouvoir des hommes attendant d'être réalisé ? L'histoire serait un présent sur le point de se réaliser.

SOUS-SECTION 2

L'IMPORTANCE DES CATEGORIES SENSIBLES ET DE NUANCER LEUR APPLICATION

250.

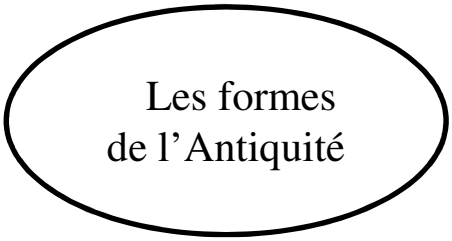
L'exemple qui nous a permis plus haut de mettre à l'ouvrage nos catégories d'analyse est volontairement lisse et sans nuance, car tout oppose *La rencontre entre Salomon et la reine de Saba* de Piero della Francesca et le *Jugement de Pâris* peint par Jules Romain. Toutefois, lorsque les artistes et les commanditaires souhaitent délivrer un message politique précis, il arrive que les œuvres présentent une structure formelle ambiguë qui, pour être tout à fait comprise, ou pour relever l'ambiguïté et lui donner un sens, nécessite la complémentarité des catégories d'analyse sensibles, comme le montre une comparaison de la chapelle des Mages et de la chambre des Géants (§ 1). Par ailleurs, même lorsque la structure formelle ne présente aucune ambiguïté apparente, l'analyse sur le plan sensible permet de changer le regard porté sur une œuvre en lui apportant du volume, en éclairant la signification politico-juridique, ce que révèle une comparaison du *Frontispice du* Léviathan de Hobbes et du *Saint Georges* de Paolo Uccello (§ 2).

§ 1. UNE PRECISION SUR LA COMPLEMENTARITE DES CATEGORIES D'ANALYSE. L'EXEMPLE DE LA CHAPELLE DES MAGES ET DE LA CHAMBRE DES GEANTS

251. *Les défauts d'une analyse strictement formelle.*

Certains artistes jouent avec le plan formel pour adapter la narration ou pour créer un décalage volontaire dans la représentation, c'est pourquoi, à notre sens, les catégories d'analyse formelles sont parfois trompeuses et que les catégories sensibles sont sans doute les plus importantes dans l'analyse. Étayons nos propos avec les fresques de Benozzo Gozzoli peintes dans la chapelle des Mages (Ann. 8 à 20, et Ann. 157) et celles de Jules Romain dans la chambre des Géants (Ann. 83, Ann. 116 à 129 et Ann. 132).

Sur le plan formel.



Dans la chapelle des Mages, la forme dominante de l'Antiquité choisie par Benozzo Gozzoli est le mythe du cortège des Rois mages partis de l'Orient pour adorer la naissance du Christ[100]. Le peintre aurait pu représenter les citoyens florentins et les dignitaires orientaux insérés dans une architecture antique, au cours d'une halte du cortège, par exemple, ou simplement peindre l'arrivée du cortège dans la cité de Florence, ce qui lui aurait permis de construire une perspective linéaire, mais il a choisi au contraire d'opter pour le mythe.

Dans la chambre des Géants, Jules Romain choisit évidemment le mythe comme forme principale de l'Antiquité, puisqu'il va même jusqu'à détruire la géométrie de l'architecture terrestre[101]. La construction de l'espace pictural est en tout point irrationnelle, basée sur l'effondrement du monde des hommes d'une part, et sur le monde mythique des dieux d'autre part.

[100] Tel que raconté dans l'Évangile de Mathieu, 2, 1-12.
[101] Voir *supra*, p. 212-214.

La temporalité de l'énonciation

Les fresques de la chapelle des Mages ne posent cette fois aucune difficulté particulière, car la représentation met en scène un instant historicisé de l'histoire des hommes, quoique Benozzo Gozzoli l'associe au mythe des Rois mages, un thème important des cérémonies publiques florentines.

C'est en revanche la chambre des Géants qui intrigue par la temporalité du récit déployé dans les fresques, car une fois n'est pas coutume, le langage mythique s'accompagne d'un instant représenté : celui de la chute des Géants.

Concept / Chose

Quant à la distinction entre le concept et la chose dans la représentation, on a bien la chapelle des Mages qui tend à se rapprocher de la chose, avec un souci évident de la *mimesis*, tandis que dans la chambre des Géants, la représentation de Jules Romain se rapproche davantage du concept.

Par conséquent, les catégories formelles nous mettent en difficulté chaque fois que les artistes s'écartent volontairement de la logique formelle découlant de la nature de l'entité politique pour mieux exprimer leur message. Dans la chapelle des Mages, la géométrie est moins marquée et le mythe est présent, simplement parce que la cité florentine s'est bâtie autour de quelques mythes citadins auxquels elle fait participer les hommes à travers la fête, à l'instar du mythe des Rois mages. Le constat est le même pour la chambre des Géants, où Jules Romain a abandonné l'Éternel comme temporalité du récit pour mieux créer une allégorie politique à partir d'un instant mythique qui justifie la supériorité du *princeps* sur les hommes.

Les catégories formelles peuvent être parfois contournées par les artistes, où ne pas permettre une analyse certaine, à l'inverse des catégories sensibles qui, elles, sont, à notre

avis, intangibles. Les fresques de Benozzo Gozzoli et de Jules Romain en fournissent un bel exemple.

Sur le plan sensible.

Persona /
Animal

Les figures de la chapelle des Mages sont toutes représentées en *persona*, et leurs fonctions juridiques se distinguent d'autant plus qu'elles sont nombreuses, découpées entre les dignitaires florentins et orientaux, alors que dans la chambre des Géants, les figures sont représentées en monstres. C'est ici un premier point important car on voit bien que même si le mythe est choisi dans les deux cas comme forme principale de l'Antiquité, en *res publica* il est mis au service des *personae*, afin de les grandir, de les désigner héritières de ce mythe, tandis que dans la chambre des Géants, on reste dans la logique du langage mythique associant les figures à des mythes, des monstres, ou des animaux, car seul le mythe est grand. En *res publica*, le mythe constitue l'*omega* du récit, en *res imperii*, il en est l'*alpha*.

Le geste

Dans la chapelle des Mages, le geste principal de l'*historia* est le cortège des hommes jusqu'à Florence, et force est de constater que ce geste est en cours de réalisation dans chacune des faces de la chapelle. Étant donné que le cortège se réalise sous nos yeux, qu'il se déploie le long des fresques de Benozzo Gozzoli, le geste central de la chapelle des Mages n'est pas encore réalisé. Au contraire, dans la chambre des Géants, le geste central des fresques est celui de Zeus lançant son foudre et terrassant à la fois les Géants et l'architecture du monde terrestre. Ce geste-là est déjà réalisé, Zeus a déjà lancé son

foudre, puisque l'architecture s'écroule dans l'instant de la représentation, et que la plupart des Géants sont morts. Le geste central des fresques de la chambre des Géants vient à peine de se réaliser. Nous trouvons ici à notre sens ce qui permet de distinguer l'instant dans la temporalité de l'énonciation des deux représentations : l'un est un instant dominé par les figures, un instant qui doit être réalisé par les *personae*, l'autre est un instant déjà réalisé dans l'énoncé du langage mythique.

C'est pourquoi les catégories d'analyse sur le plan sensible sont indispensables, car elles permettent de préciser et de donner un sens à l'analyse formelle. Si les deux œuvres s'appuient sur un instant, ce dernier n'est certainement pas le même en *res publica* et en *res imperii*. Là l'instant est représenté à l'échelle humaine et bientôt réalisé par les hommes, ici l'instant est représenté à l'échelle du mythe, il échappe complètement à l'action des hommes, lesquels ne peuvent au fond que subir les conséquences de sa réalisation.

Une interconnexion

On trouve un grand nombre de relais picturaux dans la chapelle des Mages, nous en avons compté onze rien que sur la face est (Ann. 9), dont Benozzo Gozzoli lui-même, Laurent le Magnifique, son cheval et son page, des dignitaires florentins et orientaux derrière Cosme l'Ancien, la mule que monte ce dernier, ainsi que trois autres chevaux. *Idem* pour la face ouest (Ann. 16) qui en comporte huit : le pape, le jeune homme vêtu de bleu au premier plan, montant un cheval cabré sur le modèle des statues équestres à l'antique, trois figures sur la droite cheminant vers Florence au sein du cortège, ainsi que trois chevaux.

Aucun lien d'interconnexion n'est présent en revanche dans la chambre des Géants qui pourtant foisonne de figures mythologiques, et même les Géants semblent fuir le regard du spectateur.

Concluons l'analyse de la comparaison entre la chapelle des Mages et la chambre des Géants en exprimant l'hypothèse que les représentations en *res publica* peuvent se passer du formel pour exprimer leur message politique en insistant plus particulièrement sur le plan sensible : c'est même la spécificité de l'art florentin, et certainement de la représentation en *res publica*. La qualification juridique des figures semble parfois suffire, sans besoin de respecter à la lettre le cadre formel, parce que le but de l'art florentin est de toucher le spectateur, de l'émouvoir, et d'atteindre son *egomet*. Dans une *res imperii*, en revanche, la représentation écrase le spectateur, elle le domine, le formel

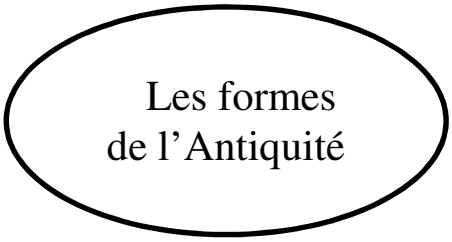
par conséquent prédomine sur le sensible, même si pour certaines œuvres, les catégories sensibles permettent d'affiner l'analyse, le résultat est toujours plus l'expression d'une domination, comme le montre la chambre des Géants.

§ 2. Le cas particulier d'un formalisme identique accueillant des figures opposees

252. *Une comparaison du* Frontispice du *Léviathan et du* Saint Georges combattant le dragon *de Paolo Uccello.*

Utilisons une nouvelle fois nos catégories d'analyse formelles et sensibles afin de déterminer la signification du *Frontispice du* Léviathan de Hobbes (Ann. 311), et du *Saint Georges combattant le dragon* de Paolo Uccello (Ann. 312). Ces deux œuvres sont précieuses pour notre réflexion parce qu'elles se ressemblent étonnamment du point de vue de la structure formelle : toutes deux présentent au premier plan le mystère, celui du christianisme chez Paolo Uccello, celui du Léviathan dans le frontispice de l'œuvre de Hobbes, puisque son œuvre a pour ambition de révéler le mystère : ce voile au premier plan sur lequel est inscrit le titre de l'œuvre, que peut-il bien cacher ? Les deux représentent également la cité réelle au second plan, et celui qui permet l'incorporation politique au dernier plan : Dieu dans le *Saint Georges* d'Uccello, et le Léviathan dans le *Frontispice*.

Sur le plan formel.



Dans le *Saint Georges combattant le dragon*, la forme dominante de l'Antiquité qui confère une structure à l'œuvre de Paolo Uccello est le mythe qui a servi de base à la théologie politique médiévale chrétienne fondée sur le don de Dieu. La cité peinte au second plan est entièrement vide et manque de cohérence spatiale, elle ressemble aux figures architecturales peintes par Giotto dans les débuts du *Trecento* et, même s'il est contemporain de Piero della Francesca, sa technique est plus archaïsante et il rend compte d'une période antérieure à la Renaissance. Le peintre a préféré utiliser le langage

mythique plutôt que la forme géométrique pour représenter sans doute une allégorie de la société médiévale.

Le *Frontispice du* Léviathan de Hobbes utilise également le mythe pour délivrer son message politique et pour représenter, cette fois-ci, une réalité postérieure à la Renaissance italienne.

La temporalité de l'énonciation

Que ce soit pour le *Saint Georges* ou le *Frontispice du* Léviathan, les deux œuvres s'appuient sur un temps de l'Éternel. L'éternité des principes chrétiens du modèle chevaleresque, et l'Éternel du consentement au pacte social permettant aux hommes de sortir de l'état de nature où l'homme est un loup pour l'homme. L'instant où les hommes abandonnent leur capacité juridique au profit du Léviathan n'est pas historicisé, chez Hobbes, il ne s'agit pas d'un temps humain, mais bien d'une fiction temporelle qui vient se perdre dans l'Éternel.

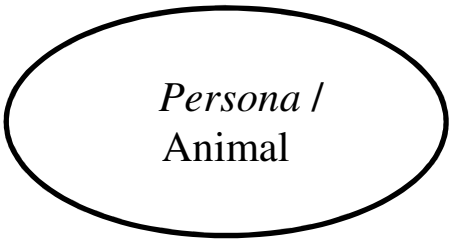
Concept / Chose

Le *Frontispice du* Léviathan respecte les proportions de la chose réelle au premier et au second plans, mais l'ensemble de la représentation tend davantage vers le concept, celui de l'incorporation politique par le Léviathan, figure démesurée émergeant d'un horizon maritime. Le *Saint Georges* de Paolo Uccello respecte les proportions de la chose réelle au premier plan, mais s'en écarte pour le reste de l'œuvre, et l'ensemble, ici aussi, tend davantage vers le concept.

Par conséquent, les catégories d'analyse formelles nous mettent une fois encore en difficulté face à deux œuvres dont nous pressentons bien au premier regard toutes les différences, mais dont la structure est très proche. C'est pourquoi il est nécessaire de

recourir aux catégories d'analyse sensibles pour qualifier les figures et éclairer le sens politico-juridique des deux œuvres.

Sur le plan sensible.



Cette catégorie d'analyse est peut-être la clef d'interprétation la plus importante pour distinguer les deux œuvres en question. Les figures du *Saint Georges* de Paolo Uccello sont représentées en *personae* chrétiennes, celle du chevalier, de la princesse, et la figure de Dieu. Quant au dragon combattu par saint Georges, il est un monstre connu de l'iconographie chrétienne comme étant l'incarnation du mal.

Il en va différemment du *Frontispice du* Léviathan de Hobbes, où les figures de petite taille qui permettent la formation du Léviathan ne sont pas représentées en *personae*, d'ailleurs on les distingue mal individuellement, pour la simple raison que ce ne sont pas des êtres qualifiés juridiquement sur le plan individuel : ce sont des animaux (des loups, dirait Hobbes) qui, regroupés ensemble, forment alors une *persona*, celle du Léviathan.

On voit bien que la qualification juridique des figures permet déjà de distinguer ce qui semblait similaire du point de vue formel. D'un côté, des *personae* chrétiennes, de l'autre des animaux regroupés dans le Léviathan.

Le geste

Commençons par le *Frontispice du* Léviathan qui est particulier à cet égard, parce que la cité réelle peinte avec une certaine *mimesis* au second plan est presque vide[102]. Est-ce pour se conformer aux thèmes des cités idéales renaissantes que les peintres se plaisaient à représenter vides, elles aussi, comme pour insister sur l'allégorie de l'entité politique en soi ? Osera-t-on imaginer que la ville a été confinée par les autorités politiques, du fait de la présence de deux médecins portant le masque si reconnaissable des médecins de la peste[103] ? Les hommes ont-ils encore quitté la ville pour former le Léviathan visible au dernier plan ?

Que le geste principal du frontispice soit la réaction d'une ville face à une épidémie de peste, ou l'incorporation politique des hommes par le Léviathan, le geste est déjà réalisé dans cette œuvre. Si Patrick Boucheron a raison de penser que les citadins ont quitté la ville pour former le Léviathan, la qualification juridique des figures donne un sens neuf à l'analyse, car les hommes en *CommonWealth* sont des *fellows*, qualifiés sur le plan juridique par l'appartenance à une communauté humaine[104], et c'est bien par la création d'une communauté que les hommes, les *fellows*, ont pu donner naissance au Léviathan, à qui chacun abandonne sa parcelle de pouvoir politique, et également un peu de son être juridique.

Dans le *Saint Georges* de Paolo Uccello, le geste principal est évidemment celui de tuer le dragon, mais la scène qui se joue au premier plan est vraiment d'une grande rareté dans l'histoire de l'art. À notre connaissance, elle est même unique, puisque saint Georges est descendu de son cheval pour combattre le dragon à mains nues, contrairement à ses deux autres œuvres conservées à Paris (Ann. 313) et à Londres (Ann. 314), où le chevalier chrétien est encore sur son cheval, lance en main, en train de réaliser le geste principal de la scène. Dans le *Saint Georges* conservé à Melbourne, le chevalier est debout, au corps à corps avec le monstre, tandis que sa lance et son épée sont tombées sur le sol, preuve que le chevalier n'a pas réussi à tuer le dragon dès

[102] Les personnages restants, sur la gauche de l'œuvre, ont un baluchon sur l'épaule et paraissent en train de quitter la ville.

[103] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », Leçon du 21 février 2017. *Face au Léviathan, 1 : l'évènement visuel*, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-02-21-11h00.htm, [dernière consultation le 2 IV 2021].

[104] Jacques BOUINEAU, « *L'egomet*. Réflexion sur la dimension juridique de l'homme libre », *Historia et ius*, http://www.historiaetius.eu/num-20.html.

la première tentative, comme ce peut être le cas dans les deux autres représentations. Le geste de saint Georges de terrasser le mal n'est pas encore réalisé, cependant que les gestes des deux autres *Saint Georges* sont en train d'être réalisés.

Une interconnexion

Sur le plan de l'interconnexion, le *Frontispice du* Léviathan et le *Saint Georges* de Paolo Uccello présentent là aussi une apparente similitude, parce qu'à la fois le Léviathan et Dieu sont des relais picturaux. Ce sont les seules figures de ces deux représentations à entrer en contact visuel avec le spectateur. Il s'agit, à notre sens, d'un de ces regards de dominant qui imposent sur l'observé une certaine autorité liée à la *persona* de la figure, ce ne sont pas des regards d'*egomet* comme nous avons pu en rencontrer dans la peinture florentine.

En fin de compte, la comparaison du *Frontispice du* Léviathan de Hobbes et du *Saint Georges* de Paolo Uccello met en lumière l'importance des catégories d'analyse sensibles dans l'interprétation des œuvres d'art, parce qu'elles permettent de qualifier les figures, et surtout d'insérer des figures qualifiées dans une forme institutionnelle : c'est le sensible qui fait le lien entre les deux critères d'analyse, qui vient compléter, nuancer, et donner un sens à l'analyse formelle.

Chapitre 2

LES ARTS VISUELS TRADUISENT-ILS À LA RENAISSANCE UNE CONCEPTION JURIDIQUE DE L'ESPACE ?

253.

« Tout ordre fondamental est un ordre spatial[1] » : c'est dire toute l'importance que revêt, dans une société, la définition de l'espace politique, intrinsèquement lié à l'ordre juridique. La notion d'espaces peut évoquer dans un premier temps les limites d'une civilisation, sanctionnées par des frontières entre le « nous » et les autres, qu'elles soient naturelles ou tracées par l'homme[2]. L'espace peut ensuite endosser la valeur d'une idée capitale, à l'image de « l'espace républicain », lequel n'est plus déterminé par des frontières territoriales mais par le partage presque naturel d'une idée commune de civilisation[3]. Enfin les contours d'un espace peuvent être définis strictement par le droit, sur la base de la distinction romaine des sphères publique et privée ; alors chaque espace est pensé et qualifié en fonction des rôles juridiques assumés par les hommes. À la Renaissance où le droit romain occupe une place de premier plan dans les systèmes juridiques, la question de l'espace se pose intensément ; l'espace symbolique d'Alberti traduit bien l'intérêt et les réflexions de l'époque dans ce domaine. Une fois encore, la période ne propose pas une conception unique de l'espace, et nous devons souligner une forme de confusion entre les sphères publique et privée dans la *res publica* et la *res imperii* (**Section 1**), qui a naturellement des répercussions sur l'espace de représentation

[1] Carl SCHMITT, *Le Nomos de la terre dans le droit des gens du* jus publicum europaeum, traduit de l'allemand par Lyliane DEROCHE-GURCEL, Paris, PUF, 2001 [1950], p. 17.

[2] Sur la portée politico-juridique de la muraille, se reporter à Olivier et Éric DEBAT, « La muraille comme signe de domination politique. Quelques illustrations de fortifications bastionnées », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les aspects politico-juridiques de la domination. Les époques moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2020, p. 209-240.

[3] Éric Gasparini s'est récemment intéressé à la question de l'étendue de l'espace républicain sous la IIIe République française, en interrogeant le cadre juridique des colonies, à travers l'exemple du travail forcé. L'espace républicain, ses principes et ses lois, se sont-ils exportés en dehors de la métropole ? Il semblerait que non, car on remarque dans les colonies françaises une absence de séparation stricte des pouvoirs au profit des administrateurs, l'établissement d'un travail forcé, sans contrat de travail, etc. Éric GASPARINI, « La domination économique coloniale : le cas du travail forcé (1848-1946) », article à paraître.

dans lequel évoluent, mises en mouvement au sein d'un récit fictionnel, formes de pouvoir et figures politiques (**Section 2**).

Section 1

UNE CONFUSION DES SPHÈRES PUBLIQUE ET PRIVÉE À LA RENAISSANCE ?

254.

Cette question capitale de la perception des espaces public et privé à la Renaissance constitue une page quasiment vierge de l'histoire urbaine où beaucoup d'éléments restent à repenser dans la logique d'une convergence entre l'histoire européenne des institutions et une histoire européenne de la représentation du pouvoir. Pour ce faire, il nous paraît indispensable de distinguer d'abord la conception de l'espace dans les deux modèles de *res publica* et de *res imperii*, afin de déterminer la manière dont les hommes de la Renaissance pensent et vivent l'espace de leur cité (**Sous-section 1**). En s'inspirant de la distinction d'Ulpien entre public et privé, les deux cités florentine et mantouane développent un tissu urbain permettant respectivement l'expression de la *libertas* et le déploiement de la domination du prince. Naturellement, la structure spatiale des représentations suit le même mouvement de transformation urbaine, et rend visible dans les arts figuratifs les diverses conceptions de l'espace, et les sphères publique et privée (**Sous-section 2**). On constate une évolution sensible des représentations entre le début du *Quattrocento*, où les figures semblent évoluer en *krasis* dans un environnement humain maîtrisé, et la période suivant le concile de Trente et la Contre-Réforme de l'Église, qui présente davantage des figures absorbées par leur rôle politique et de nouveau soumises au Verbe.

SOUS-SECTION 1

ESPACE PENSE ET ESPACE VECU A LA RENAISSANCE

255.

« Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre ! » aurait gravé Platon à l'entrée de son Académie. C'est dire l'importance de la maîtrise de l'espace chez les Grecs, puisque sa connaissance même semble être un *sine qua non* de la philosophie, mais aussi chez les

Romains, lesquels utilisent un ensemble de conceptions spatiales sur la base duquel ils fondent un ordre juridique. Quant aux cités de la Renaissance, héritières dans une large mesure du monde des Anciens, elles accordent également une grande importance à l'espace, même si ce dernier n'est pas pensé (§ 1) de façon abstraite, ni vécu (§ 2) concrètement, de la même manière en *res publica* et en *res imperii*.

§ 1. ESPACE PENSE.
LES EVOLUTIONS D'UNE DISTINCTION DES SPHERES PUBLIQUE ET PRIVEE

256. *L'héritage gréco-romain.*

L'espace philosophique grec. La mythologie grecque sépare d'abord l'espace terrestre à partir d'une logique patrimoniale, à en croire la séparation du monde entre les fils de Cronos, et l'ensemble de l'espace mythologique est considéré comme un espace à dimension privée. C'est seulement après l'apparition des cités grecques que naissent des réflexions autour d'un espace public dans lequel les citoyens peuvent se rassembler pour discuter des sujets politiques. Les Grecs créent des espaces *sui generis* − l'agora par exemple, et [*ageirein*] signifie « se rassembler », ou l'acropole, lieu du sacré − dans lesquels les citoyens se réunissent et peuvent exercer leurs prérogatives. Ils inventent des lieux et des temps pour que la politique puisse s'énoncer et se partager. L'un des plus grands théoriciens de cette ère, Hippodamos de Milet, pense à un espace urbain qui s'adapte à tous les besoins fonctionnels de l'humanité[4], en commençant par l'espace politique : c'est l'action politique des hommes qui donne à l'espace public une existence. Quant à l'espace privé chez les Grecs, il est surtout celui où les hommes sont privés d'un rôle politique. Désormais, « quand nous parlons du privé, nous ne pensons plus à une privation et cela est dû en partie à l'enrichissement énorme que l'individualisme moderne a apporté au domaine privé[5] », mais les premiers à avoir qualifié l'espace privé en lui donnant une importance juridique, sur la base de laquelle les individualismes renaissant et moderne se sont développés : ce sont les anciens Romains.

L'espace juridique des Romains.

En termes d'espaces, on a donc une matrice commune : les Grecs, chez lesquels l'espace est à la fois philosophique et organisé entre les deux pôles que constituent l'acropole et l'agora. De là, se distinguent deux branches : la première d'entre elles se manifeste à Rome, où l'on crée un espace sacré, mais les Romains ne font pas grand-

[4] Lewis MUMFORD, *La cité à travers l'histoire*, traduit de l'anglais par Guy et Gérard DURAND, Préface de Jean-Pierre GARNIER, Marseille, Agone, 2011 [1961], p. 245.

[5] Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges FRADIER, Préface de Paul RICŒUR, Paris, Librairie générale française, 2020 [1958], p. 77.

chose en matière urbanistique jusqu'au Ier siècle avant notre ère, alors qu'à la même période, les villes hellénistiques exaltent la monumentalité et la puissance de la pierre dans le même temps où le pouvoir du roi s'enfle et où celui du peuple s'anéantit. Puis sous l'Empire romain, d'Auguste à Dioclétien, la politique urbaine devient vraiment volontariste, et l'influence hellénistique est de plus en plus importante, tant dans les constructions urbaines que dans les rites du pouvoir[6].

Les juristes de l'Antiquité romaine vont dépasser l'espace politique inventé par les Grecs, en le qualifiant juridiquement et en marquant une distinction fondamentale entre les espaces juridiques de la cité et de la *domus*, c'est-à-dire entre le lieu des magistrats et celui des *gentes*. Ces deux espaces deviennent distincts l'un par rapport à l'autre, et gagnent également une autonomie par rapport à leurs acteurs, car les magistrats se suivent et la cité demeure, et de la même manière « la famille romaine a une telle force d'unité que la mort même de son chef [le *pater familias*] n'en dénoue pas le faisceau[7] ». Les Romains distinguent les deux sphères publique et privée, non plus philosophiquement, comme pouvaient le faire les Grecs, mais juridiquement, par l'intermédiaire d'un nouvel outil : le droit.

Cette division du droit se rencontre d'abord en tête des *Institutes* et du *Digeste* de Justinien, dans des fragments d'Ulpien définissant « *Publicum jus est quod ad statum rei Romanae spectat privatum quod ad singulorum utilitatem pertinet*[8] ». Les *Institutes*, manuel de droit destiné aux étudiants juristes, réaffirment la distinction d'Ulpien dès les premières pages[9], ce qui fonde la base de la *summa divisio* entre les sphères publique et privée.

Il existe une différence cardinale entre l'espace philosophique des Grecs et l'espace juridique des Romains : le premier est délimité par l'action politique des hommes, *zôon logikon*, qui se rassemblent dans un lieu de parole, tandis que le second existe au-delà du rassemblement humain et de la parole politique, il devient un espace autonome, pensé en tant que tel et non dans son rapport avec les hommes. Ces derniers doivent par conséquent investir cet espace juridique dans le respect des règles définies par le droit. C'est cela qui fait la force des Romains, et sans doute aussi cela qui provoque à travers les âges une fascination que Dante, dans les derniers vers de la *Comédie*, assimile au prolongement de l'émoi des Barbares du nord « en voyant Rome et ses grands édifices, [découvrant] entre stupeur et joie [un espace qui paraisse revêtir] la forme générale de Paradis[10] ».

---

[6] L'empereur Dioclétien est voilé et ganté, et on utilise la proskynèse pour s'adresser à lui.

[7] Theodor MOMMSEN, *Histoire romaine*, traduction française de Charles Alfred ALEXANDRE, 1863, chapitre V, p. 78 *sq*.

[8] « Le droit public est celui qui regarde l'état des choses romaines, le droit privé est celui qui a trait à l'utilité de chacun. » ULPIEN, *Digeste*, 1, 1. *De iustitia et iuris*, 1, § 2.

[9] Comme le montre l'édition bilingue latin-français de 1838 due à Jean-Baptiste Antoine Hyacinthe BLONDEAU, JUSTINIEN, *Institutes*, Paris, Librairie de Jurisprudence de Videcoq, 1838, t. 1, p. 10.

[10] DANTE, *Paradis*, Chant XXXI, v. 31-52.

Cette division spatiale et juridique que l'on rencontre dans les *Institutes* et dans le *Digeste* est transmise aux canonistes « qui se sentent héritiers des *leges*, […] et le Décret de Gratien, œuvre monumentale composée au milieu du XIIe siècle, qui sert de base à l'enseignement du droit canonique[11] », consacre l'opposition romaine entre les sphères publique et privée : « *Qualis debeat fieri lex. Erit autem lex honesta, justa, possibilis… nullo privato commodo sed pro civium utilitate conscripta*[12]. » Dans le Moyen Âge chrétien, la distinction entre les espaces juridiques permet de façonner l'urbanisme des villes et de modeler le tissu urbain à partir de la relation [église-place], qui constitue l'espace public des fidèles[13], dans lequel se réalise le don de Dieu aux hommes dont nous disions plus haut qu'il est au cœur des mécanismes du pouvoir, tandis que l'espace privé est formé par le « domicile médiéval [qui] est envisagé comme une extension de la rue[14] ».

Cette distinction a aussi été connue et commentée dès le début du XIIe siècle par les civilistes de Bologne et leurs successeurs, réaffirmant en Occident la conception romaine d'un espace juridique, et quand les communes de la péninsule italienne deviennent titulaires de la juridiction ainsi que du pouvoir législatif, « la nouvelle science du droit, qui prend son essor sur la base des textes de la Compilation de Justinien et sur le Décret de Gratien[15] », va être à l'origine d'une conception neuve des espaces juridiques des communes. Distinguons toutefois deux espaces de la *res* à la Renaissance : la *res publica* et la *res imperii*.

257. *L'espace en* res publica *et en* res imperii *: deux conceptions différentes.*

Dans leur conception de l'espace et de leur politique urbaine, les Florentins du *Quattrocento*, au lieu de réactualiser Rome et la qualification de l'espace juridique, la réinterprètent et font de cette utilisation un des piliers de leur *res publica*. Ils utilisent le fond des choses, l'esprit antique romain, là où les Mantouans de la Renaissance

[11] « La renaissance du droit romain a d'abord permis aux canonistes de prendre une nouvelle conscience de la teneur exacte des mots romains transmis par les collections canoniques », ce qui a rendu possible la formation d'un droit commun romano-canonique. Anne LEFEBVRE-TEILLARD, « Le rôle des canonistes dans la formation d'un "droit commun" romano-canonique », dans *Revue d'histoire des facultés de droit et de la culture juridique, du monde des juristes et du livre juridique*, 2008, p. 222.

[12] « Comment il faut faire la loi. La loi sera honnête, juste, possible… rédigée non pour l'intérêt privé mais pour l'utilité commune des citoyens », *Décret de Gratien*, dist. 4, chapitre 2.

[13] Patrick BOUCHERON, « Espace public et lieux publics : approches en histoire urbaine », dans Nicolas OFFENSTADT, Patrick BOUCHERON (sous la direction de), *L'espace public au Moyen Âge. Débats autour de Jürgen Habermas*, Paris, PUF, 2011, p. 113.

[14] Thierry PAQUOT, *L'espace public*, Paris, la Découverte, 2015, p. 73.

[15] Antonio PADOA-SCHIOPPA, « La civilisation européenne du droit au Moyen Âge : remarques sur les rapports entre les deux ordres du temporel et du spirituel », dans Antoine ARJAKOVSKY (sous la direction de), *Histoire de la conscience européenne*, préface de Herman VAN ROMPUY, postface de Rowan WILLIAMSON, Paris, Salvator, 2016, p. 142.

s'arrêtent à la forme : la *res publica* est donc davantage un *logos*, une création politique, et la *res imperii*, un *prosopon*[16].

Le cas florentin. Les juristes florentins s'appuient donc sur l'héritage des Romains pour constituer un espace juridique, et ils créent une distinction nette entre les deux espaces public et privé. Cela ne signifie pas que l'un des espaces ne puisse empiéter sur l'autre, mais que les Florentins ont développé une vraie conscience des deux sphères. Parmi les principaux outils qui doivent guider la création de l'espace public à Florence se trouvent la géométrie, héritée du carré d'Hippodamos de Milet, et aussi la beauté, « l'élégance ordonnée[17] » héritée des villes hellénistiques. La ville de la vallée de l'Arno est construite selon la tradition antique, autour de quatre portes, chacune dédiée à un dieu protecteur (Jupiter, Junon, Minerve et Janus[18]) et l'enceinte historique forme un rectangle doté de portes à chaque extrémité des axes de symétrie. Chacune d'elles ouvre un quartier de la ville dont les rues sont subordonnées à cette entrée et distribuées symétriquement par rapport à elle. « L'extension de la ville ne se fait plus au fil de l'eau, comme au Moyen Âge, mais elle est élaborée sur la base d'un plan à partir d'une conceptualisation préalable[19]. » L'ensemble des constructions citadines du XIIIe au XVe siècle que nous évoquions ci-dessus sont réalisées dans cet esprit géométrique auquel participent les acteurs de la cité. « Une rue, une place, un palais, une villa, un jardin, on organise l'espace public en fonction du plan géométrique initial du quartier[20]. » L'évolution est de taille, car lorsque l'espace public médiéval s'organise sur la base de la relation [église-place], le fidèle est en fait sans cesse en communion avec le Christ dans l'espace public conçu comme un prolongement du chœur de l'église, tandis que l'espace public agencé géométriquement en fonction des quartiers de la *res* recentre les citoyens dans la cité pour en faire en quelque sorte des atomes (ceux de Démocrite[21] ?) liés ontologiquement au tissu urbain.

Les principes géométriques président par conséquent à la construction de la *res publica* florentine dès le XIIIe siècle, mais un second élément est pris en compte dans l'entreprise de réification, que Leon Battista Alberti va théoriser au XVe siècle : la beauté. Que comprendre dans la recherche de la beauté dans les constructions de Florence au *Quattrocento* ? Tout d'abord, l'idée selon laquelle ce qui est beau est vrai, et dans

[16] C'est-à-dire une entité que l'on crée en plaquant un modèle préétabli.

[17] Lewis MUMFORD, *La cité à travers l'histoire*, *op. cit.*, p. 269.

[18] Slivia MANTINI, *Lo spazio sacro della Firenze Medicea. Trasformazioni urbane e ceremoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995, p. 50.

[19] Pierre LAVEDAN, Jeanne HUGUENEY, Philippe HENRAT, *L'Urbanisme à l'époque moderne : XVIe-XVIIIe siècles, Paris, Arts et métiers graphiques, 1982, p. 102.*

[20] Claudio GREPPI, Marco MASSA, « Città e territorio nella Repubblica fiorentina », in Piero UGOLINI (a cura di), *Un'altra Firenze. L'epoca di Cosimo il Vecchio. Riscontri tra cultura e società nella storia fiorentina*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 45.

[21] Peut-être de manière indirecte, mais ce n'est là qu'une hypothèse personnelle, car le système de Démocrite est mécanique et rationnel, comme celui d'Hippodamos est architectural et philosophique et, somme toute, seule une génération les sépare.

ces conditions, le fait d'embellir l'espace public lui donne une consistance, une force, et marque de manière visible la création d'un espace juridique à la romaine. Ensuite, le beau est vu par les Florentins de confession chrétienne comme la recherche de Dieu[22], et il est regardé par les autres comme une manifestation de ce que l'homme sait faire de mieux. Sans doute le beau des constructions florentines permet-il de réaliser une coïncidence des opposés que le Cusain appelle de ses vœux et de réunir tous les hommes à Florence autour de la *civitas*.

L'une des conséquences urbaines d'une prise en compte de la beauté est l'abandon progressif des murs qui « séparaient la cité médiévale du reste du monde [et dont la] construction était un acte politique[23] ». Ils servaient également à reproduire sur terre la Jérusalem céleste selon la prédiction de Jean[24], tandis qu'avec Alberti, le tissu urbain est un espace ouvert puisque détaché des murs de la cité céleste. Pour défendre leur cité, les Florentins substituent ainsi la beauté aux murs médiévaux, en rappelant sa plus grande efficacité. Et de fait la ville de Rhodes n'avait-elle pas évité la destruction par le feu uniquement parce que le roi Démétrios avait refusé de détruire en même temps un tableau de Protogène[25] ?

Le cas mantouan. Puisqu'à Mantoue, la cité est constituée davantage d'un espace philosophique, sur le modèle des Grecs, mais que les Gonzague ont souhaité, à partir du XVe siècle, calquer leur urbanisme sur le modèle juridique des Romains, par l'intermédiaire d'Alberti, comme nous l'avons déjà souligné, il existe une grande confusion entre les deux sphères publique et privée, et seule la volonté du prince peut en fait qualifier un espace. C'est le prince qui décide de l'emplacement de sa cour, et crée l'espace commun de rassemblement des hommes. Ces espaces se parent de l'*exemplum* antique de manière éphémère, et en de telles occasions c'est bien sûr Jules Romain qui est chargé « de la décoration de la ville et du dallage des rues », en tant que « préfet des bâtiments des Gonzague[26] ». Leur modèle d'espace urbain est donc un *prosopon*, entièrement mis au service de la légitimation du prince. Par conséquent,

[22] La recherche de la beauté à Florence est également liée à Dieu, et c'est sans doute ce qui permet de comprendre les philosophies de Nicolas de Cues, de Marsile Ficin, de Pic de la Mirandole, qui « exaltent la beauté en la liant au divin ». Ernst CASSIRER, *L'idée de l'histoire*, Paris, Cerf, 1988, p. 104.

[23] Silvia MANTINI, *Lo spazio sacro della Firenze Medicea. Trasformazioni urbane e ceremoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*, *op. cit.*, p. 25.

[24] « Et il me montra la ville sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel d'auprès de Dieu, […] elle a une grande et haute muraille, avec douze portes ; à ces portes sont douze anges, et des noms inscrits, ceux des douze tribus des fils d'Israël. II y a trois portes à l'orient, trois portes au nord, trois portes au midi et trois portes à l'occident. […] La ville est quadrangulaire, et sa longueur est égale à sa largeur. […] SAINT JEAN, *Apocalypse*, Chapitre 21, v. 10-16.

[25] L'anecdote est racontée dans PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV, 100, traduction de Jean-Michel CROISILLE, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 81, et citée par Leon Battista ALBERTI dans le *De la peinture* [1453], traduit du latin par Bertrand PREVOST, Paris, Seuil, 2004, p. 105.

[26] Barbara FURLOTTI, Guido REBECCHINI, *L'Art à Mantoue*, traduction française de Chantal MOIROUD, Paris, Hazan, 2008, p. 118.

l'espace philosophique mantouan est par nature pensé par le prince, puis vécu comme une domination, à l'inverse du modèle florentin, car il est entièrement dépendant de la volonté personnelle du prince. Ce dernier est le nouveau Romulus, le *conditor urbis*, évergète (bienfaiteur) et *sôter* (sauveur) comme avant lui les monarques hellénistiques[27].

§ 2. ESPACE VECU. LA DOMINATION DES PRINCES ET LA CRITIQUE DES BOURGEOIS

258. *L'espace philosophique mantouan entièrement vécu comme une domination.*

L'émotion et la construction d'un espace vécu. L'espace est l'expérience même de l'homme, il est toujours profondément vécu, et même chez les Romains, à la manière des Grecs, c'est-à-dire qu'il est lié à la vie et se confond avec elle. Pierre Kaufmann évoque à juste titre une « expérience émotionnelle de l'espace[28] », en expliquant que le sujet qui s'exprime à travers un espace est ému de se trouver dans l'impasse de ne pouvoir agir ni par soi-même ni par autrui, et l'espace donc demeure dans cet entre-deux de soi et de l'altérité pour, en fin de compte, lui échapper. L'auteur regrette en fait, sans connaître les concepts juridiques pour pouvoir l'exprimer, que l'*egomet* ne puisse se libérer complètement des limites de la *persona* dans l'espace public, et de celles de la *personula* dans l'espace privé[29], enfin que l'homme se trouve par conséquent dans l'obligation d'abandonner et soi-même, et la découverte de l'autre, et la *krasis* qui lui permettrait pourtant d'avoir une pleine conscience de son environnement et, surtout, puisque l'auteur en fait un point essentiel, de délivrer ses émotions des contraintes qui l'entravent.

Peut-être la Renaissance offre-t-elle là encore un laboratoire d'analyses intéressant puisque l'émotion du sujet dans l'espace n'est pas vécue de la même manière en *res publica* et en *res imperii*[30], loin s'en faut, car, dans le premier cas, l'espace est tout à la fois pensé, qualifié juridiquement, et vécu par les hommes dans le respect des règles définies par le droit, conformément à une conception émotionnelle de l'homme fondée sur la beauté et la jouissance, tandis que dans le second cas, l'espace est vécu selon des règles discrétionnaires dictées par la volonté du prince, si bien que l'émotion des hommes est régulée par son bon vouloir. À bien y réfléchir, c'est sans doute par pragmatisme, pour rendre possible l'expression par les hommes de la *libertas*, que les Romains ont

[27] Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1, Paris, Litec, 2004, p. 35.

[28] Pierre KAUFMANN, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1999 [1966], 349 p.

[29] Jacques BOUINEAU, « Famille et *personula* », dans *Pensée politique et famille*, XXIVe colloque de l'A.F.H.I.P., Dijon, 21 et 22 mai 2015, Aix-en-Provence, PU, 2016, p. 47-67.

[30] « La manière dont les hommes vivent l'espace est toujours conditionnée par des valeurs politiques. » Pierre MERLIN, Françoise CHOAY (sous la direction de), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 2015 [1988], p. 668.

créé un espace juridique. En tout cas, on peut sans doute rattacher le *pomerium* à cette conscience-là.

D'après nous, l'espace philosophique des Grecs est dévoyé dans l'espace mantouan, parce qu'en fait c'est l'espace hellénistique qu'il reprend, même sans le savoir, et le prince tire un avantage de l'absence de règles précises, du vide juridique concernant la distinction des sphères publique et privée, pour créer des espaces à sa mesure et, afin d'assurer tout à fait sa domination sur ses courtisans, de cloisonner leurs émotions dans cet espace informe. Les mécanismes de la soumission des hommes à la cour de Frédéric II sont mimés dans le *decorum* du palais du Té par les masques des grotesques, figures de l'absence de libération sereine des émotions humaines, comme si, d'une certaine manière, les grotesques étaient des figures des émotions canalisées à la cour du prince, et l'homme mantouan est dominé jusque dans ses émotions, à l'image des personnages du *1984* de Georges Orwell[31].

259. *L'espace juridique florentin vécu comme une libération de l'homme souverain.*

Comme nous l'avons déjà relevé plus haut, les Florentins reprennent, au début du *Quattrocento*, les institutions de la *res publica* romaine, les grands principes juridiques des anciens juristes romains, pour pratiquer le pouvoir revêtus des toges des Anciens, en se nourrissant du modèle antique pour façonner leur propre société en rupture avec les mécanismes du pouvoir féodal. Afin que les armes le cèdent tout à fait à la toge, écrivait Cicéron[32] dont les humanistes civiques florentins s'inspirent largement, il est nécessaire de donner naissance, comme les Romains l'avaient fait, à un ordre juridique précis, ce qui passe par la définition d'un espace juridique autonome, car tout ordre fondamental est un ordre spatial.

Pour permettre à l'homme souverain florentin l'expression de sa *libertas*, les juristes délimitent distinctement les contours des sphères publique et privée. Cette distinction est fortement liée à l'individualisme, et sans doute au développement de l'*egomet*, car « plus l'individualité d'un sujet s'affirme, plus la distinction entre "privé" et "public" lui paraît essentielle[33] », et ce n'est pas pour rien si cet individualisme se retrouve à Rome, dans les Flandres, à Florence, et dans le libéralisme des Anglais, à savoir dans

[31] Quand son bourreau lui demande : « Comment un homme s'assure-t-il de son pouvoir sur un autre ? », Winston devine les pensées macabres de celui dont il réprouve les croyances, et lui répond : « En le faisant souffrir. » « Le pouvoir, ajoute-t-il, est de déchirer l'esprit humain en morceaux que l'on rassemble ensuite sous de nouvelles formes que l'on a choisies. Le monde que nous créons est exactement l'opposé des stupides utopies hédonistes qu'avaient imaginées les anciens réformateurs. Un monde de crainte, de trahison, de tourment. Un monde d'écraseurs et d'écrasés, un monde qui, au fur et à mesure qu'il s'affinera, deviendra plus impitoyable. Le progrès dans notre monde sera le progrès vers plus de souffrance. L'ancienne civilisation prétendait être fondée sur l'amour et la justice, la nôtre est fondée sur la haine. » Georges ORWELL, *1984*, Paris, Gallimard, 2020 [1949], p. 365.

[32] *Cedant arma togæ*.

[33] Thierry PAQUOT, *L'espace public*, *op. cit.*, p. 86.

les modèles de civilisation où la distinction entre les sphères publique et privée est la plus marquée.

L'espace public florentin. Depuis les réflexions de Jürgen Habermas sur l'espace public bourgeois qui s'affirme au XVIIIe siècle en France et en Angleterre grâce à des institutions de rassemblement (physique ou conceptuel) comme les cafés, les salons, la presse, on sait mieux ce que la création d'un espace public doit à la « classe bourgeoise ». Dans ces lieux se constitue un public s'adonnant à la critique des pouvoirs, s'appliquant à « démystifier la domination politique devant le tribunal d'usage public de la raison[34] », alors que le public antérieur au XVIIIe siècle est jugé par Habermas passif et soumis à la domination des puissants[35], c'est-à-dire incapable de se constituer en entité et d'investir politiquement un espace. Il est toutefois indispensable d'« historiciser *L'Espace public* de Habermas », car les réflexions issues de sa thèse de doctorat nourrissaient davantage l'ambition de dénoncer les dérives de l'espace public contemporain, et de souligner sa dégénérescence « depuis l'époque des Lumières qu'il présente comme une sorte d'âge d'or[36] », plutôt que de proposer un acte de naissance de l'espace public.

À notre sens, la bourgeoisie anglaise n'est pas la première à favoriser l'émergence d'un espace public de ce genre, qui est sans doute né à partir du XIIe siècle dans les villes des Flandres et d'Italie. C'est dans les Flandres que se crée le modèle de la civilisation occidentale bourgeoise, très bien illustré par les œuvres des primitifs flamands, du *Retable de Monforte* d'Hugo Van der Goes (Ann. 315), à l'*Adoration de l'agneau* de Jan Van Eyck (Ann. 277). Florence a hérité du modèle flamand de l'espace public bourgeois, dont la peinture à l'huile a pu également être le passeur, et s'en est servi, en le qualifiant juridiquement, pour distinguer strictement les deux sphères publique et privée. Cosme l'Ancien s'emploie d'ailleurs à rendre publics plusieurs espaces appartenant à la famille Médicis, notamment en ouvrant dans leur palais de la *Via Larga* la première bibliothèque accessible au public[37].

Les arts florentin et flamand rendent bien visibles les nouvelles conceptions de l'espace public, car on passe d'un espace médiéval conçu comme un lieu public, au sens de « lieu de parole » que lui donne Michel de Certeau, à un espace public, c'est-à-dire à « un lieu animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient[38] ». Les représentations médiévales traduisent bien le concept de lieu de parole, car les lieux et les figures y

---

[34] Jürgen HABERMAS, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc DE LAUNAY, Paris, Payot, 1997 [1962], p. 203.

[35] Ce constat d'Habermas a été discuté, en ce qui concerne le public médiéval, dans un ouvrage collectif paru en 2011 : Nicolas OFFENSTADT, Patrick BOUCHERON (sous la direction de), *L'espace public au Moyen Âge. Débats autour de Jürgen Habermas*, *op. cit.*, 370 p.

[36] Stéphane HABER, « Pour historiciser *L'Espace public* de Habermas », dans Nicolas OFFENSTADT, Patrick BOUCHERON (sous la direction de), *L'espace public au Moyen Âge. Débats autour de Jürgen Habermas*, *op. cit.*, p. 26.

[37] George Frederick YOUNG, *I Medici*, Firenze, Salani, 1968 [rééd.], p. 131.

[38] Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

sont entièrement soumis au Verbe. De même, l'espace public en tant que lieu animé par des mouvements se traduit dans la peinture flamande par la mise en mouvement des figures dans les jardins de la ville, tandis qu'à Florence, les peintres ont représenté ce mouvement plus directement par l'intermédiaire de la cité architecturée construite en perspective.

L'espace privé florentin. Là encore, la sphère privée florentine doit beaucoup au modèle bourgeois des Flandres dont elle a hérité tous les traits et que l'on peut observer dans *Les époux Arnolfini* de Van Eyck (Ann. 316). Le peintre y montre l'intérieur de la maison bourgeoise d'un Flamand représenté dans sa *personula* de père de famille en devenir, sans doute fort aisé mais ne faisant manifestement pas partie de l'aristocratie. Une clef de la scène privée, chère à Daniel Arasse, se trouve dans le miroir que Van Eyck a judicieusement placé derrière les deux époux, point de fuite de la perspective tracée par le parquet de la chambre, et qui reflète une vision déformée de la pièce dans laquelle le spectateur apparaît lui-même, puisqu'il se trouve face aux époux, comme l'un des acteurs de la scène. On retrouve le même type de représentation d'une sphère privée en perspective dans les panneaux latéraux du triptyque de Werl (Ann. 317) peint par Robert Campin, avec le même jeu de miroir, accessoire coûteux en ce temps et signe distinctif de la bourgeoisie flamande. Il fallait que l'espace juridique distinguât strictement les sphères publique et privée pour que la peinture flamande pût ainsi rendre compte de figures politiques en *personulae* évoluant dans un espace privé peint avec une telle puissance de réalisme.

C'est d'un espace vécu à la flamande que Florence hérite en même temps que l'outil de la peinture à l'huile pour le représenter à son tour dans les arts visuels, et insérer ainsi la transformation spatiale dans les normes de droit naturel. Au même moment, Leon Battista Alberti écrit son traité *De la famille*[39] dans les premières lignes duquel il « rappel[le] à [s]a mémoire les histoires antiques et les souvenirs légués par [les] ancêtres, mais aussi ce que de nos jours, [il rédige l'ouvrage en 1428] on peut voir en Italie, comme ailleurs, c'est-à-dire des familles[40] ». Dans son traité, l'humaniste écrit d'abord une apologie de la sphère privée, et du nom, « le *cognomen* collectif, telle *la familia Alberta*, dont [les auteurs ont] relevé 114 occurrences[41] ». C'est important parce que les gens du *popolo minuto* sont sans nom, « ils se font appeler par leur nom propre, complété parfois par la profession, la localité de provenance ou un sobriquet[42] », et le *cognomen* à Florence désigne en même temps le pouvoir et un certain usage de la

[39] Pour notre étude, nous avons utilisé la dernière version du traité d'Alberti traduit par Nella BIANCHI BENSIMON et Pierre CAYE aux éditions Les Belles Lettres. Leon Battista ALBERTI, *De la famille* [1433], Paris, Les Belles Lettres, 2019, XLIX + 321 p.
[40] *Ibid.*, p. 2.
[41] *Ibid.*, p. XIII.
[42] *Op. loc. cit.*

libertas dans la sphère privée, que la puissance familiale rend possible. Alberti dresse ensuite le cadre de la sphère privée florentine en qualifiant les *personae* de son temps et en évoquant leur rôle au détour de comparaisons avec les hommes de l'Antiquité.

En fin de compte, l'absence de distinction claire entre les espaces public et privé, le vide juridique concernant l'ordonnancement spatial de la cité, renforce en *res imperii* la domination du prince, lui permettant de modeler l'espace en fonction de sa seule volonté, tandis qu'à Florence, la délimitation d'un espace juridique estompe les rapports de domination et permet aux citoyens d'exprimer leur *libertas*.

SOUS-SECTION 2

LES CONCEPTIONS DE L'ESPACE DANS LA REPRESENTATION SYMBOLIQUE

260.
Les représentations symboliques mantouanes sont un *decorum*, parce que l'espace politique réel est philosophique, sur le modèle grec, et les bâtiments mantouans sont peints comme l'étaient les bâtiments de l'acropole. À Florence, en revanche, l'espace pictural s'individualise. Se développe en son sein un espace juridique peint où se distinguent nettement sphères publique et privée : les artistes peignent l'espace dans toutes ses nuances. Ainsi le spectateur peut-il découvrir des représentations des espaces public et privé dans l'espace pictural de la *res publica* (§ 1), jusqu'au tournant que constituent les conclusions du concile de Trente et qui entraînent, dans le sillage de la Contre-Réforme de l'Église, une vraie redéfinition de l'espace juridique et des représentations des individus (§ 2).

§ 1. REPRESENTATION DES ESPACES PUBLIC ET PRIVE DANS LA *RES PUBLICA* FLORENTINE

261. *Portraits de la ville et* personae.
L'espace pictural offre une certaine image de la ville et de ses habitants, que l'on peut regrouper dans deux types de représentations : celle d'une ville idéale, conçue à travers un espace juridique, et celle, nous en avons discuté, d'une ville en fête, d'un espace vécu au sens grec, dans l'émotion des rassemblements humains. « Le terme équivoque d'espaces publics désigne en effet [en *res publica*] tantôt des lieux publics au

sens juridique [et idéalisé] et tantôt au sens social du terme[43] », et les évolutions de l'espace pictural florentin témoignent de ses deux approches complémentaires de l'histoire urbaine.

La particularité de la représentation de la cité en tant qu'espace juridique est que ses places, ses édifices, semblent être antérieurs aux figures politiques qu'elles permettent d'accueillir. Le premier artiste à avoir insufflé cet esprit dans la peinture florentine est Domenico Veneziano, avec la prédelle qu'il exécute pour le retable de Santa Lucia dei Magnoli, à Florence, notamment l'une des parties intitulée le *Miracle de saint Zénobe* (Ann. 318). Les figures du premier plan mettent en scène le récit d'un enfant florentin du IVe siècle qui fut écrasé par un charriot devant sa mère, déjà en deuil de son époux, tel que ses vêtements le suggèrent, et le peintre a reproduit l'action de la légende du miracle de saint Zénobe, alors que ce dernier s'apprête à ressusciter l'enfant. L'instant de l'*historia* se situe néanmoins quelques instants avant la résurrection : comme saisi sur le vif au milieu de la rue, de part et d'autre du petit corps ensanglanté, la ferveur du saint concentré sur sa supplication, tout entier tourné vers Dieu, s'inscrit en contrepoint du désespoir d'une femme montrée dans sa *personula* de mère. D'après nous, le plus important de la représentation n'est pas indiqué par les figures, et le récit de l'*historia* n'est pas non plus celui du miracle, lequel d'ailleurs n'est pas encore advenu, mais le sujet de l'œuvre semble plutôt être l'espace public de Florence accueillant les figures dans la brusquerie de l'évènement. Deux éléments nous incitent à le penser : tout d'abord, la perspective linéaire travaillée par le peintre emporte nos regards et le groupe des figures au second plan, dans un espace vide, comme si les figures allaient bientôt se disperser, et le tumulte de l'évènement se dissoudre dans la ville.

Ensuite, considérons l'œuvre dans la prédelle originelle : elle est constituée de cinq panneaux. De gauche à droite, deux actions dans un espace non architecturé, les *Stigmates de saint François* (Ann. 319), et *Saint Jean dans le désert* (Ann. 320), puis une scène centrale, l'*Annonciation* (Ann. 38), ouvrant deux panneaux structurés par une architecture, le *Miracle de saint Zénobe* et le *Martyre de sainte Lucie* (Ann. 321). Dans son *Annonciation*, Domenico Veneziano ferme la perspective sur une porte aux mesures disproportionnées, dans le fond du jardin de Marie, dont Daniel Arasse a déjà éclairé le sens, puisque cette disproportion est une figure de l'Incarnation, c'est-à-dire de l'invisible et de l'incommensurable[44]. Cette porte, si l'on regarde plus attentivement, est insérée dans une muraille crénelée, c'est donc une porte de ville, et on se trouve déjà avec l'*Annonciation* dans un espace privé, celui de Marie, donnant accès à un espace public, suggéré par la muraille. D. Arasse ajoute au sujet de la porte de l'*Annonciation* que, toute porte de ville qu'elle puisse être, son verrou est minuscule et semble même

[43] Patrick BOUCHERON, « Espace public et lieux publics : approches en histoire urbaine », *op. cit.*, p. 116.

[44] Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999], p. 29 *sq*.

pouvoir être manié à la main, ce qui fait d'elle plutôt la porte d'un espace privé[45]. Et si son *Annonciation* maintenait déjà une forme de confusion entre les sphères publique et privée ? Car l'Incarnation, que l'artiste se plaît à figurer en brisant les règles géométriques de la perspective, pose elle-même la question essentielle de ce qui relève du privé, de l'intime, et de ce qui relève de tous les hommes. Ce qui intéresse notre propos ici, est que cette muraille, dans le fond du jardin de Marie, est exactement la même que celle qui structure l'action du *Martyre de sainte Lucie* : il existe donc bien une continuité d'ordre spatial dans la prédelle. Domenico Veneziano respecte une symétrie de part et d'autre de l'*Annonciation*, entre des espaces « naturels » et des espaces juridiques, car architecturés, et les figures participant à la scène du *Miracle de saint Zénobe* ne sont en fait qu'un accessoire de l'espace juridique qui s'impose, après l'*Annonciation*, en tant que structure de la prédelle[46].

L'invention de Domenico Veneziano sera transmise à Piero della Francesca, qui fut un temps son élève[47], puis à toute une génération d'artistes prompts à représenter dans leurs œuvres l'espace public florentin. Les cités idéales (Ann. 4 et 166) marquent sans doute l'apogée des espaces publics peints sans aucune figure, et posent une question fondamentale : pourquoi les artistes du *Quattrocento* ont-ils cultivé le goût d'embellir la ville ? Est-ce parce que la cité devient elle-même, dans une sorte d'identification formelle, une œuvre d'art au sens de Burckhardt : belle et, donc, vraie ? L'action de construire la cité serait alors liée au *logos* humain et à la *virtus* au sens que lui donne Alberti[48], celui d'une qualité intrinsèque à l'homme qui doit remplacer la *fortuna*, qui vient de Dieu, c'est-à-dire qu'« au lieu de considérer les choses du monde comme une fatalité, comme voulues par Dieu, on essaie d'agir sur ces choses pour les changer, par l'intermédiaire de la vertu : la capacité d'action efficace[49] ». L'action de construire un espace juridique, de transformer le cadre urbain est peut-être associée à la *virtus*, et les « humanistes [civiques réalisent leur rêve] de changer la vie en changeant la ville, de

[45] *IDEM*, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 80.

[46] L'analyse de la prédelle de Domenico Veneziano met en évidence l'un des phénomènes les plus regrettables de l'histoire de l'art : le démembrement, voire le dépeçage de retables et de prédelles au cours du temps, car de nombreuses peintures, dont Léonard disait bien qu'elles sont *cosa mentale*, nous sont présentées aujourd'hui isolées et dispersées, comme objets décoratifs, alors qu'elles furent conçues et pensées pour s'insérer dans un ensemble porteur de sens.

[47] Les archives florentines font mention de la présence de Piero della Francesca dans l'atelier de Domenico Veneziano en 1439. Ronald W. LIGHTBOWN, *Piero della Francesca*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, p. 13.

[48] Sur la volonté d'Alberti de surmonter la *fortuna* par la *virtus*, voir Pierre CAYE, « Art, *virtus* et *fortuna* : Pétrarque et Alberti sur le sens des arts plastiques et sur leur capacité à surmonter la fortune », in Francesco FURLAN, Gianni VENTURI (a cura di), *Leon Battista Alberti*, Atti del Congresso internazionale del 29 novembre 2004: *Gli Este e l'Alberti. Tempo e misura*, Pisa, Fabrizio Serra, 2010, p. 1-9.

[49] André CHASTEL, Robert KLEIN, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995, p. 16.

construire un décor actif, performant, [capable d']agir sur ceux qui l'habitent[50] » : de construire un espace juridique.

262. *Portraits de la* domus *et* personulae.

Puisque les Florentins développent un espace juridique et reprennent à leur compte la distinction romaine entre les sphères publique et privée, les artistes du *Quattrocento* peignent de plus en plus de figures dans un intérieur. On pense bien sûr à l'intérieur de la maison de Marie, qui n'est donc plus seulement représentée dans l'*hortus conclusus*, face à Gabriel, dans sa *persona* chrétienne, mais bien au sein d'une *domus*, dans sa *personula* de mère[51], telle la *Madone du livre* de Sandro Botticelli (Ann. 322). Chez le même peintre, cette structure se retrouve également dans des scènes dépourvues de caractère sacré, comme le *Portrait d'Esmeralda Brandini* (Ann. 323). Pour suggérer l'espace privé, les peintres recourent non seulement à l'architecture des Anciens, à l'image de l'intérieur de la *Madone de Senigallia* (Ann. 196), décoré d'une colonne dorique par Piero della Francesca, mais utilisent également la perspective pour configurer l'espace privé, ce qui est bien visible dans la *Femme échangeant une hostie contre un manteau* (Ann. 324) de Paolo Uccello, où les lignes du dallage au sol et des poutres en bois du plafond convergent en un point de fuite placé à une grande distance des deux figures, ce qui a pour effet d'agrandir sensiblement l'espace. L'objectif des peintres n'est pas seulement que la construction soit architecturée, mais bien ici de suggérer une indissociabilité entre l'espace pictural et l'espace privé de la *domus*.

Il est par ailleurs très fréquent que les deux espaces public et privé soient convoqués en même temps dans la représentation, quoique bien distincts l'un de l'autre, comme dans l'*Annonciation* de Francesco del Cossa (Ann. 325) où la colonne centrale sépare distinctement l'espace de droite, la *domus* de Marie, et l'espace de gauche dans lequel évoluent des palais urbains, et où passe même un chien. Parfois l'intérieur de la *domus* est ouvert sur l'extérieur de la cité, laquelle peut être évoquée par ses jardins, à l'image de l'*Annonciation aux donateurs agenouillés* (Ann. 326) et du *Portrait d'une femme et d'un homme* (Ann. 327) de Filippo Lippi, ou bien par l'architecture citadine, comme le permet la fenêtre de la *domus* de Sigismond Malatesta peinte par Piero della Francesca (Ann. 328) ou la *Dame au voile* de Ghirlandaio (Ann. 329). Ces ouvertures sont des détails importants du modèle florentin car elles permettent de distinguer d'un seul coup d'œil les deux sphères publique et privée de l'espace juridique, et de déterminer sans ambiguïté si les figures sont représentées dans leurs pénates ou dans l'espace citadin.

---

[50] Patrick BOUCHERON, Cours « Les inventions du politique : expérimentations médiévales », leçon du 19 février 2019 : *De l'art politique d'espacer le temps.* Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2019-02-19-11h00.htm, [dernière consultation le 1 III 2021].

[51] La Vierge à l'Enfant est la représentation la plus fréquente de Marie à partir du *Quattrocento* : nous en avons recensé une chez Bicci di Lorenzo ; treize chez Fra Angelico ; dix-huit chez Filippo Lippi ; cinq chez Domenico Veneziano ; une chez Piero della Francesca ; enfin, dix-neuf dans la peinture de Sandro Botticelli.

Il arrive parfois qu'elles ne soient que suggérées par une lumière naturelle, ou même par un détail, comme l'oiseau qui se confond avec la manche du vêtement de Julien de Médicis dans le portrait réalisé par Botticelli (Ann. 330). Par ailleurs, les fresques de la chapelle des Mages entretiennent la confusion spatiale car elles sont insérées dans un espace privé, celui de la famille Médicis, et pourtant elles représentent l'espace public de Florence. Les Médicis souhaitaient tellement être vus comme des *primi inter pares*, simples citoyens et surtout pas en une famille de riches banquiers, que leur chapelle personnelle même les insère dans l'espace public.

L'avènement des représentations de la sphère privée dans l'espace pictural s'explique par un regain d'importance des *personulae* à Florence, dès les années 1433-1434 où Leon Battista Alberti discute par son ouvrage *De la famille* le mythe de la *familias* à la romaine. « La famille, dans sa structure, ne subit pas de grandes transformations de l'âge médiéval à l'âge moderne[52] », mais la place de la famille au sein de la société florentine évolue et, avec elle, est également repensé le rôle des *personulae* dans la sphère privée. Tout d'abord, « la culture humaniste renaissante propage des modèles [familiaux] plus souples[53] » par rapport à celui de la famille médiévale et a tendance à rendre horizontaux les rapports entre les membres. D'ailleurs, le livre I du *De la famille* décrit des devoirs réciproques « des jeunes à l'égard de leurs aînés » et « des anciens à l'égard de la jeunesse[54] ». L'une des figures récurrentes de l'art florentin représente en effet un groupe de personnages peints dans leurs *personulae* de fils, père et grand-père, et évoque la notion de *gens* remise en valeur par Alberti, au sein de laquelle chacun détient un rôle important. On retrouve cette figure dans le *Paiement du tribut* (Ann. 278) de Masaccio, sur la gauche de l'œuvre, puis Piero della Francesca la représente dans les personnages agenouillés de *La restitution de la Croix à Jérusalem* (Ann. 331). Fils, père, grand-père : des hommes, donc.

Quid des *personulae* féminines[55] ? Une première chose est d'insister sur l'importance du rôle des femmes dans la sphère privée à Florence[56], Alberti consacre à l'épouse une

[52] Maria Gigliola DI RENZO VILLATA, « Persone e famiglia nel diritto medievale e moderno », in *Digesto IV*, Torino, Utet, 1995, p. 492.

[53] Marco CAVINA, *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 54.

[54] Leon Battista ALBERTI, *De la famille*, *op. cit.*, p. 18.

[55] Se reporter à Éric Gasparini, Patrick CHARLOT (sous la direction de), *La femme dans l'histoire du droit et des idées politiques*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2008, 240 p. L'ouvrage est découpé en trois moments de l'histoire des femmes : l'Ancien Régime, classiquement présenté comme une société fondée sur l'inégalité (p. 9-141), la période de la Révolution française de laquelle resurgit la question de l'égalité juridique (p. 143-193), puis la période des inventeurs sociaux comtois du XIXe siècle : Fourier, Proudhon, Hugo (p. 195-237). La Renaissance florentine a peut-être constitué une parenthèse importante de l'histoire des femmes, préparant les avancées révolutionnaires.

[56] Les Florentines sont peut-être encouragées par la montée en puissance des femmes de pouvoir en Europe à partir du XIVe siècle. Murielle GAUDE-FERRAGU, *La reine au Moyen Âge : le pouvoir au féminin, XIVe-XVe siècle*, Paris, Tallandier, 2018 [2014], 348 p.

partie entière de son traité[57], même si le rôle principal que lui attribue l'humaniste est celui d'une mère, et qu'il « estime que la beauté de la femme peut s'évaluer non seulement à la grâce et à la gentillesse de son visage, mais plus encore aux formes épanouies de son corps propres à porter et à engendrer pour toi [tout le traité est écrit sous la forme d'un dialogue] en grand nombre de très beaux enfants ». Puis, Alberti conclut : « Voici un antique proverbe : "Choisis une mère à l'image des enfants que tu souhaites[58]." » On reconnaît donc à la Florentine un rôle important dans la sphère privée et on fait d'elle une figure capitale de la cité, car après celui de mère, la femme détient le rôle d'administratrice du monde privé. Posons-nous alors la question : les femmes sont-elles représentées en *persona* dans l'espace pictural, et le sont-elles en *egomet* ? Autrement dit, reconnaît-on à la femme florentine la liberté de s'extraire intelligemment de sa condition juridique, celle de mère et d'administratrice, pour entrer, elle aussi, en *krasis* avec l'environnement citadin ? Sans doute : il suffit pour s'en convaincre d'observer la Vénus du *Printemps* de Botticelli (Ann. 172), ou bien l'expression de son Esmeralda Brandini (Ann. 323), ou encore de croiser le regard de la Vierge du *Tondo Bartolini* de Filippo Lippi (Ann. 332), enfin de considérer l'importance de la servante de la reine de Saba en tant que relais pictural dans l'œuvre de Piero della Francesca (Ann. 308). L'émotion, la sensibilité, dont on connaît l'importance dans la philosophie de la cité florentine, sont largement reconnues aux femmes. D'ailleurs, Francesco del Cossa intègre des femmes au cortège de Minerve (Ann. 168), elles sont bien présentes pour le triomphe de la sagesse, quoique de dos à la déesse Minerve, mais il les place cette fois au cœur du *Triomphe de Vénus* (Ann. 333), où hommes et femmes sont représentés bras dessus bras dessous dans l'allégresse, et les femmes du groupe de droite possèdent même un instrument de musique, preuve d'un savoir et d'une sensibilité. Les observateurs veulent, la plupart du temps, voir dans la figure de Mars agenouillé aux pieds de Vénus le triomphe de la paix sur la guerre, mais ne peut-on pas également y déceler une certaine considération nouvelle du rôle des *personae* et *personulae* féminines en *res publica* ? En outre, le fait qu'existent des artistes féminines, comme Francesca Caccini et, plus tard, Barbara Strozzi, joue aussi beaucoup.

263. *Une ambiguïté d'ordre spatial dans* La cité idéale.

La cité idéale (Ann. 4), œuvre que nous attribuons sans discussion à Piero della Francesca, est l'un des témoins les plus nets du modèle de représentation du pouvoir en *res publica*. On y aperçoit l'espace juridique de la sphère publique, conçu en soi, autonome, sans besoin d'une figure ou d'un homme représenté pour « configurer » un espace qui doit être celui de Florence, à en croire le bâtiment central en forme de *tholos* évoquant, comme nous l'avons relevé, à la fois le baptistère de Florence et l'héritage des Anciens[59]. Les autres édifices peints sont construits à l'antique avec une architecture

[57] Leon Battista ALBERTI, *De la famille*, *op. cit.*, p. 144-273.
[58] *Ibid.*, p. 196.
[59] Voir *supra*, p. 289.

composite, dans le respect des principes de Vitruve redécouverts par Filippo Brunelleschi au début du *Quattrocento*. L'espace juridique de la sphère publique est travaillé en perspective et, lorsque le spectateur suit les lignes de fuite tracées par le dallage au sol et par les corniches *marcapiano* des bâtiments de la cité, son regard est emporté derrière le baptistère, dans le cœur de la ville. Par ailleurs, les éléments représentés semblent se dégrader, du point de vue de la netteté, à mesure qu'ils s'éloignent de nous, ce qui se remarque également dans la couleur du ciel bleu azur, renforçant l'impression de perspective en respectant à la lettre les enseignements d'Alberti, selon lequel « les rayons médians [d'une perspective réussie] s'affaiblissent au contact de l'air puisqu'ils traversent d'autres couleurs et lumières en chemin, c'est pourquoi plus la distance [entre l'œil du spectateur et l'objet] est grande, plus la surface apparaît [trouble,] obscurcie et sombre[60] ». Une cité idéale est donc pour l'artiste l'image d'un espace public en perspective sous le regard d'un homme.

Est-ce si sûr ? L'espace privé est-il vraiment absent de *La cité idéale* ? Osons le préciser : nous pensons que la sphère publique est loin d'être la seule à être représentée par l'artiste, mais qu'à y regarder de plus près, non seulement l'espace privé est suggéré, mais encore une distinction forte est établie entre les deux sphères. Toutes les *domus* de l'œuvre sont en effet peintes avec les fenêtres ouvertes, laissant apparaître une ouverture, comme un passage accessible vers l'espace privé. Il s'agit de la figure inversée de l'ouverture sur l'espace extérieur que nous avons soulignée *supra* dans les *domus* de l'art florentin, sauf que cette fois-ci, le spectateur est placé dans l'espace public et, de là où il se trouve, ce dernier ne peut donc que deviner l'ensemble des espaces privés contenus dans les bâtiments de *La cité idéale*. En fin de compte, la cité parfaite semble être celle qui propose un espace juridique à la romaine, en distinguant nettement les sphères publique et privée au sein desquelles *personae* et *personulae* sont entièrement libres d'évoluer.

§ 2. LA VALEUR JURIDIQUE DE L'ESPACE SYMBOLIQUE ET SON EVOLUTION APRES LE CONCILE DE TRENTE

264. *Un regard de juriste sur l'espace symbolique théorisé par Leon Battista Alberti.*

Grâce à sa formation de juriste et à sa sensibilité à l'humanisme civique florentin, Alberti théorise un troisième ordre spatial, tout aussi important que les sphères publique et privée : l'espace symbolique. Ce nouvel espace juridique qualifie l'ensemble des figures évoluant en son sein, en *persona* ou en *personula*, et il obéit lui aussi aux règles définies dans les statuts, mises en œuvre dans la rectitude cicéronienne de la perspective géométrique. Voilà ce que l'humaniste apporte à la *scientia juris* : une nouvelle science de la représentation permettant de compléter la distinction romaine de

[60] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, p. 57-59.

l'espace juridique avec un ordre spatial symbolique, car « tout ordre fondamental est un ordre spatial ».

Pour ce faire, Alberti commence par donner à son nouvel espace « une unité formelle[61] », afin qu'il existe en soi, de manière autonome, bien que, par la *mimesis,* il soit intrinsèquement lié aux deux autres espaces. Ensuite, pour créer l'espace symbolique, l'humaniste associe *commoditas* et *voluptas*, à ses yeux des principes essentiels du tissu urbain qu'il souhaite présenter comme étant à la fois utile et beau. Autrement dit, il s'agit par la peinture de faire aimer les espaces public et privé de Florence en les rendant indispensables à l'homme (*commoditas*), et en les couvrant de beauté (*voluptas*) afin de les lier à la Vérité dictée par les principes du nouveau système juridique[62]. *In fine*, l'espace symbolique d'Alberti ne permet pas uniquement de structurer les dimensions publique et privée dans lesquelles peuvent évoluer les sujets de droit, mais encore il consacre une importance capitale à la sensibilité, à l'homme représenté en *egomet*, là se trouve peut-être la spécificité de l'ordre juridique florentin à la Renaissance : il transcende les espaces et les rôles juridiques, théorisés par les anciens Romains, pour permettre à l'homme souverain d'entrer en *krasis* avec son environnement et d'être *absolutus*.

Les Grecs ont réussi à rompre la distance naturelle entre les hommes pour en faire un espace social d'échange philosophique, afin de tisser des liens entre les hommes par la raison, les Romains ont considéré cet espace et l'ont qualifié, en traduisant juridiquement les liens existant entre les hommes sous différents aspects de la vie sociale. Alberti a voulu reconsidérer cette qualification qui s'était enlisée dans la *scientia juris* médiévale, en bâtissant un nouvel espace juridique symbolique capable de qualifier les liens entre les hommes et de leur permettre d'être souverains.

265. *Une déthéologisation des représentations de la sphère privée à l'ère moderne ?*

Proposons ici une hypothèse personnelle. À propos de l'espace public représenté en perspective dans l'art florentin, Erwin Panofsky écrivait qu'il rendait visible l'image d'un monde déthéologisé[63], celui d'une cité sans Dieu, parce que « la vision perspective de l'espace, par la métamorphose de l'essence (*ousia*) en apparence (*phainomenon*) semble réduire le divin à un simple contenu de la conscience humaine[64] ». Ne devons-nous pas appliquer le constat à la représentation perspective de l'espace privé ? Déjà

[61] Lauro MARTINES, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*, New York, Vintage Books, 1980, p. 272.

[62] Alberti s'est sans doute inspiré de la devise d'Horace : « *Ut pictura poesis* », « la force poétique de l'image », qu'il met au service d'une nouvelle société entée à la fois sur le modèle des Anciens et sur le passé communal récent. Ernst CASSIRER, *Essai sur l'homme*, traduit de l'anglais par Robert MASSA, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1944], p. 199.

[63] Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, traduit de l'anglais par Guy BALLANGE, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1927], p. 160 *sq*.

[64] *Ibid.*, p. 182.

dans les Flandres, les œuvres de Van Eyck défient la puissance du Verbe sur les figures peintes en *personulae*, et dans la *Vierge au Chancelier Rollin* (Ann. 334), l'administrateur est quasiment à parité devant Marie représentée dans sa *persona* chrétienne en Vierge d'humilité. L'homme la fixe du regard avec une arrogance telle que le spectateur ressent la déthéologisation de cet espace privé.

Même lorsque le thème de la représentation est religieux, on perçoit donc une prédominance de la *domus* sur le sacré, et bien des artistes italiens ont été séduits par ce modèle, comme Botticelli dans la réalisation de son *Annonciation de san Martino alla Scala* (Ann. 335). Dans cette œuvre, la structure d'ensemble tient uniquement à l'architecture de l'espace privé, lequel, jardins compris, déploie une perspective linéaire se fermant au loin dans l'espace public. Les figures de Gabriel et Marie sont secondaires en termes de structure, et leur absence ne perturberait sans doute en rien l'ordre de la représentation. De plus, l'œil du spectateur chargé d'ouvrir la perspective linéaire est placé au niveau du sol de la *domus*, ce qui vient accentuer chez lui l'impression de connaître cet espace construit à sa mesure. Dans ces conditions, l'*historia* crée une familiarité artificielle. Enfin, l'ampleur et la beauté géométrique de l'espace semblent surprendre jusqu'à Gabriel. Un autre exemple tout aussi parlant, quoique présentant un espace plus humble, est celui de l'*Annonciation* de Washington (Ann. 336) peinte par Filippo Lippi. Là également, le thème et les figures sont religieux, mais que penser de cet espace privé travaillé en perspective plaçant les figures dans un intérieur donnant le sentiment au spectateur d'assister à une scène d'une grande intimité, en tout cas à un évènement de dimension humaine ?

En fin de compte, les représentations d'un espace public ou privé, mais toujours géométriques et déthéologisées, travaillées en perspective à l'aide de l'architecture des Anciens, placent l'espace juridique au-dessus des figures politiques, qu'elles soient religieuses ou citoyennes, et « ce n'est pas un hasard si jusqu'ici cette vision perspective de l'espace s'est imposée à deux reprises dans le cours de l'évolution artistique : la première fois comme le signe d'un achèvement lorsque s'effondra la "théocratie" des Anciens, la deuxième fois comme le signe d'un avènement lorsque se dressa [d'abord dans les Flandres, puis dans certaines cités de la péninsule italienne] l' "anthropocratie" des Modernes[65] ».

266. *Un retour du sacré et une redéfinition de l'espace après le concile de Trente.*

Les canons du concile de Trente restructurent la place des hommes dans les espaces public et privé. S'agissant de l'espace privé, « ils renforcent la *patria potestas* et créent le cadre d'un absolutisme familial[66] » concentré dans la *personula* du père. On fait de ce dernier une « icône du père parfait, humble, responsable, éducateur […] mais aussi entièrement subordonné aux règles religieuses et à la prééminence du Père

[65] *Op. loc. cit.*
[66] Marco CAVINA, *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, *op. cit.*, p. 54.

céleste[67] ». Les canons réaffirment également la sacramentalité et, donc, l'indissolubilité du mariage : « Si quelqu'un dit que le mariage n'est pas vraiment et à proprement parler un des sept sacrements de la Loi de l'Évangile, institué par le Christ notre Seigneur, mais qu'il est une invention des hommes dans l'Église et qu'il ne confère pas la grâce, [celui-là est] anathème[68]. » « Le concile de Trente condamne [donc] l'opinion protestante sur la non sacramentalité du mariage, et revendique la compétence de l'Église sur les causes et sur les effets juridiques du mariage[69]. » En conséquence, les dispositions régulant les liens entre les époux et définissant le cadre même de la vie conjugale se trouvent dictées par l'Église. Quant à la place de l'homme dans l'espace public, la *persona* imposée se lie à nouveau au sacré, et elle devient si forte, éclipse à tel point la sensibilité des hommes, étouffe tant l'*egomet*, qu'elle finit par devenir une tunique de Nessus, ce qui constitue un thème récurrent de la littérature européenne[70].

Tout cela emporte des transformations de l'espace symbolique, et notamment dans la manière dont sont peintes les *personae* et *personulae* dans les portraits[71]. Tout d'abord, il paraît indispensable de présenter une succincte histoire du portrait florentin, car au départ, au *Quattrocento*, le portrait est l'outil le plus sûr de la représentation d'une figure saisie dans son *egomet*. C'est ce qui explique pourquoi dans l'écrasante majorité des portraits, la figure est conçue comme un relais pictural, elle regarde et interpelle le spectateur. Ces portraits florentins sensibles cessent peut-être après la *Joconde* de Léonard, qui en représente l'apogée, en termes de sensibilité, puisque la femme de Francesco del Gioccondo est le premier visage de l'histoire peint avec un sourire. Il y a bien eu *L'homme qui rit* d'Antonello de Messine peint trente années auparavant, et des visages souriants dans les sculptures de Reims, mais d'abord un rire est autre chose qu'un sourire[72], et celui que Léonard peint sur le visage de la *Joconde* possède quelque

[67] *Ibid.*, p. 58.

[68] Gervais DUMEIGE, *Textes doctrinaux du magistère de l'Église sur la foi catholique*, Paris, Éditions de l'Orante, 1996 [1961], p. 488.

[69] Maria Gigliola DI RENZO VILLATA, « La "crisi" della vita coniugale tra giustizia civile e ecclesiastica (dal Medioevo alla Milano settecentesca) », in Marina BENEDETTI, Angela SANTANGELO CORDANI, Alessandra BASSANI (a cura di), *Tra storia e diritto. Giustizia laica e giustizia ecclesiastica dal Medioevo all'età moderna*, Milano, Giuffrè, 2019, p. 190.

[70] Nous pensons en particulier au *Dr. Jekill et Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, présentant la *persona* du docteur face à des instincts qui ne sont plus considérés que dans un sens péjoratif, car susceptibles de laisser échapper un double monstrueux. Pensons aussi au *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, dans lequel le personnage est tellement absorbé par sa *persona* que, seul sur son île, il continue encore d'agir en tant que sujet de la couronne d'Angleterre.

[71] Nos réflexions prennent appui sur une exposition proposée par le Musée Jacquemart-André sur le thème de l'évolution du portrait à Florence. Carlo FALCIANI (sous la direction de), *Florence. Portraits à la cour des Médicis*, catalogue de l'exposition au Musée Jacquemart-André du 11 septembre 2015 au 25 janvier 2016, Bruxelles, Fonds Mercator, 2015, 207 p. (sp. p. 113 *sq* pour la partie qui intéresse notre propos, présentant l'art du portrait postérieur au concile de Trente.)

[72] Se reporter à Francesca ALBERTI, *La peinture facétieuse : du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes Sud, 2015, 479 p.

chose d'intensément plus intime. Qu'y a-t-il de plus intime qu'un sourire, dans les années 1500 ? D'ailleurs, le portrait a dû passer pour licencieux, le commanditaire l'ayant refusé et Léonard l'ayant conservé jusqu'à sa mort, au château du Clos Lucé. Ces portraits de la première Renaissance florentine sont centrés sur l'individu et ont bien pour principale fonction de toucher le spectateur par « une méditation sur le temps qui passe[73] », car c'est l'individu dans son intime, celui que l'artiste a portraituré, qui fait face à une figure de son passé, laquelle le saisit et l'interpelle. Existe-t-il une plus belle figure de l'*egomet* ?

Mais après le concile de Trente, le portrait évolue. Tout d'abord, c'en est fini des ouvertures rendant visible l'espace public depuis un intérieur, sur le modèle de la peinture flamande, on adopte un retour à un fond coloré ou sombre, pareil aux fonds dorés des représentations de Simone Martini, à l'image du *Portrait de Cosme Ier de Médicis à l'âge de quarante ans* (Ann. 337), où l'homme de pouvoir est représenté par Bronzino dans sa *persona*, et de celui, du même peintre, d'*Éléonore de Tolède* (Ann. 338), représentée dans sa *personula* d'épouse, ou bien encore du *Portrait de François, fils de Ferdinand de Médicis* (Ann. 339) peint par Tiberio Titi comme si ce jeune enfant était déjà totalement absorbé par son rôle politique.

Ne nous y trompons pas : le portrait florentin de la fin du XVIe siècle ne recentre pas la composition sur l'individu au sens que lui donnent les humanistes civiques du début du XVe siècle, car la Contre-Réforme a fait son œuvre et on discerne bien la soumission des figures politiques au Verbe, témoignant d'une importance retrouvée de l'Église et de la religion sur les hommes. D'ailleurs, dans le *Portrait d'une dame en rouge* (Ann. 340) de Bronzino, l'ouverture est même voilée, cachée derrière le mystère. Est-ce une vue de l'espace public florentin qui est ainsi recouverte par le voile ? L'intime laisse la place au rôle politique dans les portraits florentins, et s'ouvre l'âge du grand portrait où *personae* et *personulae* sacralisées finissent par prendre le pas sur l'*egomet*, et ce mouvement atteindra son apogée dans la pratique du portrait officiel, dont le plus bel exemple reste sans doute celui de *Louis XIV en costume de sacre* (Ann. 341), peint par Hyacinthe Rigaud.

Section 2

POUVOIR, ESPACES, FORMES ET FIGURES

267.

Les espaces de pouvoir ne sont donc pas pensés ni vécus de la même manière en *res publica* et en *res imperii*, et là se trouve peut-être l'une des causes principales de l'avènement de formes et de figures politiques différentes au sein de l'un et de l'autre

[73] Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 36.

systèmes. Car pouvoir, espaces, formes et figures sont intrinsèquement liés entre eux, découlant tous de la pensée politique. Certaines cités, les *res imperii*, toujours attachées à l'empire et ayant développé une philosophie holiste, produisent ce que Jean-Louis Martres nomme un manichéisme inégalitaire avec des formes de pouvoir impériales, et des figures politiques caractéristiques, tandis que d'autres cités de la péninsule, les *res publicae*, produisent une pensée réaliste avec un tout autre catalogue de formes et de figures politiques (**Sous-section 1**). Deux modèles de représentation du pouvoir politique aux antipodes l'un de l'autre : celui de Florence se base sur l'instant et laisse une place au progrès, tandis que celui de Mantoue croit en la qualité d'un système figé, et donc sur la reproduction du même. Nous distinguons peut-être ici les raisons pour lesquelles le modèle florentin de *res publica* a tant fasciné l'ensemble des observateurs, des professeurs les plus érudits aux simples passionnés guidés par leur curiosité : à Florence, au *Quattrocento*, la représentation dite « réaliste » du pouvoir permet aux *auctores* de façonner leur propre *auctoritas* (**Sous-section 2**).

SOUS-SECTION 1

ARISTOTE, PLATON : *AUCTORITAS* ET *DIGNITAS* A LA RENAISSANCE

268.

Aristote et Platon sont les deux monstres sacrés de *L'École d'Athènes* que Raphaël peint dans les *Stanze* au début du XVIe siècle[74]. Est-ce par admiration de son œuvre que tous semblent considérer que leurs deux philosophies proposent les clefs de compréhension de l'histoire dans son ensemble ? Force est d'admettre qu'Aristote est omniprésent dans la pensée médiévale et que Platon fait un grand retour à la fin du XVe siècle, détaché néanmoins de la pensée de saint Augustin. Les deux pensées politiques qui se développent à la Renaissance, la pensée réaliste en *res publica*, et le manichéisme inégalitaire en *res imperii*, puisent à n'en pas douter leur fondement dans les philosophies de Platon et d'Aristote (§ 1) et, à y regarder de près, c'est l'ensemble des notions au cœur des mécanismes du pouvoir qui se trouvent influencées par l'une et l'autre des philosophies, à l'image du Temps et de l'Amour (§ 2).

[74] Raphaël construit avec *L'École d'Athènes* l'une de ses rares œuvres en perspective linéaire, à la florentine, donc, et fait converger les lignes de fuite de l'architecture en plein centre, juste au milieu, entre Aristote et Platon.

§ 1. PHILOSOPHIES REALISTES ET SYSTEME MANICHEEN INEGALITAIRE A LA RENAISSANCE

269. *Une différence capitale entre la représentation d'une* auctoritas et celle *d'une* dignitas.

Revenons aux termes eux-mêmes et à leur étymologie. L'*auctoritas* est une notion « profondément originale et spécifiquement romaine[75] », dérivée d'*auctor*, nom d'agent formé à partir du verbe *augere*, qui désigne « celui qui accroît » par son intervention. À Rome, « la notion désigne un pouvoir réel, celui de l'aristocratie, des sénateurs, des magistrats, sans être directement liée à une fonction, c'est pourquoi l'*auctoritas* peut croître mais aussi bien décroître, et qu'elle a besoin d'être régulièrement réaffirmée[76] » par l'action de l'*auctor*. La *dignitas* est une légitimité qui désigne en revanche le prestige social et est liée à une fonction[77]. Autrement dit, « la légitimité est d'origine, [là où] l'autorité est d'exercice […] ; la légitimité est externe, elle est l'effet d'une *dignitas* conférée par un pouvoir extérieur, tandis que l'autorité est interne, et ne renvoie plus aux conditions mais à l'exercice même du pouvoir[78] ».

Dans la *res publica* florentine où le pouvoir est subtilisé à l'aristocratie depuis les ordonnances de justice de 1293[79], ce qui est régulièrement réaffirmé dans les statuts, notamment dans ceux de 1415[80], on conçoit le pouvoir comme une *auctoritas*, ce qui entraîne deux conséquences majeures : le rituel, c'est-à-dire l'action, l'exercice du pouvoir, précède l'ordre politique[81], et les hommes sont des *auctores* devant sans cesse mettre en scène leur valeur par des actions réelles ou symboliques. Dans la *res imperii* mantouane, le seigneur de la cité tient sa *dignitas* du saint-empereur, sa légitimité est originelle et non pas liée à l'exercice du pouvoir. En d'autres termes, Cosme l'Ancien de Médicis est un *auctor*, là où Frédéric II Gonzague est un *dominus*.

---

[75] Joseph HELLEGOUARC'H, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres, 1972 [1963], p. 295.

[76] Emilia NDIAYE, « Le prestige de l'orateur dans la Rome tardo-républicaine : Cicéron *auctor* de son *auctoritas* », dans Robinson BAUDRY, Frédéric HURLET (sous la direction de), *Le prestige à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Paris, Éditions de Boccard, 2016, p. 194.

[77] Christophe BADEL, « La *dignitas* à Rome : entre prestige et honneur (fin de la République) », dans Frédéric HURLET, Isabelle RIVOAL, Isabelle SIDERA (sous la direction de), *Le prestige : autour des formes de la différenciation sociale*, Paris, Éditions de Boccard, 2014, p. 109.

[78] Boris BERNABE, « La fin des questions de compétences ? », *Neuvième rencontre de procédure civile*, https://vimeo.com/305973320, [dernière consultation le 6 IV 2021].

[79] Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. 1, Firenze, Barberà, 1875, p. 79-90.

[80] Guidobaldo GUIDI, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo Quattrocento*, t. 2: *gli istituti « di dentro » che componevano il governo di Firenze nel 1415*, Firenze, Leo S. Olschki, 1981, p. 121.

[81] Richard TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, New York, Cornell Paperbacks, 1991 [1980], p. 132.

On comprend bien à présent que la représentation d'une *auctoritas* passe par la mise en scène de la figure d'un *auctor* facilement identifiable, tandis que la représentation d'une *dignitas* se passe et de l'action et de la figure de l'homme de pouvoir : comme nous l'avons déjà souligné, elle est pure expression et se déploie de manière décomplexée dans un *decorum*. Voilà pourquoi Cosme l'Ancien abandonne dès 1434 le gothique international, le style princier par excellence désignant une légitimité originelle par l'expression de la luxure, un style dont usaient à loisir les grandes familles florentines, et que le Médicis favorise l'éclosion d'un style toscan sobre, et surtout basé sur la perspective, c'est-à-dire sur la mise en mouvement géométrique des figures politiques en action dans l'*historia*.

270. *Philosophie politique réaliste, système manichéen inégalitaire, espaces, formes et figures.*

À notre sens, pour comprendre tout à fait l'enjeu des pouvoirs de différente nature à la Renaissance, et leur logique de représentation, il faut envisager l'existence des trois sortes de pensées politiques que Jean-Louis Martres a mises en évidence en prenant pour exemple la pensée politique chinoise[82] : le manichéisme inégalitaire, la pensée réaliste, et le syncrétisme[83].

« Un système manichéen inégalitaire fonde une opposition radicale du Bien et du Mal, comme substances antithétiques, opposées, naturelles, [et] dès lors que cette opposition est acquise, la construction de la pensée politique obéit à une logique rigoureuse. Seul le détenteur de l'Idée du Bien peut revendiquer le pouvoir, et il doit le faire, nécessairement, dans le but d'exclure le Mal[84]. » Un tel système politique trouve sa source dans une philosophie holiste et s'appuie sur des hommes titulaires d'une *dignitas* imposée comme naturelle, et d'autant plus légitime qu'elle est déterminée par l'ordre du monde. Un personnage comme Frédéric II est convaincu de la Vérité du message qu'il porte, lui, l'Héraclès dont la mission est de pacifier la péninsule italienne en la libérant du mal. Pour que les autres hommes − ceux qui n'ont pas eu la chance d'être touchés par l'Idée du Bien − intériorisent ces valeurs, il convient de les marteler,

[82] Jean-Louis MARTRES, « préface » de XU ZHEN ZHOU, *L'art de la politique chez les légistes chinois*, Paris, Economica, 1995, p. 5-67. L'auteur a redéfini ultérieurement sa pensée politique dans Jean-Louis MARTRES, *Les grilles de la pensée politique*, Nice, Libréchange, 2017, 2 t. (571 et 282 p.)

[83] Nous allons utiliser les deux premières pensées politiques décrites par Jean-Louis Martres, à savoir le manichéisme inégalitaire et la pensée réaliste, car elles permettent à notre sens d'éclairer plusieurs problématiques des *res publicae* et *res imperii* de la Renaissance. Le troisième système, le syncrétisme, nous paraît ultérieur, et d'ailleurs l'auteur ne l'a que très peu développé par rapport aux deux autres systèmes. Une lacune que l'un de ses disciples tente de pallier dans Jacques BOUINEAU, « La pensée de gouvernement », Revue de l'Association Française des Psychiatres d'Exercice Privé (AFPEP), n° 173, *Autorité. Perte et reconnaissance*, mars 2021, p. 6-23.

[84] Jean-Louis MARTRES, « préface » de XU ZHEN ZHOU, *L'art de la politique chez les légistes chinois*, *op. cit.*, p. 37.

de les rendre accessibles au plus grand nombre sous une forme mythique, et de diffuser des *exempla* qui imposent le message et le répètent, sans l'expliquer sur le plan rationnel. C'est avec ce regard singulier qu'il faut considérer le *decorum* princier du palais du Té.

Le manichéisme inégalitaire s'inspire de l'*eidos* de Platon, et sous-entend volontiers que la réalité sensible est en fait un leurre, que ses apparentes proportions sont trompeuses, et que seule une adhésion inconditionnelle au système de valeurs imposé peut permettre aux hommes d'être guidés vers le Bien. Naturellement, « délivrer du Mal n'est qu'une façade, car le fondement réel de l'action a pour but la sauvegarde de celui qui professe la parole salvatrice[85]. » C'est un système qui est essentiellement basé sur la domination des élites traditionnelles.

La pensée réaliste « organise la relation Bien/Mal selon d'autres modalités, ou plus exactement [elle] renonce à conceptualiser les valeurs sous cette forme. [Selon elle,] il est parfaitement possible d'estimer soit que le Bien et le Mal n'existent pas en dehors de l'homme qui en définit le contenu, soit que ces notions sont en continuité et ne représentent que des pôles extrêmes de comportement[86] ». Bref, dans ce système, c'est l'action qui détermine a posteriori un jugement de valeur, et Alberti a parfaitement théorisé ce passage de la *fortuna* à la *virtus*[87], ce qui est en fait le passage d'un manichéisme inégalitaire à une pensée réaliste. Ce système trouve sa source dans une philosophie nominaliste et s'appuie cette fois sur des hommes placés sur un pied d'égalité au sein de la *res* : nous les avons nommés ci-dessus « hommes souverains », contraints de conquérir le pouvoir par des moyens légaux, et de le conserver, tenus à l'action utile et juste afin de faire reconnaître à tous leur *auctoritas*. Par exemple, Cosme l'Ancien n'est pas guidé par une finalité exclusive mais, au contraire, il semble s'adapter aux désirs changeants des Florentins.

La pensée réaliste s'inspire de la philosophie d'Aristote, et celui qui va la porter à son degré le plus haut en Occident est un Florentin : Nicolas Machiavel, lequel conseille aux princes de « ne pas s'appuyer entièrement sur la fortune [au risque de sombrer] quand celle-ci varie, [mais plutôt] de procéder [en fonction de] la qualité des temps[88] ». Perdant toute transcendance, un tel système trouve les ressorts profonds de son existence à la fois dans l'instant d'une action réalisée par un *auctor*, et dans l'acceptation par tous de son efficacité. Par conséquent, il s'agit d'un système qui est essentiellement basé sur l'action politique.

---

[85] Jacques BOUINEAU, « La pensée de gouvernement », *op. cit.*, p. 20.

[86]. Jean-Louis MARTRES, « préface » de XU ZHEN ZHOU, *L'art de la politique chez les légistes chinois*, *op. cit.*, p. 44.

[87] Pierre CAYE, « Art, *virtus* et *fortuna* : Pétrarque et Alberti sur le sens des arts plastiques et sur leur capacité à surmonter la fortune », *op. cit.*, p. 1-9.

[88] Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, chapitre 25 : « Combien peut la fortune dans les choses humaines et comment il faut lui résister », traduit de l'Italien par Jacqueline RISSET, présenté par Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, 2012, p. 198-201, ici p. 198.

Comment pourrait-on être étonnés à présent de la représentation du pouvoir en *res publica* ? Elle met en scène l'instant d'une action réelle effectuée par des figures politiques qui sont en fait des *auctores*. La représentation elle-même est pouvoir[89] en ce qu'elle réaffirme l'*auctoritas* des figures peintes en donnant à voir l'efficacité symbolique de leur action.

Qu'en est-il du rapport entre manichéisme inégalitaire, pensée réaliste et espaces de pouvoir ? Dans un système manichéen inégalitaire, comme la cité de Mantoue du temps de Frédéric II, l'espace politique a tendance à se confondre dans l'idéologie, d'où l'existence d'un espace philosophique se formant autour du détenteur de la Vérité, et d'où le *decorum*, c'est-à-dire la *dignitas* inscrite dans l'espace de pouvoir. Il s'agit d'un espace intemporel et par nature lié au pouvoir. Dans un système réaliste, le pouvoir est « démystifié, ou démythifié[90] », et sa représentation suit le même mouvement, le potentiel *auctor* ne peut donc attendre que de l'efficacité de son action le rôle que donnait spontanément la Vérité dans le premier système. Par conséquent, les systèmes réalistes créent des espaces juridiques, des espaces qui sont pensés pour être investis par l'action d'un *auctor*.

« Dès lors que le pouvoir est [ainsi] mis à nu, découplé d'une finalité transcendante qui le protège et assure sa survie, il donne naissance à une problématique double. D'une part, le Prince sait qu'il ne doit son pouvoir qu'à son habileté, sa ruse et que son but est de se maintenir, [ce qui explique à Florence l'instant Machiavel], puis, persuadé qu'il ne peut apporter aucun bien sans entraîner un mal, il doit porter un masque pour continuer à faire croire au Peuple qu'il lui fera connaître un progrès[91]. » Tout cela peut expliquer le passage à Florence d'un espace symbolique albertien, investi par des *auctores* pétris de sensibilité, à une représentation de plus en plus froide de la *persona* à travers la pratique du portrait officiel.

[89] Louis MARIN, *Politiques de la représentation*, nouvelle édition établie par Alain CANTILLON, Giovanni CARERI, et Jean-Pierre CAVAILLE, Paris, Kimé, 2005 [1980], p. 73.

[90] Jean-Louis MARTRES, « préface » de XU ZHEN ZHOU, *L'art de la politique chez les légistes chinois*, *op. cit.*, p. 50.

[91] *Op. loc. cit.*

§ 2. LES THEMES DU TEMPS ET DE L'AMOUR REVELATEURS DES DEUX PENSEES POLITIQUES

271. *La déformation des deux espaces de pouvoir renaissants au cours du temps.*

Il existe à la Renaissance deux conceptions fondamentales du Temps : l'une, présente en *res imperii*, est héritière de l'*Aion* grec, « principe créateur éternel et inépuisable[92] », l'autre, présente en *res publica*, développe l'idée d'un *Kairos* dont les hommes auraient la possibilité de se saisir dans l'instant. Examinons maintenant la manière avec laquelle ces deux conceptions du Temps influent sur la nature de l'espace, sur les figures, les formes et, dans une perspective d'iconologie juridique, interrogeons leur conséquence sur la représentation du pouvoir.

Le Temps conçu comme un *Aion*, tel un principe originel, éternel et inépuisable, est caractéristique du manichéisme inégalitaire de la pensée politique mantouane. C'est parce que l'espace philosophique du prince et sa *dignitas* sont regardés à l'aune de cette temporalité qu'ils ne peuvent pas être altérés par l'effet du temps qui passe. Espace et pouvoir en *res imperii* sont inscrits dans l'ordre naturel du monde et, par conséquent, sont immuables. Quant à la représentation, Erwin Panofsky nous informe que « les images antiques d'*Aion* sont caractérisées soit par des symboles de la fuite rapide et de la balance en équilibre précaire, soit par des symboles de puissance universelle et d'infinie fertilité[93] ». Ces précisions donnent un sens neuf à la *Personnification de la Justice* (Ann. 307) que Jules Romain a représentée dans le *decorum* du palais du Té munie d'une balance en déséquilibre. Est-ce là un moyen d'affirmer le caractère immuable et mythique de la justice mantouane ? Par ailleurs, on a déjà souligné les représentations mantouanes de la puissance de Zeus et d'Héraclès, et de l'infinie fertilité évoquée par la figure d'Artémis d'Éphèse (Ann. 46 et 58).

Dans la *res publica* florentine, l'*Aion* holiste est abandonné et on associe le Temps non seulement à l'action des hommes, ce qui suppose de privilégier un instant plutôt que l'Éternel, mais aussi à la *virtus*, puisque chacun doit redoubler d'habileté pour maîtriser le temps. « L'art de saisir le *Kairos*, c'est-à-dire l'à-propos, l'instant privilégié du temps qui s'offre à l'efficacité de l'action[94] » s'installe au cœur de la pensée réaliste des Florentins. Machiavel évoque « l'art du rythme et de la puissance qui confèrent aux détenteurs du pouvoir la *virtù* de s'imposer aux choses[95] », c'est-à-dire de s'imposer à la *fortuna* et, donc, au Temps. L'une des premières conséquences figuratives de cette conception du Temps est le vieillissement des figures politiques, et dans l'art florentin on

---

[92] Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Claude HERBETTE et Bernard TEYSSEDRE, Paris, Gallimard, 1979 [1939], p. 109.

[93] *Op. loc. cit.*

[94] Patrice GUILLAMAUD, « L'essence du *Kairos* », *Revue des Études Anciennes*, t. 90, 1988, n° 3-4, p. 359.

[95] Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, chapitre 24 : « État d'urgence en Italie », *op. cit.*, p. 192.

évoque en effet la vieillesse dans le récit du pouvoir, à l'image du *Jeune homme et le vieillard* (Ann. 342) de Léonard de Vinci et du *Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon* (Ann. 343) de Domenico Ghirlandaio. Considérer un instant de l'action politique suppose l'acceptation des effets du temps qui passe sur les figures. Espaces et pouvoir en *res publica* s'inscrivent dans un instant, et par conséquent les hommes doivent sans cesse réaffirmer leur *auctoritas*, réinvestir l'espace juridique dans une participation au pouvoir : en d'autre termes, dans une *res publica*, il est nécessaire d'être continuellement *auctor*.

Un autre détail du récit du pouvoir florentin souligne à notre avis leur conception temporelle de l'espace juridique : la figuration des ruines. Pensons par exemple aux deux adorations des Mages de Botticelli (Ann. 159 et 344) et à la *Nativité* de Piero della Francesca (Ann. 171). Les ruines forment une belle figure de l'art rhétorique renaissant qui questionne le devenir des civilisations, en suggérant à la fois l'effet du temps sur ces dernières mais également sur l'action même des hommes, car nous savons que l'action de bâtir est au cœur de la Renaissance, c'est elle qui a permis la réification des cités et rendu visible l'autonomie politique de l'homme dans la *res*. En observant les ruines des Anciens, « nous autres civilisations, [devait-on penser à la Renaissance,] nous savons maintenant que nous sommes mortelles[96] » et, par conséquent, le pouvoir, le droit, les figures politiques ne sont plus à considérer en tant qu'entités éternelles, mais au contraire formées dans l'instant.

Par ailleurs, les ruines constituent au *Quattrocento* une allégorie de la victoire de la matière sur la forme, « ce n'est que le classicisme baroque et romantique qui fera du motif des ruines un symbole de vanité et de précarité de toutes choses[97] », c'est-à-dire qu'aucune forme politique au *Quattrocento* n'est éternelle, qu'au contraire les formes naissent et meurent pour laisser place à d'autres configurations. La figure des ruines met donc en valeur, trois cents ans avant les travaux de Lavoisier, mais bien longtemps après Anaxagore, cette idée que toute chose est le prix d'une transformation de la matière, et contient donc la mort dans son existence même. Doit-on comprendre que le prix de l'instant florentin est la mort des civilisations anciennes ? Les ruines révèlent en effet l'équivoque fondamentale des relations que l'homme entretient avec le Temps[98], car tour à tour destructeur et créateur d'un instant du pouvoir[99].

---

[96] Paul VALERY, *Note (ou L'Européen)*, première publication en 1924 dans la Revue Universelle, repris dans *Variété I. Essais quasi politiques*, « la crise de l'esprit », Paris, Gallimard, 1957, p. 988.

[97] Jan BIALOSTOCKI, *Style et iconographie. Pour une théorie de l'art*, Paris, Gérard Montfort, 1996 [1966], p. 195.

[98] Sabine FERERO-MENDOZA, *Le temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 9.

[99] Quand Jules II entreprend de restaurer l'éclat de l'institution pontificale, l'une de ses premières entreprises sur le plan symbolique est de mandater Raphaël pour rassembler les ruines éparses dans la cité éternelle et pour les restaurer. C'est-à-dire qu'il a compris que paradoxalement, en les restaurant, il

Le *Kairos* florentin est donc visible autant dans les figures politiques soumises à la vieillesse, que dans les formes de l'Antiquité, sujettes elles aussi aux transformations au cours du temps. Ne serait-ce pas là la rupture avec l'Antiquité et avec le Moyen Âge ? Dans l'Antiquité, le temps est circulaire, formes et figures sont comme emportées par les principes de l'*anakyklosis* ; au Moyen Âge, le temps est déterminé par les principes de l'Éternel chrétien. Au XVe siècle en revanche, le temps est linéaire et l'espace symbolique traduit cette temporalité.

272. *L'amour au cœur des deux pensées politiques de la Renaissance.*

« La grande rupture de la Renaissance procède de la philosophie de l'amour[100] » : Ainsi se concluent les réflexions sur la Renaissance d'André Chastel et de son disciple, Robert Klein. Ce constat mérite peut-être d'être précisé, car la rupture à la Renaissance advenue grâce à une philosophie neuve de l'amour n'est pas « grande », mais il semble plutôt qu'elle soit « double ». Double parce que, d'une part, la Renaissance change de visage avec le triomphe de l'amour sur l'amitié, et parce que, d'autre part, se sont développées deux philosophies de l'amour, l'une en *res publica*, l'autre en *res imperii*, ce dont les mœurs, les fêtes, les écrits littéraires et les représentations témoignent sans ambages.

Une première rupture s'opère donc à Florence où l'amour triomphe de l'amitié que les humanistes du début du XVe siècle ont pourtant encensée, à l'image d'Alberti dans son *De la famille*, regrettant que « l'on trouve une infinité d'hommes qui placent l'amour avant l'amitié […] Ptolémée tomba amoureux d'Agathoclie, une vulgaire prostituée, […] le roi de Syrie Antiochus se perdit à aimer la fille vierge de Néoptolème […] le Grand Pompée, ayant succombé à l'amour, se retira dans la solitude d'une villa[101] », pour finalement conclure que « l'autre amour, celui exempt de toute luxure, qui lie et unit les cœurs par une honnête bienveillance, on le nommera "amitié[102]" ». Ce sentiment-là est bénéfique aux hommes, individuellement comme collectivement. Bien sûr, Alberti est influencé par la philosophie d'Aristote, comme tous les humanistes de son temps, et notamment par l'*Éthique à Nicomaque*, ouvrage de référence à la Renaissance parmi les écrits du philosophe de Stagire, selon lequel non seulement « l'amitié est une vertu », mais « il n'est rien qui soit plus nécessaire à la vie[103] ». Il est donc indispensable, si l'on veut discuter de l'amour à la Renaissance, de désigner un point de rupture à Florence, une date, un évènement grâce auquel une philosophie neuve de l'amour finit par atteindre la cité : proposons 1453. Constantinople est prise par les

---

détruirait les ruines et réaffirmerait l'Éternel. Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 154-161.

[100] André CHASTEL, Robert KLEIN, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 223.

[101] Leon Battista ALBERTI, *De la famille*, *op. cit.*, p. 156.

[102] *Ibid.*, p. 164.

[103] ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Livre VIII et IX, traduction et notes de Nicolas WAQUET, Paris, Payot & Rivages, 2020, p. 6.

troupes de Mehmet II, et les humanistes byzantins, contraints à l'exil, migrent pour une partie d'entre eux à Moscou où ils fondent « la troisième Rome », et pour l'autre part à Florence qui les avait déjà accueillis lors du concile de 1439. Ils emportent avec eux d'anciens manuscrits grecs dont l'existence même demeurait inconnue des humanistes occidentaux[104]. C'est à partir de ce moment que les Florentins redécouvrent les écrits de Platon, et que l'un d'entre eux, Marsile Ficin, « met en avant *Le Banquet* comme œuvre antique de référence, et éclipse peu à peu [l'*Éthique* d'Aristote et] le *De Oratore* de Cicéron[105] » qui avaient dicté jusque-là, dans une large mesure, l'*alpha* et l'*omega* de l'humanisme florentin. À Florence, donc, on redécouvre l'amour.

Dans la *res publica* florentine, le concept d'amour associe les émotions dans le sens noble du terme et la jouissance du corps[106], sans séparer l'un ou l'autre des aspects, cause et conséquence de l'amour. Quand on pense aux enseignements des Anciens, à Florence, il n'est donc plus seulement question de stoïcisme et d'une participation à la chose publique, il s'agit aussi d'amour, c'est-à-dire de sentiments, d'émotions, mais également de jouissance. Les Médicis tirent d'ailleurs un grand avantage d'un tel changement de paradigme, car cela facilite leur domination politique, et ce n'est peut-être pas uniquement par charité que Cosme l'Ancien accueille les humanistes byzantins à ses frais, ni que les écrits de Platon sont traduits et glosés en langue vernaculaire dans la bibliothèque qu'il fait construire *Via Larga*[107]. On est, dans ces années-là, à Florence, très proche de la logique du don du prince à travers le banquet en *res imperii*, à la différence que ce sont les hommes qui choisissent librement de jouir, et surtout que la jouissance n'est pas connotée négativement.

Dans la *res imperii* mantouane du temps de Frédéric II Gonzague, la philosophie de l'amour est également au centre de toutes les attentions : l'érotisme des fresques de Jules Romain est là pour en témoigner. Toutefois, le néoplatonisme de Mantoue sépare l'Éros philosophique de l'Éros vulgaire, et on est loin de la jouissance florentine vécue comme une *libertas*, il n'y a pas ce lien entre l'Éros philosophique et la plénitude de soi, puisque les hommes semblent, comme les singes, condamnés à un déchaînement

[104] Même si « bien avant le flot de fugitifs apportant de Byzance science et manuscrits en 1453, les réfugiés fuyant la conquête musulmane en Afrique du Nord et en Espagne avaient ravivé des souvenirs grecs en Occident, notamment en médecine ». Marie-Bernadette BRUGUIERE, « Des mythes incompatibles ? », dans Boris BERNABE, Olivier CAMY (sous la direction de), *Les mythes de fondation et l'Europe*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013, p. 152.

[105] Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, traduit de l'anglais par Jérome GROSSMAN, et Jean-Yves POUILLOUX, Paris, Albin Michel, 2009 [1978], p. 172.

[106] André CHASTEL, « Le corps à la Renaissance », dans Jean CEARD, Marie-Madeleine FONTAINE, Jean-Claude MARGOLIN (sous la direction de), *Le corps à la Renaissance*. Actes du XXXe colloque de Tours, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 9.

[107] On sait même que les Médicis prêtaient quelques-unes de leurs villas, dans les années 1460, aux académies platoniciennes afin que des citoyens puissent librement s'y réunir « suivant des rites semblables à ceux du *Banquet* ». John HALE, *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1997 [1988], v^o^ « Académies », p. 21.

des pulsions sexuelles. Nous sommes en présence, à la Renaissance, de deux conceptions de l'amour, l'une trouvant sa naissance dans l'*Eunomia* de la cité et permettant l'expression d'une sensibilité, l'autre advenant en *res imperii* à la cour du prince et favorisant l'*hybris*.

N'est-ce pas le principe même d'un système manichéen inégalitaire que de disjoindre l'amour dans deux sphères, l'une idéelle correspondant au Bien, l'autre terre à terre, humaine, conséquence du Mal qui ronge les hommes que Burckhardt a nommé « l'amour coupable[108] » ?

SOUS-SECTION 2

LA MAITRISE DE L'ESPACE SYMBOLIQUE PERMET-ELLE AU SUJET ITALIEN RENAISSANT DE SE FAIRE *AUCTOR* DE SA PROPRE *AUCTORITAS* ?

273.

La nature *sui generis* du pouvoir reconnu aux gouvernants, c'est-à-dire la *dignitas* originelle du prince en *res imperii*, et l'*auctoritas* de l'homme souverain réussissant à se faire *auctor* en *res publica*, ressort de manière évidente des deux allégories du bon gouvernement de la péninsule italienne : celle de Sienne peinte par Ambrogio Lorenzetti, et celle de Mantoue peinte par Jules Romain. Soulignons la portée politique de ces deux œuvres (que nous avons déjà exploitées ci-dessus) en utilisant notre méthode d'iconologie juridique (§ 1). Ce qui devra nous permettre chemin faisant d'interroger la particularité du modèle de représentation du pouvoir en *res publica*, et notamment sur la possibilité d'un *auctor*, ici Cosme l'Ancien, de se servir de l'espace symbolique comme d'un outil politique pour façonner l'image de sa propre *auctoritas* (§ 2).

§ 1. ÉTUDE SPATIALE DES ALLEGORIES DU BON GOUVERNEMENT EN *RES PUBLICA* ET EN *RES IMPERII*

274. *Analyse des* Allégorie(s) du Bon Gouvernement *d'Ambrogio Lorenzetti et de Jules Romain.*

Le choix de ces deux peintures se justifie parce qu'elles marquent de façon patente des traits de divergence fondamentaux, en termes de pensée politique et de représentation

[108] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, préface de Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau monde, collection « Chronos », 2017 [1860], p. 374.

du pouvoir, entre la *res publica* et la *res imperii* à la Renaissance. Ces deux fresques sont pourtant bien éloignées, dans le temps et dans l'espace, mais il nous semble qu'elles se répondent pour fournir des éléments de compréhension des différents modes de gouvernement à la Renaissance.

Sur le plan formel.

Les formes de l'Antiquité

Des fresques d'Ambrogio Lorenzetti à Sienne dans la Salle de la Paix, nous n'allons utiliser que *La raison du bon gouvernement* (Ann. 190), ainsi que *Les effets du bon gouvernement* à la ville (Ann. 174) et à la campagne (Ann. 191). Quant à l'allégorie du palais du Té, elle est composée de cinq fresques se trouvant dans la chambre de Marcus Atilius Regulus : celle du bon gouvernement de la cité à proprement parler (Ann. 87), accompagnée de quatre personnifications des qualités que doit posséder le prince : la Force (Ann. 345), puis la Justice (Ann. 307), la Vertu (Ann. 346) et en dernier lieu la Charité (Ann. 347).

Notons d'ores et déjà que l'allégorie du bon gouvernement en *res publica* se trouve dans un palais public, propriété de la ville de Sienne en 1338, et les fresques d'Ambrogio Lorenzetti entourent de leur aura les membres du Conseil des Neuf à chacune de leur réunion, tandis que l'allégorie du bon gouvernement en *res imperii* se trouve dans les appartements du jardin secret que Jules Romain a peint pour décorer le palais privé de Frédéric II Gonzague. L'analyse pourrait presque s'arrêter à ce stade de la description tant les deux espaces et la fonction des lieux réels désignés pour accueillir les deux allégories en disent long.

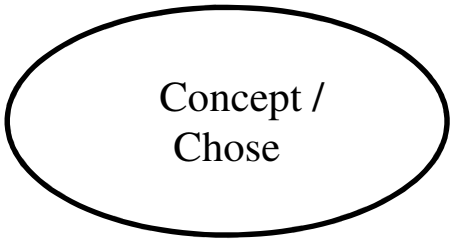
La forme dominante de l'Antiquité choisie par le peintre siennois est la géométrie, et nous soulignions plus haut qu'Ambrogio Lorenzetti est le premier à avoir frappé de réalisme l'architecture des Anciens. Dans ses fresques, les proportions spatiales et corporelles sont respectées. Dans les fresques de Jules Romain en revanche, on ne retrouve plus ni *mimesis* ni géométrie, et les figures sont soit suspendues en l'air soit posées sur un nuage : c'est le mythe qui domine.

La temporalité de l'énonciation

Les fresques d'Ambrogio Lorenzetti traduisent chacune un instant de la vie citadine. Dans *La raison du bon gouvernement* est dépeinte une réunion du Conseil des Neuf sous le regard et le contrôle de toutes les *personae* citadines, religieuses et laïques, des hommes et des femmes. À Sienne, les membres du Conseil des Neuf sont des allégories, proches des allégories de Mantoue prises isolément, mais dans la représentation collective, à Mantoue, on a l'impression que la femme incarne l'*hybris*, alors qu'à Sienne, elle rappelle les symboles de l'*Eunomia* grecque, mais détachée de la mythologie. Les deux cités diffèrent là encore sur la portée de l'héritage grec et romain. Même les prisonniers – seulement des hommes, cette fois-ci – sont représentés à Sienne dans cet instant de la vie communale, les mains liées dans le dos, à la droite de l'œuvre. *Idem* dans *Les effets du bon gouvernement à la ville*, où l'ensemble des *personae*, spectateurs au sein de la première fresque, se retrouvent ici acteurs dans la cité, et chaque figure en effet est occupée à la réalisation d'une action réelle. Bien sûr, on n'est pas encore avec le Siennois en face d'une unité de lieu ni d'action, et on a plutôt l'impression d'assister à une juxtaposition d'actions dans un lieu qui, lui, est déjà en recherche d'unité. Le même constat peut être fait en ce qui concerne *Les effets du bon gouvernement à la campagne*. Toutefois, le peintre a créé une unité de temps, et la temporalité de l'énonciation choisie est bien celle d'un instant.

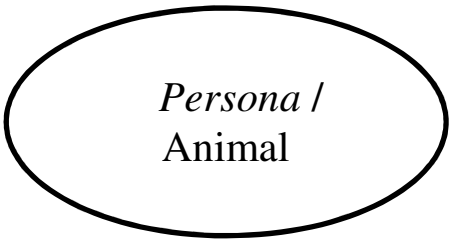
L'*Allégorie du bon gouvernement* de Jules Romain est typique de la forme mythique, notamment en raison de l'absence d'une temporalité précise. L'action n'est pas humaine et, de toute façon, elle n'a pas lieu sur terre, ni à Mantoue ni dans une autre cité, car elle se déroule dans les nuages, dans un espace de l'ailleurs qui n'obéit donc pas aux principes de la temporalité terrestre. On est davantage en présence d'une temporalité conforme à l'*Aion* grec, principe d'un temps originel et mythique que viennent renforcer l'aigle impériale, à la gauche du prince, et l'équilibre précaire de la balance que tient la personnification de la Justice, tel que nous le suggérions plus haut.

En fin de compte, le bon gouvernement en *res publica* est donc une place urbaine, alors qu'en *res imperii*, celui-ci n'est situé nulle part, si ce n'est dans les qualités morales du prince : voilà l'une des différences capitales entre pensée réaliste et manichéisme inégalitaire.



Deux éléments nous paraissent à ce sujet significatifs de la représentation des deux allégories politiques. Tout d'abord, Ambrogio Lorenzetti peint à la fois les causes et les effets du bon gouvernement, preuve que le peintre s'intéresse à la réalité de la décision politique d'une part, et à ses conséquences sur la vie communale, d'autre part, tandis que Jules Romain, lui, ne peint que les causes, comme si, à ses yeux, un gouvernement juste, fort, vertueux et charitable l'était en soi, à l'image de l'*eidos* platonicien, se suffisait à lui-même et n'avait nul besoin de l'épreuve des faits réels. Voilà bien une différence capitale entre les deux allégories peintes, propre à faire pencher celle du Siennois vers la chose réelle, et celle du Mantouan vers le concept. Par ailleurs, le gouvernement du prince, dans une *res imperii*, est présenté comme étant juste par essence, tandis que le gouvernement des magistrats, en *res publica*, peut être bon ou mauvais (par existence) et influencer le devenir de la cité.

Sur le plan sensible.



Débutons avec les fresques de la Salle de la Paix. Dans *La raison du bon gouvernement*, les figures sont représentées en *personae*, chacune portant un vêtement caractéristique de sa fonction, et adoptant même une attitude personnelle : pensons à la position des mains de chaque personnage, par exemple, à laquelle Ambrogio Lorenzetti a été sensible dans sa fresque. Les seuls personnages qui ne peuvent pas être identifiables à leur vêtement sont les allégories des vertus sur lesquelles doit reposer le bon gouvernement, qui siègent au Conseil des Neuf. Si on les compare avec les allégories des vertus cardinales et théologales mantouanes, on se rend compte qu'à Sienne, on est en présence d'une désacralisation de l'espace public, dans une conceptualisation

manichéenne inégalitaire du même espace, au niveau de l'affirmation du Bien, qui n'est plus transcendant, mais civique, comme l'*Eunomia*, finalement. Ces allégories siennoises ont été nommées directement en gravure dorée afin d'être facilement identifiables. Dans l'*Allégorie du bon gouvernement* du palais du Té, mis à part Hermès dont la figure respecte les principes de l'art mnémotechnique, c'est-à-dire qu'il n'est identifiable qu'à travers des symboles personnels, tous les autres personnages sont des figures mythiques, et seul le prince est représenté dans sa *persona*, mais une *persona* en devenir, car ce dernier est sur le point d'être habillé de sa fonction de prince par les figures mythiques. On voit deux harpies lui apporter l'une son armure, l'autre des palmes, une figure féminine sur la gauche prête à lui donner les rudiments des sciences mathématiques, une autre figure, masculine cette fois, lui présente les bases de la musique, enfin à sa droite, deux personnages apportent au prince une couronne de lauriers et un ouvrage littéraire[109].

Par conséquent, l'allégorie du bon gouvernement en *res publica* présente l'ensemble des *personae* citoyennes en train d'assister à un conseil des Neuf, tandis que la même allégorie en *res imperii* consiste dans un habillement du prince, c'est-à-dire dans la formation de sa *persona*, laquelle se réalise par l'ordre naturel du monde, figuré par des mythes.

Une figure particulière a attiré notre attention parce qu'elle démontre tout le sens de l'humour et la forte personnalité de peintre que pouvait avoir Jules Romain, assez facétieux dans l'ensemble de ses fresques : il s'agit de la *Personnification de la Vertu* (Ann. 346). L'artiste donne déjà le ton en lui attribuant comme animal totémique une chimère. Ensuite il peint sa vertu entièrement nue, à peine recouverte d'un voile fin et transparent, réussissant tant bien que mal à cacher à nos regards son sexe et l'un de ses seins. Molière a eu besoin de moins que cela pour faire dire à Tartuffe : « Couvrez ce sein que je ne saurais voir[110] », mais sans doute Jules Romain a-t-il été ici influencé par son ami, Baldassare Castiglione[111], dont on connaît l'avantageuse position à la cour de Frédéric II, et dont la devise était claire : « Si vous n'êtes pas chaste, soyez au moins prudent[112]. »

---

[109] Ce livre est d'ailleurs le seul attribut apporté par les figures mythiques que le prince touche dans la représentation. Jules Romain se conforme peut-être ici aux écrits de Platon dans *La République*, selon lesquels la cité ne peut être heureuse que si elle est gouvernée par des philosophes-rois, soit que le philosophe devienne roi, soit que le roi se fasse philosophe.

[110] MOLIERE, *Tartuffe, ou l'Imposteur*, acte III, scène 2.

[111] « *Suo amicissimo*. » Mina GREGORI, « Introduzione », in Giuseppe BASILE, Carlo Marco BELFANTI, Chiara TELLINI PERINA (a cura di), *I Giganti di palazzo Te*, Mantova, Editrice Sintesi, 1989, p. IV.

[112] Patrick BOUCHERON, Cours « Fictions politiques », leçon du 28 février 2017 : *Face au Léviathan 2, nul ne sait ce que peut un corps politique.* Consultable en ligne sur le site du Collège de France. https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-02-28-11h00.htm, [dernière consultation le 1 II 2021].

Le geste

Là se tient sans doute le cœur de nos réflexions sur la nature du pouvoir, mais le rythme de ses battements n'est pas exactement le même en *res publica* et en *res imperii*. Le geste principal de l'œuvre est en train de se réaliser dans chacune des deux allégories du bon gouvernement, à ceci près que dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, ce sont des *auctores* qui exercent un pouvoir qui leur confère une autorité citoyenne, là est le principe même de la *res publica*, tandis que dans la fresque de Jules Romain, se déploient les mécanismes naturels (entendons « mythiques » dans la société mantouane) établissant la *dignitas* du prince et fondant sa légitimité.

D'ailleurs, en *res publica* les figures sont contraintes d'être continuellement *auctores*, et d'agir pour mettre en œuvre leurs libertés politiques, de manière à les conserver, à en renforcer l'autorité, au risque de sombrer dans une tyrannie que le peintre siennois évoque sur le mur d'en face.

Une interconnexion

Nous identifions cinq relais picturaux dans *La raison du bon gouvernement* : *Sapientia* en haut à gauche, *Magnanimitas*, juste à la gauche du vieil homme barbu représentant le Bien commun, puis trois soldats en armes à ses pieds, positionnés derrière les deux nobles siennois à genoux, offrant à la commune leur protection et aussi, apparemment, leurs châteaux[113].

[113] Nous sommes certain qu'il s'agit des biens personnels de ces deux hommes, parce qu'ils les tiennent à pleines mains. Ambrogio Lorenzetti les a peints l'air déterminé et le regard en direction de la figure du Bien commun.

Aucun lien d'interconnexion n'est présent dans l'*Allégorie du bon gouvernement* de Jules Romain[114]. Non seulement le récit du pouvoir ignore le spectateur face aux fresques, mais encore toute l'attention des figures se concentre sur le prince, lequel, d'ailleurs, semble attirer l'ensemble des autres figures, comme s'il constituait une forme de pôle magnétique.

§ 2. LA MAITRISE FLORENTINE DE L'*AUCTORITAS* DANS LA FIGURE POLITIQUE REPRESENTEE

275. *Cosme l'Ancien de Médicis* auctor *de son* auctoritas[115] *?*

Tous les auteurs sont unanimes : « Cosme l'Ancien bénéficie d'une immense *auctoritas* à Florence[116]. » Bien sûr, à partir de 1434, ce dernier a exercé sans solution de continuité les plus hautes magistratures citadines[117], et a réussi à se mettre à la tête d'un des plus grands réseaux de clients en Europe[118], bien aidé en cela par les activités de la banque familiale qu'il dirige depuis 1420[119]. Dans l'exercice de ses fonctions citadines et bancaires, le Médicis est toutefois contraint de respecter les statuts de Florence et ses activités restent soumises à des règles supérieures, c'est pourquoi l'on peut s'interroger avec Piero Ugolini sur le point de savoir si « la réussite du Médicis [ne] vient[-elle pas plutôt d'ailleurs, et notamment] du fait qu'il a donné une solution aux graves problèmes que rencontrait Florence, [en remédiant à] la défiance [existante] à l'égard des hommes de pouvoir[120] » ? En d'autres termes, Médicis a redéfini les canons de l'action efficace décernant à un homme une *auctoritas*.

Il a utilisé, pour ce faire, l'un des mécanismes les plus indispensables à son pouvoir politique, le seul d'ailleurs sur lequel il puisse avoir une vraie maîtrise, qui soit capable

---

[114] Notons tout de même, non sans surprise, que l'un des enfants que porte la personnification de la Charité est un relais pictural. S'agit-il d'une simple exception qui confirmerait la règle, ou bien devons-nous tirer des enseignements de cette soudaine sensibilité née d'un enfant recueilli, sauvé de l'abandon, par la charité du prince ? Serait-ce là un équivalent déthéologisé de la Vierge à l'Enfant ?

[115] Nos réflexions s'inspirent de l'article d'Emilia Ndiaye soulignant les mécanismes par lesquels Cicéron a su se construire une autorité à Rome. Emilia NDIAYE, « Le prestige de l'orateur dans la Rome tardo-républicaine : Cicéron *auctor* de son *auctoritas* », *op. cit.*

[116] Nicolai RUBINSTEIN, « Cosimo *optimus civis* », in Francis AMES-LEWIS (dir.), *Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, *Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389-1464*, with an introduction by Ernst GOMBRICH, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 5-21, ici p. 14.

[117] *Op. loc. cit.*

[118] Dale KENT, *The Rise of the Medici. Faction in Florence, 1426-1434*, London, Oxford University Press, 1978, p. 33-37.

[119] Raymond DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1963, p. 9.

[120] Piero UGOLINI, « La politica di Cosimo de' Medici », in Piero UGOLINI (a cura di), *Un'altra Firenze. L'epoca di Cosimo il Vecchio. Riscontri tra cultura e società nella storia fiorentina*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 398.

à la fois de le faire apparaître comme un *primus inter pares*[121], et de mettre en scène toute l'efficacité de son action politique, c'est-à-dire de façonner son *auctoritas* : la représentation symbolique.

Est-ce par la maîtrise de la représentation, mise en scène de soi et du pouvoir dans un récit fictionnel, que Cosme l'Ancien réussit à Florence, comme Cicéron avait su le faire dans la République romaine[122], à se faire lui-même *auctor* d'une *auctoritas* créée de toutes pièces ?

Cosme a, pour cela, utilisé l'ensemble des outils de la représentation symbolique florentine : l'organisation des fêtes publiques, car on sait par exemple qu'il a pris soin d'organiser à ses frais une fête fastueuse pour célébrer la construction de Santa Maria del Fiore, et que « *fu cio fatto con quella maggior pompa*[123] ». Cosme s'est en effet employé à soutenir les humanistes, les lettrés[124], ainsi que les plus grands maîtres de l'architecture[125], de la sculpture[126] et de la peinture. Il a contribué à révolutionner le pouvoir florentin, ainsi que la civilisation de la Renaissance, en Italie et même ailleurs, il est peut-être l'homme de la Renaissance ayant le plus participé à l'entrée de l'Europe dans l'ère moderne.

Retenons toutefois que l'outil qui a permis au Médicis de transcender l'horizontalité des rapports de pouvoir à Florence est la maîtrise de l'espace symbolique : celui-ci davantage que tout autre. Alberti l'explique sans ambages dans son *De pictura*, le plus important de l'espace symbolique est le cadrage, le lieu rectangulaire, la fenêtre géométrique à partir de laquelle on pourra contempler l'histoire[127]. C'est-à-dire que la représentation est avant tout un *templum*, obéissant à la même logique que « le carré ou le

---

[121] Curt S. GUTKIND, *Cosimo de' Medici.* Pater patriae*, 1389-1464*, Oxford, Clarendon Press, 1938, p. 106.

[122] Dans le *De Oratore*, Cicéron détermine que des éléments qui fondent l'*auctoritas*, le plus important est l'*actio*, et la *pronuntatio*, c'est-à-dire l'action efficace, mais également la performance physique de l'orateur, la figure qu'il réussit à se créer. « Parler d'éloquence à Rome, c'est [donc] parler des hommes et non uniquement des discours, [c'est] saisir une performance dans sa globalité en la référant toujours à l'instance supérieure qu'est le sujet. » L'*auctor* florentin s'en inspire en se créant une vraie figure symbolique. Florence DUPONT, *L'orateur sans visage : essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p. 94.

[123] « Elle fut réalisée en grande pompe. » Silvano RAZZI, *Vite di cinque huomini illustri: M. Farinata degl'Uberti, duca d'Atene; M. Salvestro Medici; Cosimo Medici il più vecchio; e Francesco Valori*, Firenze, Stamperia de Giunti, 1602, p. 150.

[124] James HANKINS, « Cosimo de' Medici as a patron of Humanistic Literature », in Francis AMES-LEWIS (dir), *Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, *Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389-1464*, *op. cit.*, p. 69-95.

[125] Kathleen JAMES-CHAKRABORTY, *Architecture since 1400*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2014, p. 30-52.

[126] Le sculpteur florentin par excellence, Donatello, était « l'ami des Médicis, Cosme l'Ancien lui a passé énormément de commandes et, selon les dires de Vasari, les deux hommes se comprenaient d'un seul geste ». Neville ROWLEY, *Donatello. La renaissance de la sculpture*, Paris, À Propos, 2013, p. 47.

[127] Leon Battista ALBERTI, *De la peinture*, *op. cit.*, p. 83.

rectangle que les [augures] romains dessinaient avec leur bâton dans le ciel pour attendre d'y voir comment y passeraient les aigles pour y faire telle ou telle interprétation de ce qui était dit par ces signes[128] ». Cette notion d'espace délimité, « au départ dans le ciel, ensuite au sol comme *templum*[129] », puis dans les limites d'un espace pictural, attribue une *auctoritas* à tout homme (le devin, le prêtre, la figure représentée) capable de démontrer l'exercice d'une capacité d'action reconnue comme efficace à l'intérieur de cet espace. La représentation devient en effet ce *templum* dans lequel l'homme souverain peut se montrer *auctor*.

Puisque l'autorité est faite d'une acceptation face au savoir, autrement dit qu'« elle est un effet de la connaissance[130] », Cosme l'Ancien s'est employé à façonner un espace dans lequel il pourrait convaincre ses contemporains de la nécessité et de l'efficacité des actions (symboliques, mais à la fois tellement ressemblantes au réel…) réalisées par sa famille. À Florence, on ne convainc plus par l'art divinatoire, par l'art oratoire ou par la démonstration d'une sagesse, mais par la représentation : l'*auctor* sera celui dont la figure politique investit le nouveau *templum*, celui dont ses contemporains pourront donc con-templer[131] l'action effectuée dans l'*historia*.

On a bien conscience de ce que les Grecs ont su léguer à l'humanité, Jacques Bouineau l'a bien défini dans *Les toges du pouvoir* : les hommes portent un masque en société, une *persona*, laquelle détermine leurs comportements sociaux[132], mais les Italiens de la Renaissance, nourris des modèles antiques comme de leurs voisins européens, qu'ont-ils apporté de neuf aux hommes ? N'ont-ils pas précisé la réflexion sur le rôle social de l'individu, ce *zôon logikon*, en le peignant, c'est-à-dire en dressant le portait de sa *persona* et, suivant les systèmes politiques, de son intime, et des espaces juridiques dans lesquels il peut évoluer et agir ? Si les Italiens de la Renaissance ont bien apporté quelque chose de déterminant à l'histoire des hommes, c'est sans doute un regard sur le monde. Et sur nous-mêmes.

---

[128] Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 98.

[129] *Op. loc. cit.*

[130] Boris BERNABE, « La fin des questions de compétences ? », *op. cit.*

[131] *Cum templum* est l'étymologie de *contemplor*, telle que donnée par le Gaffiot en ligne : https://gaffiot.org/40520, [dernière consultation le 16 IV 2021].

[132] Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir, ou La Révolution de droit antique 1789-1799*, *op. cit.*, XLVII + 544 p.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le nombre infini d'études consacrées à la Renaissance depuis les travaux de Jules Michelet, et cela dans toutes les disciplines, peut très vite donner l'impression au chercheur d'être devenu l'un de ces jeunes membres de l'aristocratie athénienne partant pour la Crète se perdre à jamais dans le labyrinthe construit par Dédale.

Et pourtant… La Renaissance a-t-elle seulement existé ? La question se pose assez tôt, et elle emporte son lot d'inquiétude : comment doit-on aborder, observer, saisir sens et limites de ce qui n'a peut-être pas existé[1] ? Nécessité faisant ici loi, nous faisons nôtre un postulat peu téméraire : oui, la Renaissance italienne a existé. Mais chacune des découvertes, et chacun des obstacles remettra sans cesse en cause ce choix de départ, menaçant nos avancées, compliquant notre compréhension de la période. Parce que si la Renaissance a existé en tant que période historique, il faut que nous soyons à même d'en dessiner les principaux traits : il faut la rattacher à un temps, à un espace et aussi à une certaine vision du monde. Or les juristes constatent des différences fondamentales dans l'utilisation du droit dans les cités de la péninsule, lesquelles tantôt développent un *jus proprium*, tantôt se conforment au *jus commune*. Quant à eux, les historiens des pouvoirs constatent la création d'espaces publics de différente nature, et des pouvoirs à géométrie variable, tant dans la forme institutionnelle, dans le comportement politique des hommes, que dans les modes même de gouvernement. Est-ce que l'étude de la représentation du pouvoir à la Renaissance peut constituer ce fil d'Ariane qui doit permettre une prise de conscience de la structure globale du dédale ? Ce n'est pas certain : les historiens de l'art renoncent, la plupart du temps, eux aussi, à proposer une vision d'ensemble pour la période, et se contentent de dresser le portrait d'un style, d'un artiste, ou bien d'une œuvre, comme s'ils étaient suspendus dans l'histoire. Ils tranchent le nœud gordien et séparent la période en plusieurs entités distinctes : la première Renaissance florentine (1400-1494), la seconde Renaissance romaine (1500-1530), et la

[1] Le sens qu'a pu avoir la Renaissance pour Michelet est aisé à saisir : elle est un point de départ du républicanisme européen, mais le sens historique de la Renaissance pour les hommes de la période eux-mêmes, celui-là est, au départ, une énigme. Les hommes de la Renaissance qualifient la période qui les précède par les mots d'« âge moyen », et se présentent ainsi comme des modernes, ils déploient une renaissance de l'Antiquité ; ils complètent la métaphore de Bernard de Chartres : « Nous sommes des nains juchés sur les épaules de géants ». C'est-à-dire qu'ils se présentent comme des héritiers légitimes face aux « usurpateurs » médiévaux et à la fois ils substituent l'Antiquité au message chrétien. Si l'on dit que cela n'a peut-être pas existé, c'est qu'on imagine que c'est une invention idéologique des contemporains. Ce qui n'a pas existé, sans doute, c'est la Renaissance en tant que globalité harmonique, pas plus que la Révolution française, faite elle aussi de moments contradictoires et pourtant complémentaires.

Renaissance tardive (1520-1563). Voilà donc que la Renaissance a non seulement existé, mais qu'apparaissent maintenant plusieurs « Renaissances[2] ».

Que penser par ailleurs de la résurgence de l'Antiquité en tant que principal référent culturel à la Renaissance ? Car tout semble opposer les écrits de l'humaniste Leonardo Bruni qui affirme reconnaître dans le peuple florentin celui des anciens Romains, faisant de leur cité une *res publica*, et l'utilisation excessive et démesurée de l'Antiquité en *res imperii*, où les figures d'Héraclès et de Zeus sont exploitées par les princes de la péninsule. En fin de compte, il existerait des Renaissances, des pratiques politiques et juridiques, des styles de représentation, des hommes avec leur ipséité, des cités aux formes institutionnelles spécifiques, et aussi des Antiquités.

Et si la clef de compréhension de la Renaissance résidait plutôt dans le dialogue, dans la conciliation de ce qui semble a priori inconciliable, c'est-à-dire dans l'assemblage des connaissances et des méthodes, plutôt que dans le fait de vouloir séparer les disciplines, et fragmenter la période historique en fonction de plusieurs critères soulignant chacun des différences manifestes ? C'est à ce moment-là que notre regard croisé de la *res publica* et de la *res imperii*, observées toutes deux dans une perspective d'histoire européenne des institutions, et enrichi d'une convergence entre art et droit à la Renaissance, peut s'avérer intéressant pour construire des ponts entre les disciplines, pour concilier les diverses méthodologies, pour rapprocher les chercheurs eux-mêmes afin d'engager un vrai dialogue, et enfin pour assembler les pièces d'un puzzle qui anime la doctrine au moins depuis la Révolution française.

Jacob Burckhardt ne s'est pas trompé en faisant de Leon Battista Alberti la figure centrale de la civilisation de la Renaissance en Italie[3], toutefois il ne faut peut-être pas le prendre au premier degré, mais davantage y voir une sorte de métaphore, car l'humaniste permet d'abord de tisser des liens entre le droit − il révolutionne la *scientia juris*[4] − et l'art − il crée une nouvelle science de la représentation[5] − et c'est encore lui qui est à l'origine des transformations urbaines de la *res publica* florentine, à partir des années 1430, et de la *res imperii* mantouane, dans les années 1470[6]. Alberti est ce juriste-

[2] Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, Paris, Albin Michel, 2013 [2007], 682 p.

[3] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, préface de Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau Monde, collection « Chronos », 2017 [1860], p. 121 *sq*.

[4] Giovanni ROSSI, « Alberti e la scienza giuridica quattrocentesca. Il ripudio di un paradigma culturale », in Roberto CARDINI, Mariangela REGOLIOSI (a cura di), *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Comitato nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, Polistampa, 2007, p. 59-121.

[5] Dans ses traités *De Pictura* [1435] ; *De Statua* [1464] ; *De Re Ædificatoria* [1485].

[6] Le lien entre l'architecture et le pouvoir est rappelé par Arturo Calzona. Que l'on pense au passage de l'Évangile de Matthieu : « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église ». Comment ne pas remarquer « la connexion entre l'apôtre et la pierre servant à construire l'édifice du pouvoir politique » ? Arturo CALZONA, « La "*aedificatio*" per immagini dello Stato gonzaghesco dal comune a Ludovico II

artiste à l'initiative d'une convergence réelle entre art et droit à la Renaissance, qui fera ensuite dire aux auteurs que les artistes, en fin de compte, ont toujours été des philosophes politiques[7]. C'est sans doute vrai, mais il se passe autre chose à la Renaissance que Burckhardt a très justement souligné : les hommes, la nature, la société, l'État lui-même sont à considérer comme des œuvres d'art[8].

C'est en ce point-là que le sujet choisi se montre ambitieux, prometteur, mais assez difficile à cerner, car il a fallu d'une part appréhender le droit et les institutions de la Renaissance en prenant en considération la représentation du pouvoir, tout en évitant un piège omniprésent : celui de la fascination. Qui est sensible à la peinture de Masaccio aura tendance à insister sur une ontologie nouvelle au cœur de la Renaissance ; qui l'est à celle de Piero della Francesca verra dans les questions religieuses la préoccupation principale du temps ; qui l'est de l'architecture de Filippo Brunelleschi fera davantage d'observations sur les évolutions dans l'urbanisme des cités, etc. Une prise en compte de l'art dans la compréhension de la civilisation de la Renaissance implique à la fois de céder une place à la sensibilité dans l'analyse, car elle est essentielle et a guidé la période, et en même temps cela impose de veiller à ne pas se soustraire à la rigueur et à l'objectivité scientifiques.

C'est pourquoi, en partant des travaux d'Erwin Panofsky sur l'« iconologie[9] », nous avons mis au point une méthode scientifique permettant de faire du droit en regardant une peinture, en l'observant sur la base de catégories d'analyse juridiques objectives. Cette méthode : nous l'avons nommée l'« iconologie juridique », elle déploie des catégories d'analyse sur les plans formel et sensible, ce qui nous permet, d'une part, de prendre conscience de la structure institutionnelle et de la philosophie politique dans laquelle l'œuvre s'inscrit, et, d'autre part, de pouvoir préciser l'analyse en qualifiant les figures politiques.

Le sujet pose également un tout autre problème dont la résolution n'est pas simple : que seraient devenues les institutions de la Renaissance, ainsi que leur représentation, sans l'apport des Flandres, sans leur vision d'un monde horizontal guidé par les libertés bourgeoises, et sans l'outil de la peinture à l'huile pour le sublimer avec un puissant

---

marchese di Mantova (1444-1478), dans Élisabeth CROUZET-PAVAN, Jean-Claude MAIRE VIGUEUR (sous la direction de), *L'art au service du prince : paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, Roma, Viella, 2015, p. 233.

[7] Quentin SKINNER, *L'artiste en philosophe politique : Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, traduit de l'anglais par Rosine CHRISTIN, Paris, Raisons d'agir, 2003 [1986], 184 p.

[8] Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, *op. cit.*, p. 9-114.

[9] L'iconologie est une démarche intellectuelle inventée par Erwin Panofsky qui consiste à s'intéresser « à la signification des œuvres d'art pour le sujet, et non seulement d'un point de vue formel ». Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Claude HERBETTE et Bernard TEYSSEDRE, Paris, Gallimard, 1979 [1939], p. 13.

réalisme ? Par ailleurs, le juriste Bartole aurait-il pu qualifier les cités italiennes de « *sibi principes* » si, au préalable, Guillaume de Plaisians n'avait pas eu l'idée de voir dans le roi de France « un empereur en son royaume » ? Est-ce que les institutions du *Parlamento* auraient pu naître dans les *res publicae* de la péninsule sans le précédent de l'entrave que les Milanais opposent à leur archevêque à la fin du XIIe siècle[10] ? Quel a été l'impact de l'Orient et du bassin méditerranéen dans la civilisation de la Renaissance ? Là se trouvent des difficultés certes heureuses, car de celles qui sont capables d'ouvrir des champs de recherche inestimables, mais qui n'en demeurent pas moins des difficultés. Si elle a existé, la Renaissance entraîne des considérations qui vont bien au-delà d'elle-même et procède d'une vraie philosophie de l'histoire[11]. Ce dont rend compte notre méthode d'histoire européenne des institutions, qui est transposable à d'autres sphères intra-italiennes, comme nous venons de le souligner, ou bien à l'importance de l'apport florentin dans la construction de la Rome de Jules II. La méthode est aussi transposable à d'autres sphères extra-italiennes, et peut servir, par exemple, à déterminer l'importance du républicanisme anglais dans la philosophie des Lumières en France[12]. L'histoire européenne des institutions prend exemple sur l'histoire comparée du droit[13], qui s'est récemment développée en France, et elle s'enrichit des méthodes intéressantes qu'ont proposées ces historiens, pour l'appliquer aux systèmes politiques et juridiques de l'Europe. L'histoire européenne des institutions doit tenter d'assembler les similitudes et les points de divergence entre les modèles européens, en leur trouvant des racines communes et, en fin de compte, en montrant à quel point les différents modèles se sont enrichis les uns des autres, tout en réussissant à développer leur ipséité dans des modèles uniques.

---

[10] « Les libertés milanaises, créées par Aribert dans la première moitié du [XIIe]siècle, sont reprises par la commune » et l'archevêque de Milan est rapidement contraint de participer à la gestion de la commune aux côtés des *cives*. En 1125, « la commune (soutenue par les nobles) empêche [même] l'archevêque d'aller à Rome, à un moment où la ville s'opposait au pape ; il ne pourra occuper son siège qu'après avoir juré qu'il n'avait rien promis à Rome de contraire aux coutumes de l'Église de Milan ». Jacques Bouineau, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1 : *Ier-XVe siècle*, Paris, Litec, 2004, p. 255.

[11] Une nouvelle philosophie de l'histoire qui s'est largement développée dans les universités françaises ces trente dernières années. Voir Jacques BOUINEAU, « L'histoire européenne des institutions », dans Jacques KRYNEN, Bernard D'ALTEROCHE (sous la direction de), *L'histoire du droit en France : nouvelles tendances, nouveaux territoires*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 205-221.

[12] C'est ce qu'a entrepris François Quastana dans de belles études sur le républicanisme de Mirabeau, de Voltaire, et de Rousseau. Se reporter à François QUASTANA, « Le républicanisme anglais dans la France des Lumières et de la Révolution : mesure d'une présence », *La Révolution française*, Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française, mai 2013, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.academia.edu/47551015/Le_r%C3%A9publicanisme_anglais_dans_la_France_des_Lumi%C3%A8res_et_de_la_R%C3%A9volution_mesure_d_une_pr%C3%A9sence, [dernière consultation le 25 V 2021].

[13] Bien expliquée par Sylvain Soleil dans « Comparer les droits dans une recherche historique : les pièges, les méthodes, les ressources », *Historia et ius*, 2018, disponible en ligne : http://www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/comparer_les_droits_13_.pdf, [dernière consultation le 25 V 2021].

Peut-être est-ce là justement le plus intrigant de ces cités de la péninsule italienne à la Renaissance. Comment ont-elles pu, à partir des mêmes référents culturels (l'Antiquité et le passé récent européen), à partir des mêmes référents juridiques (Rome, le droit romain et le réalisme juridique des Anciens[14]), en parlant à peu près la même langue, qu'en une cinquantaine d'années l'humanisme de Dante, de Boccace et de Pétrarque vont réussir à stabiliser, et étant issues du même passé communal, comment ont-elles pu développer des modèles aussi différents que ceux que nous avons définis comme la *res publica* et la *res imperii* ? Comment se peut-il qu'en s'étant abreuvées d'une eau provenant de la même source, l'une des cités confie le pouvoir aux citoyens de la *res*, développe un humanisme civique centré sur la figure de Cicéron[15], mette donc en avant la participation des hommes à la vie politique de la cité, tandis que dans le même temps, l'autre cité confie le pouvoir à un prince, développe un humanisme de cour et sanctuarise un code des bonnes manières, soulignant l'importance d'une nouvelle étiquette qui doit permettre à l'homme d'obtenir les faveurs du prince ? Quant à ces artistes, parfois qualifiés de philosophes politiques, comment peuvent-ils à leur tour prendre leur inspiration dans le réalisme des Flandres, puiser dans l'iconographie des Anciens de l'Antiquité pour renouveler leur catalogue de formes et de figures politiques, et pourtant créer deux modèles de représentation aussi antipodiques ? Car l'Antiquité utilisée en *res publica* rend possible une représentation du monde proche de la réalité et en lien constant avec le sujet, qu'elle invite à participer symboliquement à l'action représentée, par l'intellect ou par l'approche sensible, alors que l'Antiquité utilisée en *res imperii* tient à distance et déforme le réel. Il existe par conséquent une Antiquité dont on se nourrit pour se grandir soi-même et proposer son propre modèle, et une Antiquité que l'on recopie comme un *exemplum* pour se faire valoir et justifier la légitimité de sa puissance. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : la *res publica* florentine met en avant une réalité juridique, un cadre au sein duquel les hommes sont des *auctores* devant gagner, dans l'action politique, leur *auctoritas*, tandis que la *res imperii* mantouane met en avant une réalité de puissance, que le prince détient en vertu d'une *dignitas*[16].

---

[14] Le droit n'est pas une invention des Romains, comme le prouve l'existence d'une codification en Mésopotamie dont témoigne le Code d'Hammourabi (se reporter à Sophie DEMARE-LAFONT, « Les premiers codes de lois », dans Pierre BORDREUIL, Françoise BRIQUEL-CHATONNET, Cécile MICHEL (sous la direction de), *Les débuts de l'histoire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2008, p. 254-260), mais la technique juridique romaine, qui a fini par s'imposer, affiche deux grandes particularités dont les Florentins vont s'inspirer : l'organisation de *res publica*, et le fait de considérer le droit à la fois comme une technique et comme un art. L'organisation de *res publica* n'est cependant pas une invention des Romains, et on en trouve des traces déjà dans l'Égypte ancienne. Se reporter à Burt KASPARIAN, « Personne et *res publica* : l'exemple de l'Égypte ancienne », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Personne et* res publica, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2008, t. 1, p. 11-35.

[15] Se reporter à Xavier PREVOST, « L'humanisme juridique de la Renaissance », dans Olivier DARD (sous la direction de), *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, disponible en ligne : https://ehne.fr/encyclopedie/thématiques/humanisme-européen/un-humanisme-des-humanismes/l'humanisme-juridique-de-la-renaissance, [dernière consultation le 30 III 2021].

[16] « La légitimité est d'origine, [là où] l'autorité est d'exercice […] ; la légitimité est externe, elle est l'effet d'une *dignitas* conférée par un pouvoir extérieur, tandis que l'autorité est interne, et ne renvoie plus

L'administration des cités est aussi l'une des portes d'entrée pour leur bonne compréhension, et ce sont les sources juridiques et diplomatiques qui offrent dans ce domaine des informations précieuses. Dans la *res publica* florentine, les magistratures sont nombreuses, et surtout elles sont occupées par un grand nombre de citoyens, car la durée du mandat excède rarement deux mois, ce qui implique une rotation, et les registres des magistratures florentines conservés par les archives d'État de Florence traduisent cette diversité dans l'exercice du pouvoir administratif, que certains auteurs soulignent comme étant l'un des éléments moteurs de la modernité occidentale[17]. L'analyse juridique des arts figuratifs nous a permis de repenser la notion de citoyen à Florence, en confortant l'importance de la *persona* citoyenne florentine, omniprésente dans l'espace pictural, et en ajoutant également l'apport d'une certaine sensibilité reconnue en *res publica* à l'individu, considéré certes dans sa fonction, mais aussi dans son *egomet*, ce dont rendent compte les « relais picturaux » que nous avons pu identifier dans l'art florentin. Le clientélisme de la famille Médicis viendra nuancer ce constat, en privant leurs principaux opposants de leurs droits politiques[18] (et d'*egomet* ?), et en constituant un réseau de pouvoir capable de s'approprier, dès 1434, l'essentiel des magistratures importantes. Dans la *res imperii* mantouane, les membres de l'administration sont nommés par le prince et les charges politiques les plus importantes s'obtiennent à la cour, où l'on entre en *persona*, mais d'où l'*egomet* est absent, ce dont rendent compte les grotesques qui sont autant d'anti-individus représentés. Les grands enjeux politiques sont à ce point concentrés dans la figure du prince que les archives diplomatiques et la correspondance des Gonzague comme de ses fidèles administrateurs, apparaissent comme les sources les plus significatives pour traduire l'exercice du pouvoir en *res imperii*. Il est intéressant de constater que le cadre juridique définit une *res* autonome, avec des magistratures parfois assez proches de celles de la *res publica*, à l'image du podestat forain et des deux conseils majeurs, mais que l'esprit de la règle, et surtout la pratique du pouvoir concentré dans les mains du prince font des institutions une façade de romanité institutionnelle. En fin de compte, les institutions romaines reprises en *res imperii* sont des *exempla*, tandis qu'en *res publica* elles sont au cœur du système. On retrouve cette même différence fondamentale dans les arts figuratifs, et le David et l'Hercule de Florence, sobres,

aux conditions mais à l'exercice même du pouvoir » dans l'instant de l'action. Se reporter à Boris BERNABE, « La fin des questions de compétences ? », *Neuvième rencontre de procédure civile*, disponible en ligne : https://vimeo.com/305973320, [dernière consultation le 6 IV 2021].

[17] Il s'agit de la thèse défendue par Max Weber et par ses épigones. Max WEBER, *Le Savant et le politique*, préface, traduction et note de Catherine COLLIOT-THELENE, Paris, La Découverte, 2003 [1919], 206 p.

[18] On le sait grâce à l'*Archivio delle Stinche*, et au rapprochement que Rubinstein a établi entre les amis du Médicis, apparaissant dans l'*Archivio mediceo avanti il Principato*, et les noms apparaissant dans les registres des magistratures au cours de la période 1434-1464. Nicolaï RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, nuova edizione a cura di Giovanni CIAPPELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1999, 470 p.

élégants et policés, ne sont pas le David et l'Héraclès[19] de Mantoue, peints par Jules Romain dans le palais du Té comme de puissants guerriers.

Ce sont ces regards croisés entre les institutions et les représentations de la *res publica* et de la *res imperii* qui ont fait apparaître un lien entre morphologie politique et histoire des institutions. Puisque le citoyen est la clef de voûte du système institutionnel de *res publica*, ses représentations politiques adoptent alors un réalisme formel, c'est-à-dire que l'espace de représentation est structuré par l'espace architecturé de la cité politique, que la figure du citoyen représenté dans sa *persona* peut intégrer afin de participer à une action symbolique. À l'inverse, puisque la puissance du prince est la clef de voûte du système institutionnel de *res imperii*, ses représentations traduisent une impression de puissance qui s'exprime par l'abandon du réalisme formel, donc de l'architecture de la cité, de la géométrie perspective et des proportions à échelle humaine. Seul le mythe pourra traduire la puissance politique du prince.

En fin de compte, et c'est peut-être l'une des solutions au problème posé par la périodisation de la Renaissance, il s'opère un changement significatif à partir du *Quattrocento* dans la conception du temps politique. Le temps politique inventé par les Grecs à travers l'*anakyklosis*, qui propose une conception cyclique, traduite par Ambrogio Lorenzetti dans les fresques du palais public de Sienne, en 1338, et qui s'est imposée aux pouvoirs européens durant toute la période médiévale, est abandonnée pendant la Renaissance au profit d'une conception d'un temps linéaire où l'instant de l'action devient le fondement du pouvoir. La philosophie d'Aristote est réinventée par des personnages tels que Leon Battista Alberti, ou encore Nicolas Machiavel, le premier proposant l'instant de l'*historia* comme fondement de toute représentation du pouvoir, tandis que le second affranchit cet instant et du passé et des considérations morales. Au fond, c'est aussi parce que le temps devient linéaire qu'une histoire européenne des institutions devient nécessaire. Les hommes prennent conscience de leur responsabilité historique, et du poids de leurs actions dans l'établissement de la société future ; ils savent désormais que les institutions ne dégénèrent pas par *fatum* selon un cycle prédéterminé, mais que c'est aux hommes d'infléchir un système politique vers l'évolution souhaitée. En cela, les hommes de la Renaissance sont les vrais héritiers de Solon[20].

[19] Pour rappel, la *res publica* s'inspire du modèle romain et, à notre sens, utilise les noms de dieux romains, tandis que la *res imperii* mantouane utilise un modèle grec et les noms des dieux grecs.

[20] C'est d'ailleurs ce que Solon lui-même expliquait dans l'un de ses discours politiques : « Notre cité ne périra pas par un décret de Zeus… Mais ce sont les citoyens eux-mêmes, par leur avidité d'argent, par leur sottise, qui veulent envoyer leur cité à la ruine. » Cité par Michel HUMBERT, David KREMER, *Institutions politiques et sociales de l'Antiquité*, Paris, Dalloz, 2014, p. 59.

Là est peut-être la quintessence de la « Renaissance » : elle ne fait pas seulement renaître un glorieux passé lointain, son architecture somptueuse et son lot de héros mythologiques, elle réinvente complètement un monde et ses codes, en permettant aux hommes de porter un regard neuf sur la société politique de leur temps. Et aussi sur eux-mêmes. *In fine*, n'en déplaise à Jacob Burckhardt, on peut tout à fait conserver sa foi dans le miracle de la Renaissance italienne - tout comme le croyant peut demeurer tel en dépit des évangiles apocryphes -, comme en témoignent Leon Battista Alberti, Nicolas de Cues et Piero della Francesca, qui ont permis de concilier tous les opposés et de les faire converger dans ce grand ensemble qu'on nomme la Renaissance.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Sources juridiques et diplomatiques

Florence :

Arnaldo D'ADDARIO, Francesca MORANDINI (a cura di), *Archivio mediceo avanti il Principato*,

t. 1: *Inventario*, Introduzione di Antonio PANELLA, Roma, 1951, X + 411 p.

t. 2: *Filze XXI – L*, Roma, 1955, IV + 548 p.

t. 3: *Filze LI – C*, Roma, 1957, IV + 559 p.

t. 4: *Filze CI - CLXV*, Roma, 1963, IV + 499 p.

Antonio ANZILOTTI, « Cenni storici sugli archivi delle magistrature soprintendenti al dominio conservati nell'Archivio di Stato di Firenze », in *Archivio storico italiano*, s. V, XLIV (1909), p. 357-368.

Archivi dell'Aristocrazia fiorentina: mostra di documenti privati restaurati a cura della sovrintendenza archivistica per la Toscana, tra il 1977 e il 1989, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 ottobre-9 dicembre 1989, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1989, XX + 215 p.

Bernardino BARBADORO, « Il primo ordinamento dell'archivio delle Riformagioni e la conservazione degli atti consiliari del Comune di Firenze », in *Alessandro Luzio e gli Archivi di Stato italiani*, Firenze, Le Monnier, 1933, t. 1, p. 197-204.

IDEM, *Le finanze della Repubblica fiorentina: imposta diretta e debito publico fino all'istituzione del Monte*, Firenze, Leo S. Olschki, 1929, XI + 739 p.

Anna BELLINAZZI, Rosalia MANNO TOLU, *L'Archivio di Stato di Firenze: la memoria storica di tredici secoli*, Firenze, Nardini, 2002, 222 p.

Giuseppe BISCIONE, *Statuti del Comune di Firenze nell'Archivio di Stato: tradizione archivistica e ordinamenti*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2009, XXIII + 801 p.

Giorgio CADONI, Franco DI SCIULLO, *Provvisioni concernenti l'ordinamento della Repubblica fiorentina, 1494-1512*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2000, 272 p.

Romolo CAGGESE, *Statuti della Repubblica fiorentina*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999,

t. 1: *Statuto del Capitano del Popolo* (CVIII + 305 p.)

t. 2: *Statuto del Podestà* (VI + 425 p.)

Roberto CARDINI, Franek SZNURA, *Coluccio Salutati, cancelliere della Repubblica fiorentina: carteggio pubblico (1375-1406)*, Firenze, Polistampa, 2013, 362 p.

Roberto CIABANI, *Le leggi di pietra: bandi dei Signori Otto di Guardia e Balìa della città di Firenze*, Firenze, Cantini Edizioni d'Arte, 1984, 191 p.

Rita Maria COMANDUCCI, *Il carteggio di Bernardo Rucellai: Inventario*, Firenze, Leo S. Olschki, 1996, XLVII + 111 p.

Brendan DOOLEY, *Amore e guerra nel tardo Rinascimento: le lettere di Livia Vernazza e Don Giovanni de' Medici*, Firenze, Polistampa, 2009, 159 p.

Irene FABII (a cura di) *Elenchi nominativi degli Esecutori degli Ordinamenti di Giustizia in carica dal 1343 al 1435*, introduzione di Lorenzo VALGIMOGLI, coordinamento di Raffaella Maria ZACCARIA, Firenze, 2004, disponible en ligne : https://www.archiviodistato.firenze.it/asfi/fileadmin/risorse/allegati_materiali_di_studio/archivi_esecutori.pdf, [dernière consultation le 17 V 2021].

Stefano GINANNESCHI (a cura di), *Elenchi nominativi dei Podestà del Comune di Firenze e dei Capitani del Popolo in carica dal 1343 al 1502*, introduzione di Lorenzo VALGIMOGLI, coordinamento di Raffaella Maria ZACCARIA, Firenze, 2002, disponible en ligne : https://www.archiviodistato.firenze.it/asfi/fileadmin/risorse/allegati_materiali_di_studio/archivi_podesta_capitani.pdf, [dernière consultation le 17 V 2021].

Orsola GORI, « Contessina moglie di Cosimo "il Vecchio". Lettere familiari », in Andrea DEGRANDI, Orsola GORI, Giovanni PESIRI, Andrea PIAZZA, Rossella RINALDI (a cura di), *Scritti in onore di Girolamo Arnaldi offerti dalla Scuola nazionale di studi medioevali*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2001, p. 233-259, disponible en ligne : https://www.archiviodistato.firenze.it/asfi/fileadmin/risorse/allegati_materiali_di_studio/archivi_contessina.pdf, [dernière consultation le 17 V 2021].

Francesca KLEIN, Irene COTTA (a cura di), *I Medici in rete. Ricerca e progettualità scientifica a proposito dell'archivio « Mediceo avanti il Principato »*, Atti del convegno di Firenze del 18-19 settembre 2000, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, 274 p.

EADEM, *Scritture e governo dello Stato a Firenze nel Rinascimento: cancellieri, ufficiali, archivi,* Firenze, Edifir, 2013, 317 p.

Piero MARCHI, *I blasoni delle famiglie toscane conservati nella raccolta Ceramelli-Papiani*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1992, XXI + 556 p.

Renzo NINCI (a cura di), *Le consulte e Pratiche della Repubblica fiorentina*, Roma, Nella sede dell'Istituto, 1996, XL + 448 p.

Guido PAMPALONI, *Firenze al tempo di Dante: documenti sull'urbanistica fiorentina*, Roma, Il Cenacolo Arti graf., 1973, XXXVIII + 219 p.

Leonardo RAVEGGI, Lorenzo TANZINI (a cura di), *Bibliografia delle edizioni di statuti toscani: secoli XII - Metà XVI*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, XVII + 141 p.

Nicolaï RUBINSTEIN, *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, nuova edizione a cura di Giovanni CIAPPELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1999, 470 p.

Pietro SANTINI, *Studi sull'antica costituzione del comune di Firenze: la città e le classi sociali in Firenze nel periodo che precede il primo popolo*, Roma, Multigrafica editrice, 1972, 146 p.

Lorenzo TANZINI, *Alle origini della Toscana moderna. Firenze e gli statuti delle comunità soggette tra XIV e XVI secolo*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, 224 p.

IDEM, Ad statutum florentinum*: esegesi statutaria e cultura giuridica nella Toscana medievale e moderna*, Pisa, ETS, 2009, XV + 213 p.

IDEM, *Statuti e legislazione a Firenze dal 1355 al 1415: lo statuto cittadino del 1409*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, XIV + 332 p.

Raffaella Maria ZACCARIA (a cura di), *Lettere sconosciute a Cosimo dei Medici*, 2002, disponible en ligne: https://www.archiviodistato.firenze.it/asfi/fileadmin/risorse/allegati_materiali_di_studio/archivi_cosimo.pdf, [dernière consultation le 17 V 2021].

EADEM, Archivio di Stato di Firenze, *Archivio delle Tratte*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1989, XXXII + 623 p.

Mantoue :

Archivio Herla della fondazione Umberto ARTIOLI, *Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, banche dati (1480-1630)*, disponible en ligne : http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp, [dernière consultation le 17 V 2021].

Banche dati Regge dei Gonzaga, *Catalogo dei beni culturali*, disponible en ligne : https://catalogo.reggedeigonzaga.it/it/home, [dernière consultation le 17 V 2021].

Paolo CARPEGGIANI, Anna Maria LORENZONI (a cura di), *Carteggio di Luca Fancelli con Ludovico Federico e Francesco Gonzaga marchesi di Mantova*, Mantova, Gianluigi Arcari, 1998, 347 p.

Baldassare CASTIGLIONE, *Le livre du courtisan* [1528], a cura di Walter BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998, XCI + 460 p.

Stefano DAVARI, *Notizie storiche topografiche della città di Mantova nei secoli XIII – XIV – XV: descrizione dello storico Palazzo del Te*, Mantova, Arnaldo Forni, 2009 [1903], 203 p.

Sergio FANTASIA, *Gli statuti dei Gonzaga. Il cinquecento attraverso gride e decreti*, Milano, Giuffrè, 2003, VII + 341 p.

Daniela FERRARI, *Giulio Romano, repertorio di fonti documentarie*, introduzione di Amedeo BELLUZZI, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992, LII + 1302 p.

EADEM, *L'archivio gentilizio arrigoni di Mantova*, Mantova, Gianluigi Arcari, 1995, 237 p.

EADEM, *Le collezioni Gonzaga: l'inventario dei beni del 1540-1542*, Milano, Silvana, 2003, 447 p.

EADEM, *Mantova nelle stampe: trecentottanta carte, piante, e vedute del territorio mantovano*, Brescia, Grafo, 1985, 182 p.

Francesca FERRARI, *Le cinquecentine mantovane della Biblioteca comunale di Mantova*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, LIII + 218 p.

IDEA (Isabella D'Este Archive), disponible en ligne : https://isabelladeste.web.unc.edu/, [dernière consultation le 27 IV 2021].

Alessandro LUZIO, *L'Archivio Gonzaga di Mantova: la corrispondenza familiare, amministrativa e diplomatica dei Gonzaga*, t. 2, Verona, Mondadori, 1922, 424 p.

Leonardo MAZZOLDI, *L'archivio dei Gonzaga di Castiglione delle Stiviere*, Roma, Quaderni della « Rassegna degli Archivi di Stato », n° 8, 103 p.

Roberto NAVARRINI (a cura di), Liber Privilegiorum Comunis Mantue, Mantova, Gianluigi Arcari, 1988, 667 p.

Registri necrologici conservati nell'Archivio Gonzaga, XV-XVII, disponible en ligne : http://dl.antenati.san.beniculturali.it/v/Archivio+di+Stato+di+Mantova/Archivio+Gonzaga+Registri+necrologici/, [dernière consultation le 17 V 2021].

Arnaldo SEGARIZZI, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, Roma-Bari, Laterza e Figli, 1912, t. 1: *Ferrara, Mantova, Monteferrato*, 318 p.

Gianna SUITNER-NICOLINI, *Le Mappe e disegni dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, Verona, Ministerio per i beni culturali e ambientali, 1981, 168 p.

Raffaele TAMALIO, *Federico Gonzaga alla corte di Francesco I di Francia: nel carteggio privato con Mantova, 1515-1517*, Paris, Honoré Champion, 1994, 447 p.

Torquato TASSO, *La genealogia della serenissima casa Gonzaga* [1591], a cura di Angelo SOLERTI, Bologna, Zanichelli, 1893, IV + 142 p.

Pietro TORELLI, *L'Archivio Gonzaga di Mantova*, t. 1, Ostiglia, Mondadori, 1920, XCII + 251 p.

Sources antiques :

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Livre VIII et IX, traduit du grec et annoté par Nicolas WAQUET, Paris, Payot & Rivages, 2020, 109 p.

IDEM, *Metafisica*, con testo greco a fronte, traduzione, introduzione e note di Enrico BERTI, Bari-Roma, Laterza e Figli, 2017, XXXIII + 662 p.

AUGUSTIN D'HIPPONE, *La cité de Dieu* [426], Paris, Books on demand, 2018, 699 p.

IDEM, *La musica*, a cura di Maria BETTETINI, Milano, La Vita felice, 2017, 637 p.

CICERON, *De la République* ; *Des lois*, traduit du latin et annoté par Charles APPUHN, Paris, Flammarion, 1995, 250 p.

Corpus iuris civilis, traduit en français par Messieurs Bérenger fils, Berthelot, Hulot et Tissot, Paris, Rondonneau, 1811, 14 vol.

GAIUS, *Institutes*, traduit du latin par Julien REINACH, Paris, Les Belles Lettres, 1991, XVII + 194 p.

HESIODE, *Les travaux et les jours*, traduit du grec par Paul MAZON, Paris, Les Belles Lettres, 2018, LXIX + 105 p.

JUSTINIEN, *Institutes*, édition de Jean-Baptiste Antoine Hyacinthe BLONDEAU, Paris, Librairie de Jurisprudence de Videcoq, 1838, 2 t. (XII + 464, 470 p.)

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit et annoté par Anne-Marie BOXUS et Jacques POUCET, 2009, disponible en ligne dans la Biblioteca Classica Selecta, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-Intro.html, [dernière consultation le 18 V 2021].

VIRGILE, *L'Énéide*, Livres 7-12, traduit du latin par André BELLESSORT, Paris, Les Belles Lettres, 1948, 257 p.

Sources médiévale et moderne :

Leon Battista ALBERTI, De commodis litterarum atque incommodis, traduit du latin par Christophe CARRAUD, Grenoble, J. Million, 2003, 229 p.

IDEM, *De la peinture* [1453], traduit du latin par Bertrand PREVOST, Paris, Seuil, 2004, 373 p.

IDEM, *De la statue* [1464], traduit du latin par Oskar BÄTSCHMANN et Dan ARBIB, Paris, Musée du quai Branly, 2011, 201 p.

IDEM, *L'architecture et art de bien bastir* [1450], traduit du latin par Ian MARTIN, Rungis, Maxtor, 2018, 228 p.

IDEM, *L'art d'édifier* [1485], traduit du latin par Pierre CAYE et Françoise CHOAY, Paris, Seuil, 2004, 598 p.

IDEM, *De la famille* [1433 ?], traduit par Nella BIANCHI BENSIMON et Pierre CAYE, Paris, Les Belles Lettres, 2019, XLIX + 321 p.

Giovanni Alberto ALBICANTE, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, Mediolani, A. Calvum, 1541, Édition *princeps* disponible en microfiches à la BnF.

Andrea ALCIATO, *Les emblèmes* [1551], traduit du latin par Anne-Angélique ANDENMATTEN, Bern, Peter Lang, 2017, XI + 785 p.

BARTOLE, Traités : *Sur les Guelfes et les Gibelins*, *Sur le gouvernement de la cité*, *Sur le tyran*, textes introduits, traduits et commentés par Sylvain PARENT, Paris, Les Belles Lettres, 2019, 192 p.

IDEM, Commentaires du Digeste, *Bartoli de Saxoferrato secunda super Digesto veteri*, manuscrit publié en 1533 et disponible dans les fonds anciens de la médiathèque de La Rochelle [cote 1352 A].

DANTE, *La Divine Comédie*, traduit par Jacqueline RISSET, Paris, Flammarion, 2004,

t. 1 : *L'Enfer*, 373 p.

t. 2 : *Le Purgatoire*, 374 p.

t. 3 : *Le Paradis*, 404 p.

Enzo MECACCI, Maria Alessandra PANZANELLI FRATONI (a cura di), *Bartolo da Sassoferrato a Siena nel VII centenario della nascita: manoscritti, incunaboli, cinquecentine*, Siena, Accademia senese degli Intronati, 2014, 255 p.

Nicolas DE CUES, De visione Dei sive de icona [1453], *Sur la vision de Dieu ou sur le tableau*, Édition traduite et commentée par Agnès MINAZZOLI, Paris, Les Belles Lettres, 2012, XLVII + 157 p.

IDEM, Idiota de sapientia [1450], *La sagesse selon l'idiot*, édition bilingue latin/français, introduction et commentaires par Roger BRUYERON, Paris, Hermann, 2009, 137 p.

Cesare GUASTI, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'opera secolare e da quello di stato*, Firenze, Ricci, 1887, CXIV + 323 p.

MARSILE DE PADOUE, *Le défenseur de la paix* [1324], traduit du latin et commenté par Jeannine QUILLET, Paris, Vrin, 1968, 583 p.

Michel de MONTAIGNE, *Les essais* [1580], nouvelle édition établie par Bernard COMBEAUD, préface de Michel ONFRAY, Paris, Robert Laffont, 2019, L + 1124 p.

Andrea PALLADIO, *Les quatre livres de l'architecture* [1570], disponible en ligne sur le site *Architectura* du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours : http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1338Index.asp, [dernière consultation le 16 II 2021].

PLUTARQUE, *Vies parallèles*, traduit du grec par Robert FLACELIERE et Émile CHAMBRY, Paris, Robert Laffont, 2001, 2 t. (LXXXIV + 810 p. ; 854 p.)

Edward ROSEN, Henri HUGONNARD-ROCHE, Jean-Pierre VERDET, *Introductions à l'astronomie de Copernic, le* Commentariolus [1543] *de Copernic, la* Narratio prima [1543] *de Rheticus*, Paris, Éditions Albert Blanchard, 1975, 228 p.

Autres sources :

Nicolas DE LAMERSSIN, *Les augustes représentations de tous les rois de France, depuis Pharamond jusqu'à Louis XIV,… avec un abrégé historique sous chacun, contenant leurs naissances, inclinations et actions plus remarquables pendant leurs règnes*, Paris, Nicolas de L'Armessin, 1690, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb362808906, [dernière consultation le 18 V 2021].

Gervais DUMEIGE, *Textes doctrinaux du magistère de l'Église sur la foi catholique*, Paris, Éditions de l'Orante, 1996 [1961], XV + 558 p.

Sources narratives

Généralités :

Louis DUSSIEUX, *Les grands faits de l'Histoire de France racontée par les contemporains*, Paris, Didot, 1861, t. 1, 491 p.

Augustin REDONDO (sous la direction de), *Les discours sur le sac de Rome de 1527. Pouvoir et littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, 198 p.

JOHN OF SALISBURY, Policraticus*: of the frivolities of courtiers and the footprints of philosophers* [1513] traduit du latin par Cary NEDERMAN, Cambridge (N. Y.), Cambridge University Press, XXIX + 240 p.

Jean SKYLITZES, *Empereurs de Constantinople*, traduit par Bernard FLUSIN, Paris, Lethielleux, 2003, 466 p.

Alfonso de ULLOA, *Vita dell'Invittissimo e sacratissimo imperator Carlo V* [1575], in Venetia, Appresso gli Heredi di Francesco Rampazetto, 1581, 344 p.

Giorgio VASARI, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, traduit par Léopold LECLANCHÉ, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, 551 p.

Florence :

Stefano BALDASSARRI (a cura di), *Political Writings. Coluccio Salutati*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2014, XXXV + 489 p.

Leonardo BRUNI, Historiarum Florentini Populi, a cura di Emilio SANTINI e Carmine DI PIERRO, Bologna, Zanichelli, 1926, XXIII + 469 p.

IDEM, Laudatio Florentinae Urbis, in Hans BARON, *From Petrarch to Leonardo Bruni*, Chicago, 1968, p. 217-263.

Domenico DI LIONARDO BUONINSEGNI, *Storie della città di Firenze, dall' anno 1410 al 1460* [1580], Fiorenza, Landini, 1637, XLIV + 128 p.

Giovanni CAVALCANTI, *Istorie fiorentine*, Firenze, Insegna di Dante, 1838, 2 t. (630, 581 p.)

Angelo FABRONIO, Magni Cosmi Medicei vita, Édition *princeps* de 1788, document numérisé à la BnF.

Cesare GUASTI, *Le Feste di San Giovanni Batista in Firenze, descritte in prosa et in rima da contemporanei*, Firenze, Cirri, 1884, VII + 108 p.

Francesco GUICCIARDINI, *Storie fiorentine dal 1378 al 1509* [1509] a cura di Roberto PALMAROCCHI, Roma-Bari, Laterza e Figli, 1931, 343 p.

IDEM, *Dialogo del reggimento di Firenze* [1521] traduction, introduction et postface de Jean-Louis FOURNEL et Jean-Claude ZANCARINI, Paris, PUF, 1997, 357 p.

IDEM, *Le cose fiorentine*, a cura di Roberto RIDOLFI, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, XL + 424 p.

Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince* [1532], traduit de l'Italien par Jacqueline RISSET, présenté par Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau Monde, 2012, 223 p.

Antonio MANETTI, *Filippo Brunelleschi : 1377-1446, la naissance de l'architecture moderne* [1482-1489], édition commentée par André CHASTEL et Hubert DAMISCH, Paris, L'Équerre, 1980, 167 p.

Silvano RAZZI, *Vite di cinque huomini illustri: M. Farinata degl'Uberti, duca d'Atene; M. Salvestro Medici; Cosimo Medici il più vecchio; e Francesco Valori*, Firenze, Stamperia de Giunti [Édition *princeps* disponible en microfiches à la BnF], 1602.

Ieronimo SAVONAROLA, *Poesie di Ieronimo Savonarola coll'aggiunta del suo Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze* [1498] sesta edizione, Firenze, Jacopo Grazzini, 1847, 53 p.

Mantoue :

Bonamente ALIPRANDI, *Cronica di Mantova* [1410], Introduzione e note a cura di Luigi PESCASIO, Suzzara, Bottazzi, 1994, 102 p.

Federigo AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Edizione integrale, Mantova, C. I. T. E. M., 1955, t. 2: 1433-1587, 911 p.

Giovanni BOTTARI, Stefano TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, Silvestri, 1822-1825, 8 t.

Giovanni CADIOLI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture, che si osservano nella città di Mantova, e ne' suoi contorni*, Mantova, Regio-Ducale (Édition *princeps* disponible en microfiches à la BnF), 1763, 136 p.

Cesare CAMPANA, *Arbori delle famiglie le quali hanno signoreggiato con diversi titoli in Mantova, fino a' tempi nostri*, Mantova, Osanna, 1590, 2 t. (113, 128 p.)

Francesco Paolo DI TEODORO, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassare Castiglione*, Firenze, Leo S. Olschki, 2020 [1994], XI + 71 p.

Mario EQUICOLA, « Dell'Istoria di Mantova » (libro V) in *Chronica di Mantua* [1521], a cura di Benedetto OSANNA, Mantova, Osanna, 1608, 305 p.

IDEM, *Institutioni [...] al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno erudissimo discorso della pittura, et con molte segrete allegorie circa le muse e la poesia*, Cambridge (Mass.), Omnisys, 1990, Disponible en microfiches à la BnF.

Raffaella MORSELLI, *Gonzaga: la Celeste galeria* [mostra, Palazzo Te - Palazzo ducale, Mantova, 2 settembre - 8 dicembre 2002], Milano, Skira, 2002, 2 t. (382, 682 p.)

Cesare MOZZARELLI, *Scritti su Mantova*, Introduzione di Daniela FRIGO, Mantova, Arcari, 2010, 493 p.

Alberto POMPEI, *Vita di Francesco II Gonzaga IIII marchese di Mantova* [1625], in Venetia, 1625, 80 p.

Giacinto ROMANO, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 luglio 1529 al 25 aprile 1530)*, Milano, Hoepli, 1892, 887 p.

Andrea SCHIVENOGLIA, « Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484 », in Carlo D'ARCO, *Raccolta di cronisti e documenti storici Lombardi inediti*, t. 2, Milano, Colombo, 1857, p. 117-194.

Raffaele TAMALIO, *La memoria dei Gonzaga: repertorio bibliografico gonzaghesco 1473-1999*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, XVII + 303 p.

Rafaello TOSCANO, *L'Edificatione di Mantova e l'origine dell'antichissima famiglia de' Principi Gonzaghi e d'altre nobilissime famiglie di detta città, con gli edifici e cose memorabili che in quella si veggono* [1586], Padova, Pasquati, 1586, 47 p.

Ouvrages

Généralités

Ouvrages de référence[1] :

John ABERTH, *Contesting the Middle Ages. Debates that are Changing our Narrative of Medieval History*, Abingdon, Routledge, 2019, XVIII + 344 p.

Actes du XVIIe colloque international de Tours : *Théorie et pratique politiques à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1977, III + 503 p.

Fabrizio AMERINI, Laurent CESALLI (dir.), *Universals in the Fourteenth Century*, Pisa, Edizioni della Normale, 2017, 384 p.

Antoine ARJAKOVSKY (sous la direction de), *Histoire de la conscience européenne*, préface de Herman VAN ROMPUY, postface de Rowan WILLIAMSON, Paris, Salvator, 2016, 512 p.

Lindsay ARMSTRONG, *Charles Quint. L'indomptable*, Paris, Flammarion, 2014, 573 p.

Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2020 [1957], 404 p.

Alessandro BARBERO, *Marc Bloch, dalla Sorbona alle carceri della Gestapo*, disponible en ligne sous podcast à l'adresse suivante : https://open.spotify.com/episode/3jnNLTsMPPSJMxmioikDOZ, [dernière consultation le 14 III 2021].

Pierre BARTHEL, *Interprétation du langage mythique et théologie biblique. Étude de quelques étapes de l'évolution du problème de l'interprétation des représentations d'origine et de structure mythiques de la foi chrétienne*, Leiden, E. J. Brill, 1963, 400 p.

Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014 [1957], 272 p.

Emmanuèle BAUMGARTNER, Christiane MARCHELLO-NIZIA (sous la direction de), *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, Nanterre, Éditions Paris X Nanterre, 1988, 249 p.

Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot & Rivages, 2013 [1942], 197 p.

[1] Les ouvrages classés dans cette section correspondent à ceux dont l'apport a été indispensable à nos recherches, mais qui ne sauraient toutefois être regroupés dans les catégories *infra*.

Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, *Histoire de l'Europe*, t. 3 : *États et identité européenne (XIVe siècle – 1815)*, Paris, Hatier, 1994, 316 p.

Marc BLOCH, *La société féodale*, préface de Robert FOSSIER, Paris, le Grand livre du mois, 1998 [1939], XII + 702 p.

IDEM, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Préface de Jacques LE GOFF, Paris, Armand Colin, 2018 [1949], p. 125.

Hans BLUMENBERG, *La légitimité des temps modernes*, Paris, Gallimard, 1999 [1966], 685 p.

Marie BOAS, *The Scientific Renaissance 1450-1630*, London, Collins, 1962, 380 p.

Gianluca BONAIUTI, Vittore COLLINA (a cura di), *Storia delle dottrine politiche*, Firenze, Le Monnier Università, 2010, XI + 436 p.

Patrick BOUCHERON, *Un été avec Machiavel*, Paris, Éditions des Équateurs / France Inter, 2017, 147 p.

Jacques BOUINEAU, *Traité d'histoire européenne des institutions*, t. 1 : (*Ier-XVe siècle*, Paris, Litec, 2004, XII + 696 p.) ; t. 2 : (*XVIe-XIXe siècle*, Paris, LexisNexis-Litec, 2009, XIV + 973 p.)

Éric BOURNAZEL, Jean-Louis HAROUEL (sous la direction de), *Histoire des institutions de l'époque franque à la Révolution*, Paris, PUF, 2006 [1987], 646 p.

Gian Mario BRAVO, Corrado MALANDRINO (a cura di), *Profilo di storia del pensiero politico. Da Machiavelli all'Ottocento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, 524 p.

Peter BURKE, *La Renaissance européenne*, traduit de l'anglais par Paul CHEMLA, Paris, Seuil, 2002 [1972], 341 p.

Nello CARLI, Gino CIVITELLI, Benito PELLEGRINI (a cura di), *Arrigo VII di Lussemburgo Imperatore da Aquisgrana a Buonconvento (1309-1313)*, Siena, Casa editrice I Mori, 1990, 81 p.

Ernst CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1923], 352 p.

IDEM, *Essai sur l'Homme*, traduit de l'anglais par Robert MASSA, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1944], 336 p.

IDEM, *L'idée de l'histoire*, Paris, Cerf, 1988 [rééd.], 226 p.

Marco CAVINA, *Late Medieval and Early Modern Fight Books. Transmission and tradition of martial arts in Europe (14th-17th Centuries)*, Leiden-Boston, Brill, 2016, 622 p.

Jean CEARD, Marie-Madeleine FONTAINE, Jean-Claude MARGOLIN (sous la direction de), *Le corps à la Renaissance*, Actes du XXXe colloque de Tours, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, 502 p.

Federico CHABOD, *L'idea di nazione*, Bari-Roma, Laterza, 2011 [1961], 185 p.

IDEM, *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi, 1967, XII + 776 p.

André CHASTEL, *La crise de la Renaissance : 1520-1600*, Genève, Skira, 1968, 222 p.

IDEM, « La Pré-Renaissance », dans *Histoire et Société*. Mélanges offerts à Georges DUBY, t. 4 : *La mémoire, l'écriture et l'histoire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 193-199.

IDEM, Robert KLEIN, *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995, 228 p.

Pierre CHAUNU, Michèle ESCAMILLA, *Charles Quint*, Paris, Tallandier, 2012 [2000], 1179 p.

Jean-Jacques CHEVALLIER, *Histoire de la pensée politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993 [1979], 895 p.

André CHOURAQUI, *Les hommes de la Bible*, Paris, Hachette, 2009 [1978], 352 p.

Pierre CLASTRES, *La société contre l'État : recherches d'anthropologie politique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011 [1977], 185 p.

Denis CROUZET, *Charles Quint : empereur d'une fin des temps*, Paris, Odile Jacob, 2016, 669 p.

Alain DE LIBERA, *La philosophie médiévale*, Paris, PUF, 2019 [1989], XVI + 563 p.

Jean DELUMEAU, *La peur en Occident, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard-Pluriel, 2011 [1978], 607 p.

Antonio DI PIERRO, *Il sacco di Roma. 6 maggio 1527: l'assalto dei lanzichenecchi*, Milano, Mondadori, 2002, 291 p.

Wilhelm DILTHEY, *Conception du monde et analyse de l'Homme depuis la Renaissance et la Réforme*, traduit de l'anglais par Fabienne BLAISE, Paris, Cerf, 1999, 471 p.

Didier-Georges DOOGHE, *Les châtellenies de Flandre*, Wattignies, MCD, 2003, 144 p.

Georges DUBY, « Les Trois Ordres ou L'imaginaire du féodalisme », dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, p. 555.

IDEM, « Les laïcs et la paix de Dieu », dans *Qu'est-ce que la société féodale ?*, Paris, Flammarion, 2002, p. 1087-1099.

Jean DUCHE, *Histoire de l'Occident*, préface de Fernand BRAUDEL, Paris, Robert Laffont, 1998, 705 p.

Norbert ÉLIAS, *La Civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre KAMNITZER, Paris, Calmann-Lévy, 1973 [1939], 342 p.

Lucien FEBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, postface de Denis CROUZET, Paris, Albin Michel, 2003 [1942], XXI + 579 p.

IDEM, *Michelet et la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1992 [rééd.], 399 p.

Sabine FERERO-MENDOZA, *Le temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, 217 p.

Robert FOSSIER (sous la direction de), *Le Moyen Âge*,

t. 2 : *L'éveil de l'Europe*, Paris, Armand Colin, 1990 [1982], 541 p.

t. 3 : *Le temps des crises*, Paris, Armand Colin, 1997 [1982], 550 p.

Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1994 [1966], 400 p.

IDEM, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1994 [1975], 318 p.

IDEM, *Les anormaux : cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1999, XI + 351 p.

Éric GASPARINI, Patrick CHARLOT (sous la direction de), *La femme dans l'histoire du droit et des idées politiques*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, 240 p.

IDEM, Éric GOJOSSO, *Cours d'introduction historique au droit et d'histoire des institutions*, Paris, Gualino, 2020 [2011], 415 p.

IDEM, François QUASTANA (sous la direction de), *Mélanges en l'honneur du professeur Michel GANZIN*, Paris, Éditions la Mémoire du droit, 2016, XIV + 1061 p.

Murielle GAUDE-FERRAGU, *La reine au Moyen Âge : le pouvoir au féminin, XIVe-XVe siècle*, Paris, Tallandier, 2018 [2014], 348 p.

Jean GAUDEMET, *Les institutions de l'Antiquité*, 8e édition mise à jour par Emmanuelle CHEVREAU, Paris, LGDJ-Lextenso, 2014 [1967], 532 p.

Jean-Philippe GENET (sous la direction de), *La légitimité implicite*, collection « Le pouvoir symbolique en Occident (1300-1640) », Roma-Paris, Publications de la Sorbonne-École française de Rome, 2015, 2 t. (515, 402 p.)

Carlo GINZBURG, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010 [1989], 376 p.

IDEM, *Le juge et l'historien*, Lagrasse, Verdier, 2007 [1997], 186 p.

Paul Frédéric GIRARD, *Manuel élémentaire de droit romain*, édition présentée par Jean-Philippe LEVY, Paris, Dalloz, 2003 [1929], XVI + 1223 p.

Thomas GREENWOOD, « L'adaptation de la géométrie au monde sensible », *Revue philosophique de Louvain*, 1926, Deuxième série, no 9, p. 37-51.

Christophe GRELLARD, *De la certitude volontaire. Débats nominalistes sur la foi à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 160 p.

Pierre GRIMAL, *La mythologie grecque*, Paris, PUF, 2013 [1953], 121 p.

IDEM, *Les erreurs de la liberté dans l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, 199 p.

Louis GRODECKI, *Le Moyen Âge retrouvé*, t. 2 : *De saint Louis à Viollet le Duc*, recueil de textes issus de diverses revues et publication [1949-1980], préface de Jean BONY et Jean TALARON, Paris, Flammarion, 1991, 551 p.

Georges GUSDORF, *Mythe et métaphysique : introduction à la philosophie*, Paris, CNRS Éditions, 2012 [1958], 328 p.

Jürgen HABERMAS, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc DE LAUNAY, Paris, Payot, 1997 [1962], XXXV + 324 p.

John HALE, *La Civilisation de l'Europe à la Renaissance*, traduit de l'anglais par René GUYONNET, Paris, Perrin, 2003 [1993], XII + 677 p.

Judd M. HARMON, *Political Thought. From Plato to the present*, New York, McGraw-Hill, 1964, VII + 469 p.

Jacques HEERS, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Vrin, 1971, 146 p.

IDEM, *L'Occident aux XIVe et XVe siècles : aspects économiques et sociaux*, Paris, PUF, 1994 [1981], 425 p.

IDEM, *La naissance du capitalisme au Moyen Âge : changeurs, usuriers et grands financiers*, Paris, Perrin, 2014 [2012], 307 p.

Johan HUIZINGA, *L'automne du Moyen Âge*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015 [1919], 495 p.

Ernst KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe et Nicole GENET, Paris, Gallimard, 2019 [1957], 896 p.

Michel KAPLAN, *Pourquoi Byzance ? Un empire de onze siècles*, Paris, Gallimard, 2016, 490 p.

Pierre KAUFMANN, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1999 [1966], 349 p.

Paul KNAPKE, *Frederick Barbarossa's Conflict with the Papacy: A Problem of Church and State*, Washington, Catholic University of America, 1939, XV + 126 p.

Alexandre KOYRE, *Du monde clos à l'univers infini*, traduit de l'anglais par Raissa TARR, Paris, Gallimard, 1993 [1962], 349 p.

Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, London, Harper, 1961, 164 p.

IDEM, « Studies on Renaissance Humanism during the last twenty years », *Studies in the Renaissance 9*, 1962, p. 7-30.

Valéry LAURAND, « La sympathie universelle : union et séparation », *Revue de métaphysique et de morale*, Avril 2005, n° 48, p. 517-535

Jacques LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008 [1964], 366 p.

IDEM, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1991 [1981], 509 p.

Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, II, Paris, Plon, 1996 [1973], 450 p.

Pierre MANENT, *Les métamorphoses de la cité. Essai sur la dynamique de l'Occident*, Paris, Flammarion, 2012 [2010], 424 p.

John MARENBON, *Medieval philosophy: a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2016, XII + 141 p.

Jean-Louis MARTRES, « préface » de XU ZHEN ZHOU, *L'art de la politique chez les légistes chinois*, Paris, Economica, 1995, p. 5-67.

IDEM, *Les grilles de la pensée politique*, Nice, Libréchange, 2017, 2 t. (571 et 282 p.)

Paul MASSE, *Histoire économique et sociale du monde*, Paris, L'Harmattan, 2011, t. 1 : *Économie générale et société, évolution des théories économiques* (426 p.), t. 2 : *Évolution des activités économiques et financières* (270 p.)

Olivier MATTEONI, « Nouvelles musiques du XIIIe au XVe siècle », *Médiévales*, 32, 1997, p. 5-8.

Marcel MAUSS, « Le sujet : la personne », dans *Sociologie et anthropologie*, introduction de Claude LEVI-STRAUSS, Paris, PUF, 2013 [1950], LII + 482 p.

Jacques MAZARE, *Essence de la connaissance. Réalisme et nominalisme*, Paris, Éditions Jets d'encre, 2015, 182 p.

Francesco MAZZEI, *Il Sacco di Roma*, Milano, Rusconi, 1986, 175 p.

Christian MEIER, *La naissance du politique*, traduit de l'allemand par Denis TRIERWEILER, Paris, Gallimard, 1995 [1980], 444 p.

Georges MINOIS, *Histoire de l'athéisme : les incroyants dans le monde occidental des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1998, 671 p.

Elsa MORANTE, *La storia*, Torino, Einaudi, 2014 [1974], 672 p.

Paola MÜLLER, *La logica di Ockham*, Milano, Vita e Pensiero, 2012, XI + 400 p.

Peter MUNZ, *Frederick Barbarossa: A Study in Medieval Politics*, London, Eyre and Spottiswoode, 1969, XXII + 422 p.

Olivier NAY, *Histoire des idées politiques. La pensée occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2016 [1982], 652 p.

Philippe NEMO, *Histoire des idées politiques dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2014 [2002], XI + 1121 p.

Nicolas OFFENSTADT, Patrick BOUCHERON (sous la direction de), *L'espace public au Moyen Âge. Débats autour de Jürgen Habermas*, Paris, PUF, 2011, 370 p.

Claude PANACCIO, *Le nominalisme. Ontologie, langage et connaissance*, Paris, Vrin, 2012, 358 p.

Thierry PAQUOT, *L'espace public*, Paris, la Découverte, 2015, 126 p.

Denise PERICARD-MEA (sous la direction de), *De la Bohême jusqu'à Compostelle : aux sources de l'idée d'union européenne*, Biarritz-Paris, Atlantica-Montrouge, Fondation David-Parou-Saint-Jacques, 2008, 410 p.

Georges PEYRONNET, « François Sforza : de condottiere à duc de Milan », in Atti del convegno internazionale di Milano del 18-21 maggio 1981. *Gli Sforza a Milano e in Lombardia e i loro rapporti con gli Stati italiani e europei (1450-1535)*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982, p. 7-26.

Giulia PONSIGLIONE, *La « ruina » di Roma: il sacco del 1527 e la memoria letteraria*, Roma, Carocci, 2010, 164 p.

Jeannine QUILLET, *La philosophie politique de Marsile de Padoue*, Paris, Vrin, 1970, 296 p.

EADEM, *Les clefs du pouvoir au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1972, 192 p.

Philippe-Jean QUILLIEN, « *Qu'est-ce que l'Europe ?* », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les hommes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1997, p. 153-167.

Eugène F. RICE JR., *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958, 220 p.

François SAINT-BONNET, Yves SASSIER, *Histoire des institutions avant 1789*, Paris, Lextenso, 2019 [2004], 500 p.

Carl SCHMITT, *The myth of the closure of any political theology*, traduit de l'allemand par Michael HOELZL and Graham WARD, Cambridge, Polity Press, 2008 [1970], VIII + 165 p.

Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l'allemand par Auguste BURDEAU, Paris, PUF, 2003 [1819], 1434 p.

Ernesto SESTAN (a cura di), *Scritti di storia medievale di Gaetano Salvemini*, Milano, Feltrinelli, 1972, XVI + 487 p.

Anne STAQUET (sous la direction de), *Athéisme dévoilé aux temps modernes*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2013, 360 p.

Leo STRAUSS, *Jewish philosophy and the crisis of modernity: essays and lectures in modern jewish thought*, Albany [New York], State university of New York press, 1997 [rééd.], XVIII + 505 p.

Jean TOUCHARD, *Histoire des idées politiques*, t. 1 : *Des origines au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 2012 [1959], XI + 382 p.

Mario TURCHETTI, *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, Paris, PUF, 2013 [2001], 1044 p.

Paul VALERY, *Note (ou L'Européen)*, première publication en 1924 dans la Revue Universelle, repris dans *Variété I. Essais quasi politiques*, Paris, Gallimard, 1957, 1808 p.

Paul VEYNE, *Quand notre monde est devenu chrétien (312-394)*, Paris, Albin Michel, 2007, 319 p.

Max WEBER, *Le Savant et le politique*, préface, traduction et note de Catherine COLLIOT-THELENE, Paris, La Découverte, 2003 [1919], 206 p.

Dictionnaires :

Yves BONNEFOY (sous la direction de), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1999 [1981], XXX + 2254 p.

Vincent BROCVIELLE, *Le Petit Larousse de l'Histoire de l'Art*, Paris, Larousse, 2017 [2010], 347 p.

Gérard CORNU, *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF, 2020 [1987], XXXI + 1091 p.

Armand CUVILLIER, *Vocabulaire philosophique*, Paris, Librairie générale française, 1988 [1956], 256 p.

Guy DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu, 1450-1600*, Genève, Droz, 1997 [1958], 535 p.

Ariane et Christian DELACAMPAGNE, *Animaux étranges et fabuleux : Un bestiaire fantastique dans l'art*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, 199 p.

Antonella FENECH KROKE (sous la direction de), *L'histoire de Florence par la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, 495 p.

Michel GALLEAZZI, *Lexique des 2700 mots de la numismatique : vocabulaire économique, technique et descriptif, dénominations monétaires, unités de compte, ateliers*, Revigny-sur-Ornain, Numismatique & Change, 2005, 126 p.

Émile GENEST, *Contes et légendes mythologiques*, préface de Georges PAYELLE, Paris, Fernand Nathan, 1954 [1926], 252 p.

Michael GRANT, John HAZEL, *Dictionnaire de la mythologie*, traduit de l'anglais par Étienne LEYRIS, Paris, Tallandier, 2010 [1973], 384 p.

Robert GRAVES, *Les mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir HAFEZ, Paris, Hachette littératures, 2007 [1955], 870 p.

John HALE, *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Paris, Thames & Hudson, 1997 [1988], 358 p.

Bertrand JESTAZ, *L'art de la Renaissance*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007 [1984], 630 p.

Gilbert LABRUNE (sous la direction de), *Connaissance de la peinture. Courants, genres et mouvements picturaux*, préface d'André CHASTEL, Paris, Larousse, 2001, 629 p.

Jean-Loïc LE QUELLEC, Bernard SERGENT, *Dictionnaire critique de mythologie*, Paris, CNRS Éditions, 2017, XIX + 1553 p.

Georges LE RIDER, *Code pour l'analyse des monnaies*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, 63 p.

Ronald W. LIGHTBOWN, *Piero della Francesca*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992, 308 p.

Pierre MERLIN, Françoise CHOAY (sous la direction de), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, 2015 [1988], XXXII + 839 p.

Claude MIGNOT et Daniel RABREAU (sous la direction de), *Histoire de l'art. Temps modernes. XVe – XVIIIe siècles*, Paris, Flammarion, 2015 [2011], 604 p.

Neville ROWLEY, *Piero della Francesca*, Paris, Gallimard, 2007, ouvrage non paginé.

IDEM, *Donatello. La renaissance de la sculpture*, Paris, À Propos, 2013, 64 p.

Généralités sur l'Italie :

Margherita AZZI VISENTINI, *Histoire de la villa en Italie, XVe-XVIe siècle*, traduit de l'italien par Laurence NOLI et Louis BONALUMI, Paris, Gallimard-Electa, 1996 [1988], 363 p.

Michael BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Yvette DELSAUT, Paris, Gallimard, 2020 [1972], 227 p.

Elena BONORA, *Aspettando l'imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Giulio Einaudi, 2014, VII + 285 p.

Patrick BOUCHERON, *Les villes d'Italie (vers 1150 - vers 1340)*, Paris, Belin, 2004, 207 p.

Fernand BRAUDEL, *Le modèle italien*, Paris, Flammarion, 1994 [1989], 220 p.

Jacob BURCKHARDT, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, préface de Patrick BOUCHERON, Paris, Nouveau Monde, collection « Chronos », 2017 [1860], 540 p.

Peter BURKE, *La Renaissance en Italie. Art, culture, société*, traduit de l'anglais par Patrick WOTLING, Paris, Hazan, 1991, 312 p.

Ivan CLOULAS (sous la direction de), *L'Italie de la Renaissance. Un monde en mutation 1378-1494*, Paris, le Grand livre du mois, 2004 [1990], 398 p.

Francesco COGNASSO, *Società e costume. Panorama di storia sociale e tecnologica*, t. 5: *L'Italia nel Rinascimento*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1966, XI + 902 p.

Élisabeth CROUZET-PAVAN, *Enfers et Paradis : l'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel, 2004 [2001], 490 p.

EADEM, *Renaissances italiennes (1380-1500)*, Paris, Albin Michel, 2013 [2007], 682 p.

Jean DELUMEAU, *L'Italie. De la Renaissance à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1997 [1991], 367 p.

Marc DERAMAIX, Ginette VAGENHEIM (sous la direction de), *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIVe au XVIIe siècle. Influence, émulation, traduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, 446 p.

Susanna GAMBINO LONGO, Sine moribus errantes. *Les discours sur les temps premiers à la Renaissance italienne*, Genève, Droz, 2016, 393 p.

Eugenio GARIN, *L'Humanisme italien : philosophie et vie civile à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 2005 [1952], 352 p.

Patrick GILLI, *Droit, humanisme et culture politique dans l'Italie de la Renaissance*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, 452 p.

Alain GODARD, Marie-Françoise PIEJUS (sous la direction de), *Espaces, histoire et imaginaire dans la culture italienne de la Renaissance*, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2006, 231 p.

Rose-Marie et Rainer HAGEN, *Renaissance italienne. Les dessous des chefs-d'œuvre*, Köln, Taschen, 2018, 95 p.

Michel JEANNERET (sous la direction de), *La Renaissance italienne à pleines dents*, Paris, Somogy, 2016, 230 p.

Bram KEMPERS, *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Daniel ARASSE et Catherine BEDARD, Paris, Gérard Montfort, 1997 [1987], 350 p.

Ullrich LANGER, *Divine and poetic freedom in the Renaissance: nominalist theology and literature in France and Italy*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 2014 [1990], VIII + 215 p.

Luigi LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze, Pagani, 1792, 529 p.

Isabella LAZZARINI, *L'Italia degli stati territoriali. Secoli XIII-XV*, Roma-Bari, Laterza, 2003, 199 p.

Massimo LISTRI, Cesare CUNACCIA (a cura di), *Villas et palais d'Italie*, Paris, Place des Victoires, 2003, 262 p.

Roberto LONGHI, *Histoire brève mais véridique de la peinture italienne*, traduit de l'italien par Lucien D'AZAY, Paris, Klincksieck, 2018 [1914], 189 p.

Lauro MARTINES, *Power and Imagination. City-States in Renaissance Italy*, New York, Vintage Books, 1980, IX + 368 p.

Peta MOTTURE, *The Culture of Bronze. Making and Meaning in Italian Renaissance Sculpture*, London, Victoria & Albert Museum, 2019, 287 p.

Théa PICQUET (sous la direction de), *L'Humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, 342 p.

Pierre RACINE, « Les palais publics dans les communes italiennes (XIIe – XIIIe siècles) », dans Actes du XIe congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, *Le paysage urbain au Moyen Âge*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 133-153.

Angelo ROMANO, Paolo PROCACCIOLI (a cura di), *Studi sul Rinascimento italiano in memoria di Giovanni AQUILECCHIA*, Roma, Vecchiarelli, 2005, 407 p.

Nicolaï RUBINSTEIN, « Marsilius of Padua and Italian Political Thought of his Time », in *Europe in the Late Middle Ages*, éd. John HALE, John Roger Loxdale HIGHFIELD et Beryl SMALLEY, London, 1965, p. 44-75.

Francesco SBERLATI, *L'ambiguo primato. L'Europa e il Rinascimento italiano*, Roma, Carocci, 2004, 352 p.

Théorie juridique :

Giorgio AGAMBEN, Homo sacer, t. 1 : *Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduit de l'italien par Marilène RAIOLA, Paris, Seuil, 1997 [1995], 213 p.

Paolo ALVAZZI DEL FRATE, « L'historiographie juridique en Italie », in *Clio et Thémis*. Revue électronique, 1 (2008), p. 2, disponible en ligne : http://www.cliothemis.com/L-historiographie-juridique-en, [dernière consultation le 18 V 2021].

IDEM, *Individuo e comunità. Considerazioni storico-giuridiche sull'individualismo*, Torino, Giappichelli, 2019, 150 p.

Paul AMSELEK (sous la direction de), *Théorie des actes de langage*, éthique et droit, Paris, PUF, 1986, 252 p.

Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges FRADIER, préface de Paul RICŒUR, Paris, Librairie générale française, 2020 [1958], 523 p.

EADEM, *La Philosophie de l'existence et autres essais*, introduction de Jérome KOHN, Paris, Payot & Rivages, 2015 [2002], 350 p.

EADEM, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 2016 [1993], 306 p.

Mario ASCHERI, *The Laws of Late Medieval Italy (1000-1500): Foundations of a European Legal System*, Leiden, Brill, 2013, XVI + 427 p.

Atti del L Convegno storico internazionale, Todi - Perugia, 13-16 ottobre 2013, *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario della nascita: diritto, politica, società*, Spoleto, Centro italiano di studi sul basso Medioevo-Accademia Tudertina, 2014, XI + 724 p.

Jean BART, « *Fictio iuris* », Littératures classiques n° 40 : *Droit et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 25-33.

Brigitte BASDEVANT-GAUDEMET, Patrick ARABEYRE (sous la direction de), *Les clercs et les princes : doctrines et pratiques de l'autorité ecclésiastique à l'époque moderne*, Paris, École des Chartes, 2013, 506 p.

Boris BERNABE, *La récusation des juges : étude médiévale, moderne et contemporaine*, préface de Jacques KRYNEN, Paris, LGDJ-Lextenso, 2009, X + 426 p.

IDEM (sous la direction de), *L'avènement juridique de la victime*, Paris, La Documentation française, 2015, 191 p.

IDEM, « La fin des questions de compétences ? », *Neuvième rencontre de procédure civile*, disponible en ligne : https://vimeo.com/305973320, [dernière consultation le 6 IV 2021].

Marc BLOCH, *Les rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Préface de Jacques LE GOFF, Paris, Le Grand livre du mois, 2000 [1924], XLI + 542 p.

Jacques BOUINEAU *(sous la direction de), La citoyenneté : entre Orient et Occident*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1996, 172 p.

IDEM, « Personne, *persona* et contrat social », dans XIXe colloque de l'A.F.H.I.P., Aix, PUAM, 2008, p. 187-210.

IDEM, « L'histoire européenne des institutions », dans Jacques KRYNEN, Bernard D'ALTEROCHE (sous la direction de), *L'histoire du droit en France : nouvelles tendances, nouveaux territoires*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 205-221.

IDEM, « Famille et *personula* », dans *Pensée politique et famille*, XXIVe colloque de l'A.F.H.I.P., Dijon, 21 et 22 mai 2015, Aix-en-Provence, PUAM, 2016, p. 47-67.

IDEM, « De l'homme total à l'homme éclaté », dans *IDEM* (sous la direction de), *Hommage à Marie-Luce Pavia. L'homme méditerranéen face à son destin*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2016, p. 189-226.

IDEM, « La pensée de gouvernement », *Revue de l'Association Française des Psychiatres d'Exercice Privé (AFPEP)*, n° 173, *Autorité. Perte et reconnaissance*, mars 2021, p. 6-23.

IDEM, « *L'egomet*. Réflexion sur la dimension juridique de l'homme libre », *Historia et ius*, http://www.historiaetius.eu/num-20.html, juin 2021.

Alain BOUREAU, « Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique », *Annales*. ESC, 46/6, 1991, p. 1253-1264.

Éric BOURNAZEL et Jean-Pierre POLY, « Couronne et mouvance : institution et représentation mentale », dans Robert-Henri BAUTIER (sous la direction de), *La France de Philippe Auguste, le temps des mutations*, Paris, CNRS, 1982, p. 217-233.

Gianluca BRIGUGLIA (a cura di), *Il corpo vivente dello Stato: una metafora politica*, Milano, Mondadori, 2006, 181 p.

Konrad BURDACH, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978 [1918], XIII + 207 p.

Thérence CARVALHO, Mathilde LEMEE, Hugo BEUVANT (sous la direction de), *Les traductions du discours juridique. Perspectives historiques*, Rennes, PUR, 2018, 204 p.

Ernst CASSIRER, *Individu et* Cosmos *dans la philosophie de la Renaissance*, traduit de l'allemand par Pierre QUILLET, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1927], 489 p.

Pierangelo CATALANO, *Diritto e persone I*, Torino, Giappichelli, 1990, XIII + 221 p.

Marco CAVINA, *Il duello giudiziario per punto d'onore. Genesi, apogee e crisi nell'elaborazione dottrinale italiana (XIV-XVI)*, Torino, Giappichelli, 2003, XI + 487 p.

IDEM, *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, X + 359 p.

Federico CHABOD, *Carlo V e il suo impero*, Torino, Einaudi, 1985, 575 p.

Emmanuelle CHEVREAU, *Le temps et le droit, la réponse de Rome : l'approche du droit privé*, Paris, De Boccard, 2006, XI + 353 p.

Giorgio CHITTOLINI (a cura di), *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello stato del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1979, 360 p.

IDEM, Anthony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello stato. Processi di formazione statale in Italia fra medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, 629 p.

Philippe CONTAMINE, Jacques VERGER (sous la direction de), *L'Empire et l'histoire universelle*, Paris, Honoré Champion, 1999, sp. Chap. V : « Papes et Empereurs dans les chroniques universelles », p. 569-638.

Ennio CORTESE, « Bologne et les premières écoles de Droit : cadres culturels et méthodes », *Revue d'Histoire des Facultés de Droit*, 2008, p. 195-202.

Georges DE LAGARDE, *La naissance de l'esprit laïque au déclin du Moyen Âge*, t. 2 : *Marsile de Padoue ou le premier théoricien de l'État laïque*, Paris, PUF, 1948 [1934], 350 p.

Sophie DEMARE-LAFONT, « Les premiers codes de lois », dans Pierre BORDREUIL, Françoise BRIQUEL-CHATONNET, Cécile MICHEL (sous la direction de), *Les débuts de l'histoire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2008, p. 254-260.

Maria Gigliola DI RENZO VILLATA, « Persone e famiglia nel diritto medievale e moderno », in *Digesto IV*, Torino, Utet, 1995, p. 457-527.

EADEM, « Ai margini della mostra. Tra la vita e la morte, tra passato, presente e futuro. Riflessioni sparse su testamenti, poesia, sentimenti e… interessi attraverso i secoli », in *E viene il tempo della pietà. Sentimento e poesia nei testamenti*, Milano, Archivio di Stato, 2009, p. 45-68.

EADEM, « Bartolo consulente nel "penale": un *auctoritas* indiscussa ? » in Giovanni ROSSI, Victor CRESCENZI (a cura di), *Bartolo da Sassoferrato nella cultura europea tra Medioevo e Rinascimento*, QuattroVenti, Istituto internazionale di Studi Piceni « Bartolo da Sassoferrato », 2015, p. 25-62.

EADEM, *Succession law, practice and society in Europe across the centuries*, Cham, Springer, 2018, XXIII + 640 p.

EADEM, « La "crisi" della vita coniugale tra giustizia civile e ecclesiastica (dal Medioevo alla Milano settecentesca) », in Marina BENEDETTI, Angela SANTANGELO CORDANI, Alessandra BASSANI (a cura di), *Tra storia e diritto. Giustizia laica e giustizia ecclesiastica dal Medioevo all'età moderna*, Milano, Giuffrè, 2019, p. 183-222.

Jean GAUDEMET, *La formation du droit canonique médiéval*, London, Variorum Reprints, 1980, 382 p.

Laurent GERBIER, « Les raisons de l'empire et la diversité des temps. Présentation, traduction et commentaire de la *responsiva oratio* de Mercurino Gattinara prononcée devant la légation des princes-électeurs le 30 novembre 1519 »,

disponible en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01178471, [dernière consultation le 27 X 2021].

Xavier GREFFE, *La décentralisation*, Paris, La Découverte, 2005, 122 p.

Jacques KRYNEN, « Genèse de l'État et histoire des idées politiques en France à la fin du Moyen Âge », dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984), École française de Rome, 1985, p. 395-412.

IDEM, *L'empire du roi. Idées et croyances politiques en France, XIIIe-XVe siècle*, Paris, Gallimard, 1993, 556 p.

Anne LEFEBVRE-TEILLARD, « Le rôle des canonistes dans la formation d'un "droit commun" romano-canonique », *Revue d'histoire des facultés de droit et de la culture juridique, du monde des juristes et du livre juridique*, 2008, p. 215-226.

Sophie MOLINIER-POTENCIER, « La naissance de la doctrine commercialiste en Italie et en France », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *La pratique commerciale*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2002, p. 119-138.

François OST, *Raconter la loi : aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004, 442 p.

Marie-Luce PAVIA, « *La laïcité en droit républicain français* », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Égypte et Méditerranées*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1998, p. 157-170.

Kenneth PENNINGTON, *The Prince and the Law, 1200-1600: Sovereignty and Rights in the Western Legal Tradition*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, XIII + 335 p.

Xavier PREVOST, Nicolas LAURENT-BONNE, « Observations sur l'anachronisme des concepts », dans *IDEM*, *Penser l'ordre juridique médiéval et moderne. Regards croisés sur les méthodes des juristes*, Paris, L.G.D.J., 2016, 238 p.

François QUASTANA, Alfred DUFOUR, Victor MONNIER (sous la direction de), *Rousseau, le droit et l'histoire des institutions*, Aix-en-Provence, PUAM, 2013, XXIII + 407 p.

IDEM, « Le républicanisme anglais dans la France des Lumières et de la Révolution : mesure d'une présence », *La Révolution française*, Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française, mai 2013, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.academia.edu/47551015/Le_r%C3%A9publicanisme_anglais_dans_la_France_des_Lumi%C3%A8res_et_de_la_R%C3%A9volution_mesure_d_une_pr%C3%A9sence, [dernière consultation le 25 V 2021].

IDEM, *La pensée politique de Mirabeau, 1771-1789 : « républicanisme classique » et régénération de la monarchie française*, Aix-en-Provence, PUAM, 2007, 650 p.

Giovanni ROSSI, Victor CRESCENZI (a cura di), *Bartolo da Sassoferrato nella cultura europea tra Medioevo e Rinascimento*, QuattroVenti, Istituto internazionale di Studi Piceni « Bartolo da Sassoferrato », 2015, 330 p.

Riccardo SACCENTI, Cinzia SULAS (a cura di), *Legge e Natura. I dibattiti teologici e giuridici fra XV e XVII secolo*, Atti del Convegno di Modena-Bologna, 28-29 novembre 2013, Ariccia, Aracne, 2016, 391 p.

Cristina SALANITRI, *Scienza morale e teoria del diritto naturale in Guglielmo di Ockham*, Novara, Interlinea, 2014, 219 p.

Yves SASSIER, « Réflexion autour du sens d'*Instituere*, *Institutio*, *Instituta* », dans Jean-Philippe BRAS (sous la direction de), *L'institution. Passé et devenir d'une catégorie juridique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19-34.

Carl SCHMITT, *Le* Nomos *de la terre dans le droit des gens du* jus publicum europaeum, traduit de l'allemand par Lyliane DEROCHE-GURCEL, Paris, PUF, 2001 [1950], 363 p.

Michel SENELLART, *Les arts de gouverner. Du* regimen *médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995, 311 p.

Quentin SKINNER, *Les fondements de la pensée politique moderne*, traduit de l'anglais par Jérome GROSSMAN et Jean-Yves POUILLOUX, Paris, Albin Michel, 2009 [1978], 922 p.

Pierre TOUBERT, *Les structures du Latium médiéval : le Latium méridional et la Sabine du IXe siècle à la fin du XIIe siècle*, Rome, École française de Rome, 2015 [1973], XXVII + 1500 p.

Berthold Louis ULLMAN, « Some Aspects of the Origin of Italian Humanism », *Philological Quarterly 20*, 1941, p. 212-223.

Alexandre VIALA, *Philosophie du droit*, Paris, Ellipses, 2019 [2010], 263 p.

Michel VILLEY, *Questions de saint Thomas sur le droit et la politique ou le bon usage des dialogues*, Paris, PUF, 1987 [rééd.], 184 p.

Théorie de l'art :

Ludmila ACONE, *Danser entre ciel et terre : le maître à danser du* Quattrocento*, sa technique et son art*, préface de Jean-Philippe GENET, Paris, Garnier, 2019, 487 p.

Jean ALAZARD, *L'Art italien*, t. 3 : *Au XVIe siècle*, Paris, Henri Laurens, 1955, 272 p.

Francesca ALBERTI, *La peinture facétieuse : du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Arles, Actes Sud, 2015, 479 p.

Frederick ANTAL, *Classicism and romanticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 [1928], XVI + 198 p.

Daniel ARASSE, *L'homme en perspective : les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2019 [1978], 335 p.

IDEM, *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan, 2012 [1980], 286 p.

IDEM, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014 [1992], 383 p.

IDEM, *Léonard de Vinci : le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2019 [1997], 447 p.

IDEM, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, 222 p.

Moshe BARASCH, Imago Hominis. *Studies in the Language of Art*, Vienne, IRSA, 1991, 292 p.

IDEM, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, New York, Routledge, 2000 [1985], VII + 420 p.

Françoise BARDON, *Petit traité de picturologie*, Paris, EC éditions, 2000, 38 p.

Pierre BELLENGUEZ, *Les cathédrales retracées : la science des bâtisseurs*, Soorts-Hossegor, Éditions Pierre Bellenguez, 2017, 195 p.

Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric JOLY, Paris, Payot & Rivages, 2013 [1935], 141 p.

Jan BIALOSTOCKI, *Style et iconographie. Pour une théorie de l'art*, Paris, Gérard Montfort, 1996 [1966], IV + 231 p.

Anthony BLUNT, *Art et architecture en France, 1500-1700*, traduit de l'anglais par Monique CHATENET, Paris, Macula, 1983 [1977], 403 p.

IDEM, *La théorie des Arts en Italie, 1450-1600*, traduit de l'anglais par Jacques DEBOUZY, Paris, Monfort, 1994 [1940], 220 p.

Charles BURROUGHS, *The Italian Renaissance Palace Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge (United Kingdom), Cambridge University Press, 2002, XIX + 289 p.

Lorne CAMPBELL, *Renaissance Portraits: European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven, Connecticut, 1990, XIII + 290 p.

Guillaume CASSEGRAIN, *Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Paris, Actes Sud, 2017, 300 p.

Liana CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Paris, L'aventurine, 1995 [1983], 321 p.

EADEM, Quattrocento. *La fin du Moyen Âge et le renouvellement des arts*, traduit de l'italien par Philippe BAILLET, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, 303 p.

André CHASTEL, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 2015 [1956], 590 p.

IDEM, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 2000 [1978], 2 t. (547, 538 p.)

IDEM, *Le sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la contre-réforme*, Paris, Gallimard, 1984, 369 p.

Luca CHIAVONI, Gianfranco FERLISI, Maria Vittoria GRASSI (a cura di), *Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, Studi in onore di Cecil GRAYSON e Ernst GOMBRICH. Atti del Convegno internazionale di Mantova, 29-31 ottobre 1998, Mantova, Leo S. Olschki, 2001, IX + 452 p.

Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993 [1987], 474 p.

Carlo GINZBURG, *The Enigma of Piero*, London, Verso, 1985, 164 p.

Élie FAURE, *Histoire de l'art*, préface de Dominique DUPUIS-LABBE, Paris, Bartillat, 2010 [1909], XX + 1143 p.

Pierre FRANCASTEL, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1994 [1951], 352 p.

Walter FRIEDLÄNDER, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, traduit de l'anglais par Jeanne BOUNIORT, Paris, Gallimard, 1991 [1914], 165 p.

Sabine FROMMEL (a cura di), *Architectura picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2016, 307 p.

Ernst GOMBRICH, *Symbolic images*, Oxford, Phaidon, 1978, VIII + 247 p.

Kathleen JAMES-CHAKRABORTY, *Architecture since 1400*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2014, XX + 513 p.

Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, préface d'André CHASTEL, Paris, Gallimard, 1983 [1970], 462 p.

Bruno LATOUR, *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion, and art*, London, The MIT Press, 2002, 703 p.

Pierre LAVEDAN, Jeanne HUGUENEY, Philippe HENRAT, *L'Urbanisme à l'époque moderne : XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1982, 310 p.

Louis MARIN, *Le récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 [1978], 145 p.

IDEM, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 300 p.

IDEM, « Le trompe-l'œil, un comble de la peinture », dans Raymond COURT, André BEETSCHEN, Jean GUILLAUMIN, Louis MARIN (sous la direction de), *L'Effet trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse*, Paris, Dunod, 1988, p. 75-92.

IDEM, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au* Quattrocento, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006 [1989], 261 p.

IDEM, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Seuil, 1993, 265 p.

Erwin PANOFSKY, Idea *: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989 [1924], XXXVI + 284 p.

IDEM, *La perspective comme forme symbolique*, traduit de l'anglais par Guy BALLANGE, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1927], 273 p.

IDEM, *Les primitifs flamands*, traduit de l'anglais par Dominique LE BOURG, Paris, Hazan, 2010 [1953], 806 p.

IDEM, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993 [1960], 440 p.

IDEM, *La sculpture funéraire de l'Égypte ancienne au Bernin*, traduit de l'anglais par Dennis COLLINS, Paris, Flammarion, 1995 [1964], 268 p.

Adriano PROSPERI, *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino, Einaudi, 2009, XXI + 259 p.

Giovanni SANTINELLO, *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze, Sansoni, 1962, XII + 311 p.

Orsolya SERKEDI, « Gli elementi iconografici nel cinema di Pier Paolo Pasolini. Citazioni pittoriche, letterarie e musicali attraverso il film Accatone », in Anna KLIMKIEWICZ (a cura di), *L'Italia e la cultura europea*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, p. 217-225.

Philippe SERS, *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait : peinture, poésie, scénographie*, Paris, Hazan, 2016 [1995], 351 p.

IDEM, *Comprendre Kandinsky*, Paris, Infolio, 2009, 127 p.

Tzvetan TODOROV, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004 [2000], 256 p.

John WHITE, *Naissance et renaissance de l'espace pictural*, traduit de l'anglais par Catherine FRAIXE, Paris, A. Biro, 1992 [1967], 318 p.

Rudolf WITTKOWER, *Idea e immagine: studi sul Rinascimento italiano*, traduit de l'anglais par Augusto ROCA DE AMICIS et Caterina VOLPI, Torino, Einaudi, 1992 [1978], 432 p.

Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et baroque*, traduit de l'allemand par Guy BALLANGE, Marseille, Parenthèses, 2017 [1888], 219 p.

IDEM, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Rainer ROCHLITZ, Paris, Flammarion, 1997 [1943], 210 p.

Frances Amelia YATES, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel ARASSE, Paris, Gallimard, 1987 [1966], 432 p.

Stefano ZUFFI, *La peinture de la Renaissance italienne*, traduit de l'italien par Jérôme NICOLAS, Paris, Seuil, 2013 [2000], 255 p.

Ouvrages spécialisés

Florence :

Cristina ACIDINI LUCHINAT (sous la direction de), *Jardins des Médicis. Jardins des palais et des villas dans la Toscane du* Quattrocento, traduit de l'italien par Michel et Anne BRESSON-LUCAS, Arles, Actes Sud, 2000 [1997], 223 p.

Arnaldo D'ADDARIO, *La formazione dello stato moderno in Toscana. Da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici*, Lecce, Adriatica, 1976, XXVIII + 263 p.

Francis AMES-LEWIS (dir.), *Essays in commemoration of the 600th anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, *Cosimo il Vecchio de' Medici, 1389-1464*, with an introduction by Ernst GOMBRICH, Oxford, Clarendon Press, 1992, XII + 316 p.

IDEM (dir.), *Florence. Artistics centers of the italian Renaissance*, New York, Cambridge University Press, 2012, XXIII + 424 p.

Glenn M. ANDRES, John M. HUNISAK, Richard A. TURNER, *L'Art de Florence*, New York - Paris - London, Abbeville, 2000, 703 p.

Antonio ANZILOTTI, *La Crisi costituzionale della Repubblica fiorentina*, Roma, Multigrafica, 1969 [1912], VII + 151 p.

Luciano ARTUSI, Silvano GABBRIELLI, *Feste e giochi a Firenze*, Firenze, Becocci, 1976, 175 p.

Hans BARON, *The crisis of the early Italian Renaissance: civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny*, Princeton, Princeton University Press, 1966 [1955], XXVIII + 584 p.

IDEM, From Petrarch to Leonardo Bruni: studies in humanistic and political literature, London, University of Chicago Press, 1968, VII + 269 p.

IDEM, *In search of Florentine civic humanism: essays on the transition from medieval to modern thought*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 2 t. (XII + 297, 218 p.)

Christian BEC, *Florence 1300-1600 : histoire et culture*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1986, 241 p.

Gino CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, Firenze, Barbèra, 1875, 2 t. (667, 632 p.)

Roberto CARDINI, « Alberti o della nascita dell'umorismo moderno », *Schede umanistiche. Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese*, Nuova serie, 1, Bologna, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna, 1993, p. 31-85.

IDEM, « Attualità dell'Alberti », *Professione architetto*, 2, 1995, p. 6-12.

IDEM, *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Firenze, Mandragora, 2005, 549 p.

IDEM, Mariangela REGOLIOSI (a cura di), Comitato nazionale per il VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti. *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, Firenze, Polistampa, 2007, 979 p.

Charles Albert CINGRIA, *Pétrarque*, Paris, L'âge d'homme, collection « Poche suisse », 2003 [1932], 140 p.

Charles-Marie DE LA RONCIERE, « La foi du marchand : Florence XIVe – milieu XVe siècle », dans *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine (XIIe – XVe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 45-64.

Raymond DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1963, XXIV + 500 p.

Claudia DI FONZO, *Dante e la tradizione giuridica*, Roma, Carocci Editore, 2016, 206 p.

Nicholas ECKSTEIN, *Painted Glories: the Brancacci Chapel in Renaissance Florence*, New Haven and London, Yale University Press, 2014, IX + 282 p.

Samuel EDGERTON, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York, Basic Books, 1975, 191 p.

Carlo FALCIANI (sous la direction de), *Florence. Portraits à la cour des Médicis*, catalogue de l'exposition au Musée Jacquemart-André du 11 septembre 2015 au 25 janvier 2016, Bruxelles, Fonds Mercator, 2015, 207 p.

Elena FASANO GUARINI, Giuseppe PETRALIA, Paolo PEZZINO (a cura di), *Storia della Toscana*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2004, t. 1: *Dalle origini al* Settecento (VIII + 261 p.), t. 2: *Dal* Settecento *a oggi* (225 p.)

Galienne FRANCASTEL, *Histoire de la peinture italienne*, t. 2 : *Le style de Florence. Le* Quattrocento, Paris, Pierre Tisné, 1958, 171 p.

Guidobaldo GUIDI, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo* Quattrocento, Firenze, Leo S. Olschki, 1981,

t. 1: *Politica e diritto pubblico* (VIII + 365 p.),

t. 2: *Gli Istituti di dentro che componevano il governo di Firenze nel 1415* (353 p.),

t. 3: *Il Contado e distretto* (305 p.)

Curt S. GUTKIND, *Cosimo de' Medici.* Pater patriae*, 1389-1464*, Oxford, Clarendon Press, 1938, XII + 340 p.

Jacques HEERS, *Le clan des Médicis : comment Florence perdit ses libertés, 1200-1500*, Paris, Perrin, 2012 [2008], 377 p.

Bertrand JESTAZ, *La renaissance de l'architecture : de Brunelleschi à Palladio*, Paris, Gallimard, 1995 [1972], 160 p.

Dale KENT, *The Rise of the Medici. Faction in Florence, 1426-1434*, London, Oxford University Press, 1978, VIII + 389 p.

Roberto LONGHI, *À propos de Masolino et de Masaccio*, traduit de l'italien par Alain MADELEINE-PERDRILLAT, avant-propos d'André CHASTEL, Aix-en-Provence, Pandora, 1981 [1940], 188 p.

Luca MANNORI, *Il sovrano tutore. Pluralismo e accentramento amministrativo nel Principato dei Medici (secc. XVI-XVIII)*, Milano, Giuffrè, 1994, VI + 486 p.

Silvia MANTINI, *Lo spazio sacro della Firenze Medicea. Trasformazioni urbane e ceremoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1995, 293 p.

Marina MARIETTI, *Boccace. Conteur et passeur de la Renaissance*, Paris, Payot & Rivages, 2012, 280 p.

Thomas MARTONE, « Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto », in Omar CALABRESE (a cura di), *Piero teorico dell'arte*, Roma, Laterza, 1985, p. 173-186.

Thierry MENISSIER, *Machiavel : ombres et lumières du politique*, Paris, Ellipses, 2017, 214 p.

Anthony MOLHO, John A. TEDESCHI, *Renaissance. Studies in honor of Hans Baron*, Dekalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 1971, LXXXVIII + 876 p.

Cesare MOLINARI, « Spettacoli fiorentini del Quattrocento: contributi allo studio delle sacre rappresentazioni », *Raccolta pisana di saggi e studi*, n° 5, Venezia, Pozza, 1961, p. 39-44.

Scott NETHERSOLE, *Art of Renaissance Florence: A City and Its Legacy*, London, Laurence King Publishing, 2019, 223 p.

Michel PAOLI (sous la direction de), *Les Livres de la famille d'Alberti. Sources, sens et influence*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 477 p.

Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Marc BORMAND, *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze. 1400-1460*, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 2013, 548 p.

Giuliano PINTO e Lorenzo TANZINI (a cura di), *Poteri centrali e autonomie nella Toscana medievale e moderna*, atti del convegno di studi di Firenze, 18-19 dicembre 2008, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, 215 p.

Michel PLAISANCE, *Florence : fêtes, spectacles et politique à l'époque de la Renaissance*, Roma, Vecchiarelli, 2008, 310 p.

Giovanni ROSSI, « Alberti e la scienza giuridica quattrocentesca. Il ripudio di un paradigma culturale », in *Alberti e la cultura del Quattrocento*. Atti del convegno internazionale del Comitato nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Firenze, 16-17-18 dicembre 2004, p. 59-121.

IDEM, « Enea Silvio e la polemica umanistica contro la scienza del diritto », in Luisa SECCHI TARUGI, *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, Atti del XXV convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-20 luglio 2013), Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, p. 599-618.

Nicolaï RUBINSTEIN, « Politics and Constitution in Florence at the end of the Fifteenth Century », in *Italian Renaissance Studies*, éd. E. F. Jacob, London, 1960, p. 148-183.

IDEM, « Florentine Constitutionalism and Medici Ascendancy in the Fifteenth Century », in *Florentine Studies*, éd. Nicolai RUBINSTEIN, London, 1968, p. 442-462.

IDEM, *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, London, Faber and Faber, 1968, 546 p.

Gaetano SALVEMINI, *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, Carnesecchi, 1899, VIII + 432 p.

Sophie STALLINI, *Le théâtre sacré à Florence au XVe siècle : une histoire sociale des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 323 p.

Justin STEINBERG, *Dante and the limits of the law*, Chicago: London, The University of Chicago Press, 2013, VIII + 231 p.

Leo STRAUSS, *Pensées sur Machiavel*, traduit de l'anglais par Michel-Pierre EDMOND et Thomas STERN, Paris, Klincksieck, 2017 [1958], 441 p.

Alberto TENENTI, « Le *Momus* dans l'œuvre de Leon Battista Alberti », in *Il Pensiero Politico 7*, 1974, p. 321-333.

Richard TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, New York, Cornell Paperbacks, 1991 [1980], XXVI + 951 p.

Piero UGOLINI (a cura di), *Un'altra Firenze. L'epoca di Cosimo il Vecchio. Riscontri tra cultura e società nella storia fiorentina*, Firenze, Vallecchi, 1971, 700 p.

Berthold Louis ULLMAN, *The humanism of Coluccio Salutati*, Padova, Antenore, 1963, XVI + 299 p.

Lionello VENTURI, *Piero della Francesca*, Genève, Skira, 1990 [1954], 118 p.

Aby WARBURG, Essais florentins, traduit de l'allemand par Sibylle MÜLLER, Paris, Hazan, 2015 [rééd.], 299 p.

George Frederick YOUNG, *I Medici*, Firenze, Salani, 1968 [rééd.], 480 p.

Andrea ZORZI, *L'Amministrazione della giustizia penale nella repubblica fiorentina. Aspetti e problemi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, VI + 125 p.

Mantoue :

Laura ANGELUCCI, Roberta SERRA, Peter ASSMAN, Paolo BERTELLI, Michela ZURLA (a cura di), *« Con nuova e stravagante maniera » : Giulio Romano a Mantova*, Milano, Skira, 2019, 278 p.

Daniel ARASSE, Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, 489 p.

Carlo D'ARCO, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantova, G. Agazzi, 1857, 2 t.

Atti del Convegno di Studi di Mantova del 23-24 maggio 1992, *Mantova e l'antico Egitto. Da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi*, Firenze, Olschki, 1994, 70 p.

Maria Grazia BALZARINI, Tiziana MONACO (a cura di), *Lombardia rinascimentale*, con un saggio introduttivo di Liana CASTELFRANCHI VEGAS, Milano, Jaca Book, 2007, 331 p.

Giuseppe BASILE, Carlo Marco BELFANTI, Chiara TELLINI PERINA (a cura di), *I Giganti di Palazzo Te*, Mantova, Editrice Sintesi, 1989, VII + 152 p.

Carlo Marco BELFANTI, Francesca D'ONOFRIO, Daniela FERRARI (a cura di), *Guerre, stati e città: Mantova e l'Italia padana dal secolo XIII al XIX*, Atti delle giornate di studio in omaggio ad Adele BELLÙ, Mantova, 12-13 dicembre 1986, Mantova, Arcari, 1988, 493 p.

Amedeo BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Panini, 1998, 2 t. (512, 699 p.)

Patrick BOUCHERON, *De l'éloquence architecturale. Milan, Mantoue, Urbino (1450-1520)*, Paris, Éditions B2, 2018 [2014], 68 p.

Riccardo BRAGLIA, *La grotta delle meraviglie: il collezionismo di Isabella d'Este-Gonzaga*, Mantova, Il rio arte, 2015, 97 p.

Antonio BRETOLOTTI, *La Musique à Mantoue du XVe au XVIIIe siècle*, Genève, Minkoff, 1978, 259 p.

André CHASTEL, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, 94 p.

collection « Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo »,

- t. 1: *Mantova nell'età dei Gonzaga. Una capitale europea*, Milano, Electa, 1996, 188 p.
- t. 2: *Stemmi imprese e motti gonzagheschi*, Milano, Electa, 1996, 279 p.
- t. 3: *Il Comune. I Gonzaga capitani generali del popolo di Mantova e vicari imperiali. I Gonzaga marchesi di Mantova (1117-1530)*, Milano, Electa, 1997, 271 p.
- t. 4: *I Gonzaga duchi di Mantova e marchesi poi duchi del Monferrato (1530-1627)*, Milano, Electa, 1997, 345 p.

Chiara CONTINISIO, Raffaele TAMALIO, *Donne Gonzaga a corte: reti istituzionali, pratiche culturali e affari di governo*, Roma, Bulzoni, 2018, XXII + 562 p.

Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento, *Giulio Romano*, Mantova, Accademia nazionale Virgiliana, 1989, 433 p.

Anthony CRESTINI, « L'art au service du pouvoir de Frédéric II Gonzague. Le début de l'ère des princes », dans *XXVIIe colloque de l'A.F.H.I.P.*, Aix, PUAM, 2019, p. 53-68.

Nicole DACOS, *La découverte de la* domus aurea *et la formation des grotesques à la Renaissance*, Leiden, E. J. Brill, 1969, XX + 204 p.

Louis DIMIER, *Le Primatice*, Paris, Albin Michel, 1928 [1900], V + 115 p.

Barbara FURLOTTI, Guido REBECCHINI, *L'Art à Mantoue*, traduit de l'italien par Chantal MOIROUD, Paris, Hazan, 2008, 278 p.

Gherardo GHIRARDINI, *La musica a Mantova*, Mantova, Baruffaldi, 1975, 40 p.

Ernst GOMBRICH, *Giulio Romano*, Milano, Electa, 2001 [1989], 609 p.

José GUIDI, « Visages de la vie de cour selon Castiglione et l'Arétin : du "cortegiano" à la "cortigiana" », dans *Culture et Société en Italie. Du Moyen Âge à la Renaissance*, Hommage à André ROCHON, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, p. 219-228.

Frederick HARTT, *Giulio Romano and the Palazzo del Te*, Ann Arbor, University microfilms international, 1986 [1958], 317 p.

Stefano L'OCCASO, *Giulio Romano universale: Soluzioni decorative, fortuna delle invenzioni, collaboratori e allievi*, Mantova, Il Rio Arte, 2019, 387 p.

Mario LEVRI, *Gli organi di Mantova*, Trento, Biblioteca Pp. Francescani, 1976, 92 p.

Giancarlo MALACARNE, *Le feste del principe. Giochi, divertimenti, spettacoli a corte*, Modena, Il Bulino, 2002, 294 p.

I Gonzaga di Mantova. Una stirpe per una capitale europea,

t. 3: *I Gonzaga duchi. La vetta dell'Olimpo da Federico II a Guglielmo (1519-1587)*, Modena, Il Bulino, 2006, 372 p.

t. 6: *Gonzaga: genealogie di una dinastia. I nomi e i volti*, Modena, Il Bulino, 2010, 454 p.

Francesca MATTEI, *Federico II Gonzaga e le arti*, Roma, Bulzoni, 2016, 289 p.

Leonardo MAZZOLDI (a cura di), *Mantova. La storia*, t. 2, *Da Ludovico secondo marchese a Francesco secondo duca*, con prefazione di Mario BENDISCIOLI, Mantova, Istituto Carlo d'Arco, 1961, XVI + 593 p.

Philippe MOREL, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011 [1997], 425 p.

Luigi PESCASIO, *Storia di Mantova. Federico II Gonzaga, V marchese – I duca*, Suzzara, Bottazzi, 1997, 181 p.

Daniela ROMAGNOLI, *La ville et la cour. Des bonnes et des mauvaises manières*, traduit de l'italien par Jérôme NICOLAS, préface de Jacques LE GOFF, Paris, Fayard, 1995, 264 p.

Lorenzo SAVINO, *Di Alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani della prima metà del secolo XVI (Bembo, Castiglione, M. Equicola, L. Ebreo, G. Betussi, Tullia d'Aragona)*, Napoli, Jovene, 1914, 345 p.

Giancarlo SCHIZZEROTTO, *Cultura e vita civile a Mantova fra '300 e '500*, Firenze, Leo S. Olschki, 1977, 145 p.

Francesca VINTI, *Giulio Romano pittore e l'antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, 138 p.

Iconologie juridique[2] :

Florence ALAZARD, Paul MELLET, « De la propagande à l'obéissance, du dialogue à la domination : les enjeux de pouvoir dans les entrées solennelles », *Entrées épiscopales, royales et princières dans les villes du Centre Ouest du royaume de France, XIIIe-XVIe siècle*, Genève, Droz, 2012, p. 9-22

Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 2010 [1997], 215 p.

IDEM, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010 [1999], 375 p.

Mario ASCHERI, « La Siena del Buon Governo (1287-1355) », in Simonetta ADORNI BRACCESI et Mario ASCHERI (a cura di), *Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal Medioevo all'età moderna: Firenze, Genova, Lucca, Siena e Venezia*, atti del Convegno di Siena (1997), Rome, Istituto storico italiano per l'Età moderna e contemporanea, 2001, p. 87-107.

IDEM, « Tirannia/Libertà/Giustizia con una nota su Pace e Vendetta: un itinerario da Simone Martini ad Ambrogio Lorenzetti », *Progressus*, IV, Janvier 2017, p. 159-166.

Jérôme BASCHET, *Corps et âmes. Une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, 408 p.

Michael BAXANDALL, *Giotto et les humanistes : la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, traduit de l'anglais par Maurice BROCK, préface de Patrick BOUCHERON, Paris, Seuil, 2016 [1971], 277 p.

Boris BERNABE, « La perspective comme réforme politique : *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca (après 1459) », XXIIe colloque de l'A.F.H.I.P., Aix, PUAM, 2012, p. 193-207.

IDEM, « Piero della Francesca, Nicolas de Cues et la théorie canonique des présomptions. Hypothèse d'étude », dans Michèle BEGOU-DAVIA, Florence DEMOULIN-AUZARY et François JANKOWIAK (sous la direction de), *Rerum novarum ac veterum scientia*. Mélanges en l'honneur de Brigitte BASDEVANT-GAUDEMET, Paris, Mare & Martin, 2020, t. 1, p. 145-165.

Patrick BOUCHERON, Jacques CHIFFOLEAU (sous la direction de), *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004, 341 p.

IDEM, « Les expressions monumentales du pouvoir princier à Milan au temps de Francesco Sforza (1450-1466) », dans Actes du XXIIIe congrès de la Société des

[2] Les ouvrages classés dans cette section correspondent à ceux qui nous ont permis de créer notre méthode d'iconologie juridique.

Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur public (SHMES). *Les princes et le pouvoir au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993, p. 117-135.

IDEM, Conjurer la peur. Essai sur la force politique des images, Sienne – 1338, Paris, Points, 2015 [2013], 282 p.

IDEM, Cours « Fictions politiques » professé au Collège de France en 2017, disponible en ligne : https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2016-2017.htm, [dernière consultation le 19 V 2021].

IDEM, Cours « Fictions politiques (2) : nouvelles de la tyrannie » professé au Collège de France en 2018, disponible en ligne : https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2017-2018.htm, [dernière consultation le 19 V 2021].

IDEM, Cours « Les inventions du politique (2) : narration et expérience » professé au Collège de France en 2020, disponible en ligne : https://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/course-2019-2020.htm, [dernière consultation le 19 V 2021].

Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Antiquité, Art et Politique*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2016, 315 p.

IDEM, « Lecture politique du tombeau de François Ier et de Claude de France », dans *IDEM* (sous la direction de), *Les aspects politico-juridiques de la domination*, t. 2 : *Les époques moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », p. 19-48.

Marie-Bernadette BRUGUIERE, *Opéra, politique et droit*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse I Capitole, 2014, 560 p.

Centre de recherche sur la Renaissance italienne, *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, t. 1 (1973, 456 p.) t. 2 (1974, 325 p.)

André CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Préface de Jean WIRTH, Genève, Droz, 1996 [1954], V + 228 p.

Élisabeth CROUZET-PAVAN, Jean-Claude MAIRE VIGUEUR (sous la direction de), *L'art au service du prince : paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, Roma, Viella, 2015, 396 p.

Olivier et Éric DEBAT, « La muraille comme signe de domination politique. Quelques illustrations de fortifications bastionnées », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les aspects politico-juridiques de la domination. Les époques moderne et contemporaine*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2020, p. 209-240.

Ernst GOMBRICH, *Norm and Form*, Oxford, Phaidon, 1993, XII + 164 p.

Jean-Louis HAROUEL, *Histoire de l'urbanisme*, Paris, PUF, 1995 [1981], 127 p.

Carl JUNG, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Roland CAHEN, Paris, Gallimard, 1993 [1928], 287 p.

Burt KASPARIAN, « Quand le roi jubile avec les dieux : la fête-*sed*, instrument de glorification de la royauté pharaonique », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Dieux et hommes. Modèles et héritages antiques*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2018, t. 1, p. 55-99.

Jérémie KOERING, *Le Prince en représentation. Histoire des décors du palais ducal de Mantoue au XVIe siècle*, Arles, Actes Sud, 2013, 410 p.

Jesse M. LOCKER, *Art and Reform in the Late Renaissance After Trent*, New York, Taylor & Francis, 2019, X + 330 p.

Louis MARIN, *Politiques de la représentation*, nouvelle édition établie par Alain CANTILLON, Giovanni CARERI, et Jean-Pierre CAVAILLE, Paris, Kimé, 2005 [1980], IV + 344 p.

Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Claude HERBETTE et Bernard TEYSSEDRE, Paris, Gallimard, 1979 [1939], 394 p.

Xavier PREVOST, *Jacques Cujas, 1522-1590 : jurisconsulte humaniste*, préface d'Anne ROUSSELET-PIMONT et Jean-Louis THIREAU, Genève, Droz, 2015 [2012], XIV + 590 p.

IDEM, « L'humanisme juridique de la Renaissance », dans Olivier DARD (sous la direction de), Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe, disponible en ligne : https://ehne.fr/encyclopedie/thématiques/humanisme-européen/un-humanisme-des-humanismes/l'humanisme-juridique-de-la-renaissance, [dernière consultation le 30 III 2021].

Giovanni ROSSI, *« Diritto e letteratura »: sul significato di un connubio di successo. Rifrazioni anomale dell'idea di giustizia*, Edizioni Scientifiche Italiane, 2017, p. 15-27.

Mario SCALINI (a cura di), *Armi e potere nell'Europa del Rinascimento*, mostra e catalogo, Milano, Silvana, 2018, 336 p., sp. « Armi sovrane: l'arma e la rappresentazione del potere » (p. 39-64) et « L'armatura come autorappresentazione: un nuovo oggetto » (p. 65-86).

Philippe SERS, *Totalitarisme et avant-gardes. Falsification et vérité en art*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, 365 p.

Quentin SKINNER, *L'artiste en philosophe politique : Ambrogio Lorenzetti et le Bon Gouvernement*, traduit de l'anglais par Rosine CHRISTIN, Paris, Raisons d'agir, 2003 [1986], 184 p.

Roy STRONG, *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, Le Méjan, 1991 [1984], traduit de l'anglais par Bruno COCQUIO, Arles, Solin, 1991, 381 p.

Modèles antiques :

Maria Pia BACCARI, « *Civitas Augescens* », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Ville, cité et Antiquité*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2002, p. 37-44.

Christophe BADEL, « La *dignitas* à Rome : entre prestige et honneur (fin de la République) », dans Frédéric HURLET, Isabelle RIVOAL, Isabelle SIDERA (sous la direction de), *Le prestige : autour des formes de la différenciation sociale*, Paris, Éditions de Boccard, 2014, p. 107-120.

Boris BERNABE, Olivier CAMY (sous la direction de), *Les mythes de fondation et l'Europe*, actes du Colloque international de Dijon, 18 et 19 novembre 2010, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013, 332 p.

Maurizio BETTINI, *Superflu et indispensable. À quoi servent les Grecs et les Romains ?*, traduit de l'Italien par Pierre VESPERINI, Paris, Flammarion, 2018 [2017], 207 p.

Jacques BOUINEAU, *Les toges du pouvoir, ou La Révolution de droit antique 1789-1799*, Toulouse, Éché, 1986, XLVII + 544 p.

IDEM, « Autour de la notion de *res publica* », in *Historia et ius*, 5 (2014), disponible en ligne : http://www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/bouineau_5_respublica5.pdf, [dernière consultation le 19 V 2021].

IDEM, « La référence à l'Antiquité dans l'*Anti Machiavel* de Frédéric II de Prusse », dans Ali SEDJARI (sous la direction de), *État, gouvernementalité et gestion du changement*, Paris, L'Harmattan, 2015, p 129-146.

IDEM, La romanité commune, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1995, 171 p.

IDEM, « L'Antiquité chez Bonaventure des Périers », dans *IDEM* (sous la direction de), *Dieux et hommes. Modèles et héritages antiques*, t. 2 : *Communauté et* egomet, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2018, p. 181-204.

IDEM, « Charles XI de Suède en quête de modèle politique », dans *IDEM* (sous la direction de), *L'environnement méditerranéen. De l'Antiquité vécue à l'Antiquité réinventée*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2019, p. 213-240.

Eric BOURNAZEL, « Rome, *Regnum*, Empire aux premiers temps capétiens », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *La romanité commune*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1995, p. 39-50.

Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 2017 [1949], 370 p.

Louis BREHIER, Pierre BATTIFOL, *Les survivances du culte impérial romain*, Paris, Picard, 1920, 75 p.

Hélène CASANOVA-ROBIN, Carlos LEVY, Laurence BOULEGUE (sous la direction de), *Le tyran et sa postérité dans la littérature latine de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 425 p.

Pierangelo CATALANO, « *Initia urbis* », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Ville, cité et Antiquité*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2002, p. 11-16.

Anne COULIE, « Guerre et Paix dans les mondes grecs à l'époque classique », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Guerre et Paix dans l'Orient méditerranéen*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2001, p. 15-28.

Lambros COULOUBARITSIS, *La pensée de Parménide*, Paris, Ousia, 2009 [1990], 570 p.

Anthony CRESTINI, *La référence à l'Antiquité dans la peinture de Piero della Francesca. Horizons politique, juridique et ontologique*. Mémoire de Master à paraître.

IDEM, « L'Antiquité comme outil politique de transformation de l'art italien : l'exemple de Piero della Francesca », dans Jacques Bouineau (sous la direction de), *Dieux et hommes. Modèles et héritages antiques*, t. 1 : *Pouvoir et* persona, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 227-240.

Florence DUPONT, *L'orateur sans visage : essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, VII + 245 p.

Sabine FROMMEL, *L'origine de l'architecture peinte*, Chaire du Louvre 2020, conférence accessible en ligne à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=8Umw2Ann9Og, [dernière consultation le 14 I 2021].

L'héritage classique et l'impact de la perspective centrale, Chaire du Louvre 2020, conférence accessible en ligne à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=1iMKr-SXnrY, [dernière consultation le 11 I 2021].

Philippe GARDETTE, *Une culture entre Renaissance italienne et Orient : Prolégomènes à la culture juive byzantine*, Istanbul, Isis, 2010, 197 p.

Jean GAUDEMET, « Le droit romain dans la pratique et chez les docteurs aux XIe et XIIe siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 31-32 (juillet-décembre 1965), p. 365-380.

Ernst GOMBRICH, *The heritage of Apelles*, Oxford, Phaidon, 1976, VIII + 250 p.

Donatien GRAU, *Néron en Occident. Une figure de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2015, 407 p.

Laurent HECKETSWEILER, *La fonction du peuple dans l'Empire romain. Réponses du droit de Justinien*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2009, 323 p.

Joseph HELLEGOUARC'H, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres, 1972 [1963], 601 p.

Michel HUMBERT, David KREMER, *Institutions politiques et sociales de l'Antiquité*, Paris, Dalloz, 2014, X + 604 p.

Jean IMBERT, *Le droit antique et ses prolongements modernes*, Paris, PUF, 1994 [1961], 127 p.

Burt KASPARIAN, « La conjonction du pouvoir civil et du pouvoir religieux dans l'Égypte ancienne », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Pouvoir civil et pouvoir religieux : entre conjonction et opposition*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2010, p. 11-37.

Jacques KRYNEN, « Droit romain et État monarchique » dans Joël BLANCHARD (sous la direction de), *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*. Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994, Paris, Picard, 1995, p. 13-23.

IDEM, « La réception du droit romain en France : encore la bulle "*Super speculam*" », *Revue d'histoire des facultés de droit et de la culture juridique, du monde des juristes et du livre juridique 28*, 2010), p. 227-262.

Giovanni LOBRANO, « Peuple et citoyens selon le droit romain », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Les hommes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1997, p. 59-71.

Carole MABBOUX, *Cicéron et la commune : présence(s) d'une autorité rhétorique et politique dans la culture civique citadine (XIIIe-XIVe siècle)*, Thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'Université Grenoble Alpes sous la direction de Guido CASTELNUOVO. Publication à venir.

Évelyne MERON, « Les justifications morales à l'établissement de l'Empire dans l'*Énéide* de Virgile », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *La romanité commune*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1995, p. 27-38.

Theodor MOMMSEN, *Histoire romaine*, traduction française de Charles Alfred ALEXANDRE, 1863, 11 t.

Lewis MUMFORD, *La cité à travers l'histoire*, traduction de l'anglais par Guy et Gérard DURAND, préface de Jean-Pierre GARNIER, Marseille, Agone, 2011 [1961], XVIII + 922 p.

Emilia NDIAYE, « Le prestige de l'orateur dans la Rome tardo-républicaine : Cicéron *auctor* de son *auctoritas* », dans Robinson BAUDRY, Frédéric HURLET (sous la direction de), *Le prestige à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Paris, Éditions de Boccard, 2016, p. 193-204.

Philippe-Jean QUILLIEN, « Regards de Paul Valéry sur le monde antique », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Permanences de l'Antiquité ?*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1994, p. 91-102.

IDEM, « Socrate citoyen », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Citoyenneté antique : Citoyenneté contemporaine*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 1996, p. 27-46.

Johannes Michael RAINER, *Römisches Staatsrecht: Republik und Prinzipat*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, 333 p.

IDEM, *Stato e diritto: il diritto romano in Europa*, conferenza in occasione dell'Inaugurazione dell'anno accademico della Facoltà di Giurisprudenza di Trento (25 febbraio 2015), disponible en ligne : https://webmagazine.unitn.it/evento/giurisprudenza/3759/inaugurazione-dellanno-accademico-della-facolt-di-giurisprudenza, [dernière consultation le 7 VI 2021].

Sabine ROMMEVAUX, « La réception des *Éléments* d'Euclide au Moyen Âge et à la Renaissance. Introduction », *Revue d'histoire des sciences*, n° 2, 2003, p. 267-273.

Giovanni ROSSI, « Lo scaffale giuridico nella biblioteca di Leon Battista Alberti », in Roberto CARDINI (a cura di), *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Firenze, Mandragora, 2005, p. 165-174.

IDEM, *Letture umanistiche del Digesto lungo il XV secolo. Da Valla a Poliziano. Interpretare il Digesto. Storia e metodi*, Pavia, IUSS Press, 2014, p. 311-369.

IDEM, « Retorica e diritto nelle opere dei Glossatori civilisti: i proemi allegorici », *Historia et ius*, 2018, disponible en ligne : http://www.historiaetius.eu/uploads/5/9/4/8/5948821/rossi_13_.pdf, [dernière consultation le 20 IV 2021].

Nicolaï RUBINSTEIN, « Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, p. 29-43.

Philippe SEGUR, « Les conceptions du temps dans l'Antiquité gréco-romaine », Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Empires et passés méditerranéens*, Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », p. 187-208.

Salvatore SETTIS, *Memoria dell'antico nell'arte*,

t. 1: *L'uso dei classici* (Torino, Einaudi, 1984, XXVII + 477 p.),

t. 2: *I generi e i temi ritrovati* (1985, XXXIV + 480 p.),

t. 3: *Dalla tradizione all'archeologia* (1986, XXXV + 539 p.)

IDEM (a cura di), *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, Milano, Skira, 2008, 366 p.

Peter STEIN, *Le droit romain et l'Europe. Essai d'interpretation historique*, Paris, LGDJ, 2004, LVIII + 172 p.

Jean-Pierre VERNANT, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 2013 [1962], 145 p.

Pierre VESPERINI (sous la direction de), Philosophari. *Usages romains des savoirs grecs sous la République et sous l'Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 723 p.

Paul VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Points, 2014 [1983], 168 p.

Alexandre VIALA, « D'Athènes à Jérusalem : le saut qualitatif de la pensée juridique occidentale », dans Jacques BOUINEAU (sous la direction de), *Hommage à Marie-Luce Pavia. L'homme méditerranéen face à son destin,* Paris, L'Harmattan, collection « Méditerranées », 2016, p. 227-240.

Michel VILLEY, *Le droit romain : son actualité*, Paris, PUF, 2012 [1946], 141 p.

INDEX DES NOMS

A

Abélard : 28, 55-57.
Leon Battista Alberti : 19, 26, 33, 39, 42, 45, 73, 76-81, 102-104, 107, 151, 170-171, 180-199, 213, 223, 231-232, 237, 250, 261, 372, 417-425, 436, 445.
Albizzi : 128-130, 138, 154-155.
Alcuin : 87.
Alphonse VI d'Espagne : 21.
Anastase : 279.
Andrea del Sarto : 374.
Fra Angelico : 92, 94, 175.
Charles d'Anjou : 72.
Antigone : 239.
Apollodore : 209-211, 258.
Aristote : 29, 46, 57, 103, 113, 123, 240, 429-433.
Avicenne : 29.

B

Balde : 151, 157.
Frédéric Barberousse : 21, 22.
Bartole : 23-25, 28-31, 51, 54, 71, 90, 109, 130, 151, 157, 190, 213.
Philippe le Bel : 60, 62, 99, 282.
Joachim du Bellay : 196.
Bicci di Lorenzo : 175.
Boccace : 285.
Étienne de la Boétie : 163.
Napoléon Bonaparte : 19-20, 35, 93.
Boniface VIII : 60.
Sandro Botticelli : 93, 175, 184.
Bramante : 60, 199, 370-371.
Filippo Brunelleschi : 26, 33, 170-179, 181-182, 184, 186, 188, 190, 193, 199, 213, 244-245, 318, 372, 424.
Leonardo Bruni : 28, 37, 66, 87-88, 142, 229.

C

Andrea del Castagno : 175.
Baldassare Castiglione : 45-46, 69, 127, 142, 216, 234, 291-293, 372.
Benvenuto Cellini : 75.
Jules César : 108, 202, 204.
Charlemagne : 19, 64, 87, 108, 274, 351, 368, 371.
Bernard de Chartres : 213.
Cicéron : 87, 102, 147, 149, 238-240, 283-284, 291, 437, 445.
Cino da Pistoia : 90.
Clisthène : 123.
Constantin : 107, 273, 371.
Nicolas Copernic : 106-108, 114.
Nicolas de Cues : 32, 103-107, 113, 286, 288, 340-341, 413.

D

Dante : 23, 29, 100, 112, 190-191, 278-280, 410.
Jacques-Louis David : 19-20.
Paul Delaroche : 20.
Démocrite : 327, 412.
René Descartes : 147.
Donatello : 35, 172, 202, 244.
Duccio : 32.

E

Mario Equicola : 45, 91, 145, 350.
Isabelle d'Este : 42, 44, 102, 131, 135, 158.
Euclide : 327.
Eugène IV : 95, 104.
Eusèbe de Césarée : 273.

F

Marsile Ficin : 241, 313.
Filarete : 76.
Jean Fouquet : 374.
François Ier (roi de France) : 44-45, 63, 91, 99, 132, 139-141, 145, 158, 196, 204, 217, 284, 299, 366, 371, 373-375.
Frédéric d'Autriche : 277.
Otton de Freising : 21.

G

Gaïus : 239.
Gélase : 274.
Lorenzo Ghiberti : 75, 92, 172.
Giotto : 32, 320-322.
Benozzo Gozzoli : 76, 92-94.

Gonzague :
François Ier : 78.
François II : 97, 131.
Frédéric II : 44-45, 63, 66, 69, 80-81, 85, 91, 96-99, 127, 131-132, 135-136, 139-147, 153, 157-158, 162-164, 196-198, 209-211, 234, 266, 284, 373, 430.
Ludovic II : 26, 78-80, 196.

Gratien : 25, 274, 411.
Grégoire VII : 58, 60.
Battista Guarini : 142.
Johannes Gutenberg : 106.

H

Hannibal : 19.
Henri II (roi de France) : 141.
Henri III (roi de France) : 260.
Henri IV (roi de France) : 282.
Henri VII (comte de Luxembourg) : 277.
Henri VIII (roi d'Angleterre) : 375.
Héraclite : 148.
Hésiode : 209, 358.
Thomas Hobbes : 107.
Frédéric II Hohenstaufen : 22-23, 28, 61, 284.

I

Isidore de Séville : 239, 346.
Isidore le Jeune : 40.

J

Jésus-Christ : 20, 93, 95, 108, 116, 194.
Jules II : 60, 68, 80, 215-216, 370, 435.
Justinien : 23-24, 28, 42, 66, 77, 89, 239, 274, 371, 410.

K

Wassily Kandinsky : 329-330.
Paul Klee : 329-330.

L

Léon X : 69, 140, 151, 371.
Filippo Lippi : 175.

Ambrogio Lorenzetti : 35, 149, 322-324.
Louis de Bavière : 277.
Louis X de Bavière : 376.

M

Nicolas Machiavel : 30, 68, 89, 128, 294, 335, 382, 432-433.
Sigismond Malatesta : 93.
Antonio Manetti : 171-172.
Mantegna : 78, 196.
Domenico Maria Novara : 106, 114.
Marsile de Padoue : 23, 109, 280-281.
Simone Martini : 34, 192-193.
Masaccio : 170-171, 177-181, 184, 186, 193, 365, 367.
Masolino : 179.

Médicis
Catherine (reine de France) : 141.
Cosme Ier (grand-duc de Toscane) : 86, 110, 135.
Cosme l'Ancien : 43, 66, 85, 91-95, 112, 115, 119, 128-130, 135-138, 144, 147, 151-158, 162-164, 244, 430, 437, 444-446.
Laurent le Magnifique : 93.
Pierre le Gouteux : 93.

Michel-Ange : 216, 305, 370, 380, 391.
Jules Michelet : 27, 81.
Michelozzo : 92, 215.
Frédéric de Montefeltre : 25.
Montesquieu : 19, 45, 240.

N

Néphéritès : 348-350.
Néron : 246-247, 261.
Nicolas V : 112.

O

Guillaume d'Ockham : 58, 72, 240.
Octave Auguste : 153, 156, 173, 202, 204, 319, 351.
Othon Ier : 128.
Ovide : 353.

P

Luca Pacioli : 114.
Jean VIII Paléologue : 93-94, 104.
Andrea Palladio : 33, 371-372.
Parménide : 194.
Pier Paolo Pasolini : 179-180.
Pétrarque : 25, 45, 283-284.
Philippe II Auguste : 82, 108, 275.
Pic de la Mirandole : 116, 284.
Enea Silvio Piccolomini : 142.
Pie II : 94.
Piero della Francesca : 35, 104, 107, 111-115, 175, 189, 324-326, 336-341.
Pisanello : 167.
Guillaume de Plaisians : 109.
Platon : 29-30, 46, 57, 87, 242-243, 357, 408, 429-433.
Plutarque : 19.
Polybe : 159.
Le Primatice : 374-375, 380.
Ptolémée : 106.

Q

Charles Quint : 44, 61-66, 69, 78, 91, 98, 135-136, 158, 204, 209-212, 214, 218, 236, 345, 355, 372-373.

R

Raphaël : 35, 80, 196, 216, 370, 372.
Jules Romain : 44-46, 80-81, 102-103, 127, 135, 142, 196-199, 216, 223-224, 372, 413.
Rosso : 374.
Jean-Jacques Rousseau : 127.

S

Saint Augustin d'Hippone : 29, 35, 56, 104, 164, 193, 239, 273-274, 287, 312, 429.
Saint Paul : 24, 31, 49, 239, 275.
Saint Thomas d'Aquin : 70, 239.
Saint Louis (roi de France) : 99, 108.
Coluccio Salutati : 28, 30, 45, 87.
Savonarole : 86, 160-162, 229.

Sforza
Francesco : 156.
Galéas Marie : 93.

Solon : 25, 38, 119, 123, 328.

T

Térence : 110.
Jean de Terrevermeille : 109.
Évrard de Trémaugon : 109.

U

Paolo Uccello : 175, 186.
Ulpien : 180, 410.

V

Lorenzo Valla : 88.
Jan Van Eyck : 365-367.
Giorgio Vasari : 46, 186, 196-198, 244, 263, 377.
Maffeo Veggio : 142.
Domenico Veneziano : 175.
Pier Paolo Vergerio il Vecchio : 142.
Vespasien : 131.
Léonard de Vinci : 19, 35, 141, 300, 330, 374.
Virgile : 64, 77, 96-100, 141, 146, 204, 279.
Filippo Maria Visconti : 146, 155.
Vitruve : 33, 53, 172-174, 181, 188, 199, 213, 372, 424.
Daniele da Volterra : 380.

INDEX DES NOTIONS

A

Absolutus : 164, 245, 425.
Acclamation : 64, 130-131, 274.
Accoppiatori : 155-156.
Âge d'or : 352-355.
Aigle impériale : 63, 96-97, 114, 124.
Anakyklosis : 89, 329, 436, 453.
Appel : 24, 385.
Aristocratie : 22, 26, 28, 66, 73, 124, 132, 135, 143.
Art byzantin : 33-34, 192, 390.
Arts (majeurs, intermédiaires, mineurs) : 28, 75, 82, 102, 120-123, 135, 244, 308, 311.
Ars memoriae : 33-34, 184, 192, 333, 391.
Auctoritas : 24, 88, 90, 157, 189, 274, 290, 305, 430-435, 438, 443-446.

B

Balìa : 43-45, 129-130, 138, 153-156, 163.
Banquet : 235, 293-294, 354.
Bossage rustique : 198, 214.
Bulle d'or : 62.
Buonuomini : 120-123, 163.

C

Capitaine du peuple
(Florence) : 75, 122, 154.
(Mantoue) : 28, 64, 78, 97, 99, 125.
Capitaine général des armées de l'Église : 69, 145, 158, 198.
Capitaine général des armées impériales en Italie : 69, 158, 210, 345.
Capitalisme : 21, 31, 144, 149-153, 156-157.
Centralisation : 27, 32, 54, 73, 76-77, 81-84, 111, 133.
Ciompi (révolte des) : 160.
Civitas : 74, 87, 105, 127, 134, 254, 287-290, 296, 300, 308-309, 330, 413.
Clientélisme : 129, 137-138, 156-157, 161, 164, 379, 452.
Commerce : 21, 76, 88, 105, 143-153, 156-157.

Conciles
De Bâle : 59, 94, 104, 232.
De Constance : 59.
De Florence : 59, 94-95, 115, 157, 232, 437.
De Nicée : 152, 273.
De Pise : 59.
De Trente : 288, 380, 426-428.

Condotta : 69, 141, 145.

Conseils
De la commune (Florence) : 43, 120-122.
Du peuple (Florence) : 43, 120-122, 129, 154.
Du marquisat (Mantoue) : 125.
Majeur (Mantoue) : 125.
Mineur (Mantoue) : 125.

Constantinople : 62-63, 107, 115, 436-437.

Contado : 25, 73-77.
Contre-Réforme : 32, 359, 380, 428.
Corpus juris civilis : 24-25, 28, 42, 66, 77, 89, 180, 274-275.
Costruzione legittima (Alberti) : 180, 183-185, 232, 261.
Cour : 73, 98, 135-136, 142, 220, 234-236, 266, 292-294, 297, 312.
Couronne : 27, 109, 217-218.
Curia regis : 136, 142.

D

Decorum : 78, 236-238, 311.
Délégation de pouvoir : 91, 124, 127, 131, 135, 164, 220, 234, 266.
Déthéologisation : 69, 326-327, 425-426.
Devotio moderna : 105, 286.
Dies imperii : 131.

Diète
De Plaisance : 22.
De Roncaglia : 21.

Dignitas : 24, 79, 91, 127-128, 131, 136, 163-164, 228, 237-238, 246-247, 305, 345-346, 349, 354, 430-435, 438, 443.
Dikè : 24, 118, 123, 159, 229, 310, 354.
Distretto : 25, 73-74, 111-112, 122, 147.
Domination : 23, 29, 54, 74, 153, 162-165.
Dominus : 153, 162-165.
Droit naturel : 228, 238-244, 247-248, 330.
Droit romain : 21-27, 35-36, 42, 51, 68, 72-73, 130, 150-151, 180, 230, 240, 276, 410-411.
Duel : 132.

E

Egomet : 257, 292, 379, 383, 414-415, 425-428.
Eiréné : 123.
Emblème : 355-358.

Empereurs
Byzantin : 93, 107, 115.
Germanique : 21-27, 54-56, 60-64, 69, 90, 108, 211.
Romain : 20, 40, 58, 65, 131.

État : 81-84.
Eucharistique (société) : 271-273.
Eunomia : 38, 119, 123, 126, 129, 147, 212, 232, 260, 300, 307-309, 328.
Exil : 22, 66, 91, 128-130, 151, 154-155, 180.

F

Féodalité : 20, 31, 84, 88, 108, 118, 132, 138-141.
Fête-Dieu : 298-300.
Fêtes florentines : 130, 134-137, 295-315.
Fêtes mantouanes : 136-137, 216, 235, 295-315.
Feudataire impérial : 91, 124, 131, 218, 224.
Fiction politique : 40.
Fief : 22, 26, 64, 84, 124, 127-128, 144, 150.
Figure politique : 20, 33-34, 40-41, 49, 74, 87, 169, 176, 241.
Forme symbolique : 186-190, 214-225, 326, 350-351.
Modèle flamand : 94, 365-370, 416-417, 426.

G

Géométrie : 20, 38, 327-331, 359, 388, 439.
Gibelin : 22, 28, 100, 144, 225.
Glaive du pouvoir : 22, 54, 212, 381.
Glossateurs : 21, 72.
Gonfalonier de campagne : 120-123.
Gonfalonier de justice : 67, 120, 126, 163.
Grand Schisme : 31, 35, 59, 70.
Grotesque : 201, 203, 246-247, 258-262, 351, 376, 415.
Guelfe : 22, 122, 144.

H

Hérédité : 109.
Histoire européenne des institutions : 36-39, 49, 118, 196, 307, 359-360, 363-381, 416-417.
Historia (Alberti) : 39, 192-195, 223-224, 242, 251.
Holisme : 28, 63-72, 91, 131, 143, 148, 153, 163-164, 315, 353, 356-357.
Hommage : 35.
Hommage lige : 69, 210.
Homme *ad quadratum* : 330.
Homme souverain : 85, 101, 108-117, 164, 171, 177, 179, 181, 184, 248, 280, 336-339, 425.
Homo sacer : 154.
Huile (peinture à l') : 366-369, 417.
Humanisme : 24, 27-28, 30, 33.
Humanisme civique : 35, 45-46, 53, 85-90, 106-107, 115, 130, 146, 150, 157, 172-173, 189.
Humanisme de cour : 46, 91, 142, 291-293.
Hybris : 38, 123, 211, 220, 256-257, 260, 301, 307-310, 354-358, 380-381.

I

Iconologie juridique : 40-41, 387-405.
Idéal chevaleresque : 140, 142, 283-284.
Idéal citadin : 282-286, 300, 319.
Imperator : 21, 110, 204.
Impôt : 158.
Incastellamento : 136.
Individualisme : 27, 46, 58-59, 67, 77, 82-84, 88, 147-148, 189, 244-246, 256, 369, 415.
Inurbamento : 76.
Investiture : 130-132, 136, 145, 235.

J

Jardins peints : 332-334.
Jus commune : 65, 128, 132, 164, 180, 233, 240, 283, 330.
Jus proprium : 65, 67, 74, 109, 163, 240, 283, 286, 330.
Justice : 24, 39, 56, 381-386.

K

Krasis : 232-233, 257, 304.

L

Légitimité : 21-26, 30-31, 49, 54, 58, 63, 65, 88-91, 103, 109, 130, 162-164, 213, 220, 225, 228, 234, 276.
Lex regia : 131.
Libertas : 20-27, 31, 51, 62, 88, 126, 143, 150, 157, 159, 283, 286-293, 315, 415.
Logos : 67-68, 104, 116, 290, 326-327, 412.

M

Maât : 240, 294, 381.
Macrocosme pictural : 221-225.
Maniera : 46, 196, 263, 343-344, 359, 377-381, 390.
Microcosme pictural : 170, 175, 182-186, 194-195, 223.
Mimesis : 20, 170, 176-178, 182, 184, 187, 191, 237, 347.
Monnaies : 95-100.
Municipalités italiennes : 20-27, 30, 35, 54, 61-62.
Mythe : 20, 27, 33, 38, 56, 196-202, 214-225, 343-360, 388, 439.

N

Nominalisme : 28, 53-59, 66-67, 70, 85, 88, 106, 127, 130, 143, 148-150, 163-164, 184, 190.
Nomos empsychos : 66.
Nouveau Monde : 107-108.

O

Olympe (Mont) : 64, 98-99, 201, 204, 207, 355-358.
Ordonnances de justice : 22, 66, 121, 430.

P

Paciarius generalis : 72.

Paix
De Constance : 22, 64.
De la Ligue catholique : 147.
De Lodi : 147, 156.

Pape : 21-23, 27, 44, 54-60, 95, 215, 224.
Parlamento : 28, 129-130.
Pater familias : 164, 410.
Pater patriae : 164.
Patrimoine : 26, 109, 125, 146, 157.
Peinture de batailles : 284.
Pensée manichéenne inégalitaire : 429-442.
Pensée réaliste : 429-442.
Persona : 229-238, 254-256, 292-294, 298, 303, 305, 390.
Personula : 256-257, 414, 417, 419, 421-424, 426-428.
Perspective : 32, 39, 94, 167, 170-174, 177-178, 183-191, 233, 336-341, 359, 417,
Peste : 56-59.
Peuple : 22, 24, 28, 67, 122, 135, 140.
Picturologie : 243-245.
Podestat : 21, 122, 124, 385.
Portrait : 369, 372, 427-428.
Postglossateurs : 26, 54, 276.
Prieurs : 120-122.
Primus inter pares : 85, 91, 95, 115, 121, 136, 147, 153, 157, 164, 194, 422, 445.
Princeps : 21, 24, 90, 131, 135, 147, 204, 213, 247, 309.

R

Réforme grégorienne : 32, 58, 274-276, 334.
Régence : 131.
Regnum italicum : 21-23, 54, 61-62, 71, 90, 126-127, 144, 211-212.
Relais pictural : 250-264, 383, 427, 443-444.
Renovatio imperii : 63, 128, 215.

Républicanisme : 67, 72, 150, 153, 156, 173, 191, 322.
Res : 25-26, 33, 37, 71-77, 84, 97, 117, 133, 171, 174-175, 276-277.
Res publica : 20-38, 43, 72-73, 91, 118, 119, 134-135.
Res imperii : 26-38, 73, 77-78, 118, 135.
Resignatio in favorem : 119.
Révolution française : 81, 90.
Révolution scientifique : 105-107, 115.
Révolution symbolique : 20, 48, 255.
Roi de France : 44, 61-62, 108-109.
Ruines : 435-436.

S

Sac de Rome : 60-61, 69, 198, 380.
Sibi princeps : 24, 71, 90, 151, 157, 190.
Signoria : 120-122, 155.
Souveraineté : 24, 39, 59, 61, 108-110.
Sprezzatura : 142, 372.
Stoïcisme : 53, 69, 110, 232-233, 257.
Stucs : 202-203, 246.

T

Thémis : 24, 240, 383.
Tournoi : 132, 140-141.
Tyran : 29-30, 56, 65, 85, 137, 144, 148-149, 156, 159-162, 232, 277-278, 282, 354.

U

Urbanisme : 25-26, 32-33, 37, 49, 72-80, 92, 97, 103, 189, 277, 319, 412-414, 421.
Usure : 152.

V

Villa : 215-216.

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

Hors catégorie[1]

*Frontispice d'*I quattro libri dell'Architettura *d'Andrea Palladio* (Ann. 284) : 371.
Frontispice du Léviathan (Ann. 311) : 401-405.
Justice aveuglée par des fous (Ann. 300) : 382.
Perséphone reconduite par Hermès vers sa mère (Ann. 146) : 250.
Vue de la cour intérieure du palais Saint-James (Ann. 294) : 375.

Monnaies et médailles antiques
Aigle impériale sous le capitanat (Ann. 21) : 96.
*Ducat d'or sous Frédéric Ier* (Ann. 25) : 97.
Effigie de Frédéric II (Ann. 28) : 98.
Effigie de Virgile (Ann. 22) : 96.
François II à cheval (Ann. 27) : 97.
Marquis d'argent sous Ludovic II (Ann. 24) : 97.
Marquis d'or sous Ludovic II (Ann. 23) : 97.
Mont Olympe (Ann. 29) : 98.
Vue de la cité sous le marquisat (Ann. 26) : 97.

A

Leon Battista Alberti
Façade de l'église Santa Maria Novella[2] : 181-182.
Palais Rucellai : 181.
Temple du Saint-Sépulcre : 181.
Temple Malatesta : 181.

Fra Angelico
Annonciation (Madrid) (Ann. 155) : 253.
Annonciation de San Marco (Ann. 276) : 338.

Giuseppe Arcimboldo
Saisons : 294.

B

Jacomart Baço
La Flagellation du Christ (Ann. 198) : 325.

Sandro Botticelli
Adoration des Mages (Florence) (Ann. 344) : 435.
Adoration des Mages (Washington) (Ann. 159) : 255, 435.
Annonciation de san Martino alla Scala (Ann. 335) : 426.

[1] L'index des œuvres citées sera classé par artiste. Toutefois, les médailles et monnaies antiques ainsi que cinq œuvres ne sont pas affiliées à un artiste précis, et s'insèreront donc dans cette catégorie. Notons également que Piero della Francesca intègre les P, et qu'une catégorie spéciale est créée pour les œuvres de Jules Romain dans le palais du Té, subdivisées en fonction des salles du palais.

[2] Certaines œuvres ont été citées sans être reproduites en annexe : celles-ci apparaissent naturellement dans notre index.

La tragédie de Lucrèce (Ann. 39) : 184.
Le Printemps (Ann. 172) : 313, 382, 423.
Portrait d'Esmeralda Brandini (Ann. 323) : 421, 423.
Portrait de Julien de Médicis (Ann. 330) : 421.
Portrait d'un jeune garçon (Ann. 161) : 256.
Madone du livre (Ann. 322) : 421.
Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste (Ann. 149) : 253.

Agnolo Bronzino
Allégorie de la luxure (Ann. 178) : 315, 380.
Cosme Ier de Médicis à l'âge de quarante ans (Ann. 337) : 428.
Portrait d'Éléonore de Tolède (Ann. 338) : 428.
Portrait d'une dame en rouge (Ann. 340) : 428.

C

Robert Campin
Panneaux latéraux du triptyque de Werl (Ann. 317) : 417.

Caravage
La Flagellation du Christ (Ann. 200) : 325.

Andrea del Castagno
Boccace (Ann. 156) : 253.
Monument équestre (Ann. 158) : 255.
Portrait d'un homme (Ann. 160) : 256.

Benvenuto Cellini
Persée : 75.

Cimabue
La Flagellation du Christ (Ann. 197) : 325.

Alexandre Colyn
Façade de l'aile Ottheinrich (Ann. 295) : 376.

Francesco del Cossa
Annonciation (Ann. 325) : 421.
Triomphe de Minerve (Ann. 168) : 301-302, 423.
Triomphe de Vénus (Ann. 333) : 423.

Lucas Cranach l'Ancien
Cupidon ôtant son bandeau (Ann. 302) : 382.

D

Jacques-Louis David
Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard (Ann. 1) : 19.

Paul Delaroche
Bonaparte franchissant les Alpes (Ann. 2) : 20.

Donatello
David (Ann. 135) : 116, 244-246.
Maître-autel de la basilique Saint-Antoine de Padoue (Ann. 136) : 245.

G

Lorenzo Ghiberti
Porte du Paradis : 75, 172.

Domenico Ghirlandaio
Dame au voile (Ann. 329) : 421.
Portrait d'un vieillard et d'un jeune garçon (Ann. 343) : 435.

Giotto

[Chapelle Bardi]
Apparition au capitole d'Arles (Ann. 183 et 184) : 321.
Confirmation de la règle (Ann. 182) : 320.
Renoncement aux biens de ce monde (Ann. 180) : 320.

[Chapelle des Scrovegni]
Allégorie de la justice (Ann. 303) : 384.
Allégorie de l'injustice (Ann. 304) : 384.
Expulsion des marchands du temple (Ann. 179) : 320.

[Église Saint-François d'Assise]
Apparition à Arles (Ann. 188) : 321.
Hommage d'un habitant d'Assise (Ann. 185) : 321.
Information de la mort de saint François (Ann. 187) : 321.
Miracle du crucifix (Ann. 186) : 321.

Benozzo Gozzoli

[Chapelle des Mages]
Benozzo Gozzoli relais pictural (Ann. 157) : 255, 397-401.
Face est (Ann. 9 à 13) : 93, 95, 115, 255, 333-334, 397-401.
Face nord (Ann. 19 et 20) : 94, 313, 397-401.
Face ouest (Ann. 16 à 18) : 93-94, 115, 334, 397-401.
Face sud (Ann. 14 et 15) : 93, 115, 333, 397-401.
Vue de la chapelle des Mages (Ann. 8) : 92, 397.

K

Wassily Kandinsky
Jaune-Rouge-Bleu (Ann. 201) : 329-330.

Paul Klee
Angelus novus (Ann. 202) : 329-330.

L

Filippo Lippi
Annonciation (Munich) (Ann. 205) : 332.
Annonciation (Washington) (Ann. 336) : 426.
Annonciation aux donateurs agenouillés (Ann. 326) : 421.
Annonciation Doria (Ann. 206) : 332.
Annonciation Martelli (Ann. 150) : 253, 332.
Festin d'Hérode (Ann. 154) : 253.
Obsèques de saint Étienne (Ann. 152 et 153) : 253.
Portrait d'une femme et d'un homme (Ann. 327) : 421.
Tondo Bartolini (Ann. 332) : 423.
Triptyque Marsuppini (Ann. 151) : 253.

Ambrogio Lorenzetti
Histoire de saint Nicolas (Ann. 37) : 183.

[Salle de la Paix (Sienne)]
La raison du bon gouvernement (Ann. 190) : 149, 322, 384, 439-443.
Les effets du bon gouvernement à la campagne (Ann. 191) : 322, 439-443.
Les effets du bon gouvernement à la ville (Ann. 174) : 313, 322, 324, 439-443.
Les effets du mauvais gouvernement à la campagne (Ann. 194) : 322, 439-443.
Les effets du mauvais gouvernement à la ville (Ann. 192 et 193) : 322, 324, 384, 440-443.
Vue de la salle de la Paix (Ann. 189) : 322.

M

Pedro Machuca
Cour circulaire du palais de Charles Quint (Ann. 288) : 373.
Façade du palais de Charles Quint (Ann. 287) : 373.
Galerie du palais de Charles Quint (Ann. 289) : 373.

Andrea Mantegna
Camera picta (palais ducal) : 80.

Simone Martini
Annonciation (Ann. 3) : 34, 192.

Masaccio
Crucifixion (Ann. 34) : 178.
Trinité (Ann. 32) : 178.
Vierge à l'Enfant (Ann. 33) : 178-179.

[Chapelle Brancacci]
Adam et Ève (Ann. 36) : 179.
Paiement du tribut (Ann. 278) : 367, 370, 422.

Maso di Banco
Miracle de saint Sylvestre (Ann. 181) : 320.

Masolino
Adam et Ève (Ann. 35) : 179.

Antonello de Messine
L'homme qui rit : 427.

Michel-Ange
Bataille de Cascina : 284.
Le Jugement dernier : 371, 391.

Michelozzo
Palais Médicis (Ann. 5, 6 et 7) : 92, 115-116.

P

Andrea Palladio
Basilique San Giorgio Maggiore (Ann. 285) : 372.
Église du Rédempteur (Ann. 286) : 372.

Pesellino
Cérémonie du triomphe de David (Ann. 169) : 302.

Piero della Francesca
Annonciation de Pérouse (Ann. 211) : 336, 339-341.
[*Schéma perspectif de l'*Annonciation *de Pérouse* (Thomas Martone) (Ann. 213 et 214) : 339.]
Baptême du Christ (Ann. 147) : 252.
La cité idéale (Ann. 4) : 34, 175, 177, 190, 289, 420-424.

La Flagellation du Christ (Ann. 195) : 231-232, 325.
Madone de Senigallia (Ann. 196) : 325, 421.
Madonna del Parto (Ann. 148) : 112, 252.
Nativité (Ann. 171) : 313, 435.
Polyptyque de saint Antoine (Ann. 209) : 336.
Sigismond Malatesta en prière devant saint Sigismond (Ann. 328) : 421.
Vierge de la Miséricorde (Ann. 30) : 112.

[Cycle de la *Légende de la Vraie Croix*, à Arezzo]
Amour aveugle (Ann. 301) : 382.
Annonciation d'Arezzo (Ann. 210) : 336-341.
[*Schéma perspectif de l'*Annonciation *d'Arezzo* (Loïc Richalet) (Ann. 212) : 338.]
La rencontre entre Salomon et la reine de Saba (Ann. 308) : 392-396, 423.
La restitution de la Croix à Jérusalem (Ann. 331) : 422.
Songe de Constantin (Ann. 31) : 112, 251.
Victoire d'Héraclius sur Chosroès (Ann. 165) : 284.
Victoire de Constantin sur Maxence au pont Milvius (Ann. 164) : 284.

Sebastiano del Piombo
La Flagellation du Christ (Ann. 199) : 325.

Polyclète
Diadumène de Délos (Ann. 241) : 346.

Le Primatice
Danaé (Ann. 293) : 375.

R

Raphaël
Les trois grâces (Ann. 173) : 313.
Madone Sixtine (Ann. 283) : 371, 381.

[Chambre d'Héliodore]
Rencontre entre Léon Ier le Grand et Attila (Ann. 279) : 370.

[Chambre de l'Incendie du Borgo]
Couronnement de Charlemagne par Léon III (Ann. 282) : 371.

[Chambre de la Signature]
Détail de *L'École d'Athènes*. *Frédéric II Gonzague enfant* (Ann. 162) : 263.
La dispute du Saint-Sacrement (Ann. 280) : 370.
Vertus cardinales et théologales (Ann. 281) : 371.

Hyacinthe Rigaud
Louis XIV en costume de sacre (Ann. 341) : 428.

Giovanni della Robbia
Tabernacle de l'eucharistie (Ann. 167): 290.

Jules Romain
Cour intérieure de la résidence de Landshut (Ann. 297) : 376.
Façade principale de la résidence de Landshut (Ann. 296) : 376.
Loge de la résidence de Landshut (Ann. 298) : 376.

Jules Romain
dans le palais du Té

[Appartements du jardin secret]

Chambre
Char d'Aphrodite fait à partir de galets (Ann. 54) : 201, 216.
Emblème du Gonzague (Ann. 52) : 201, 355.
Héraclès fait à partir de galets (Ann. 53) : 201, 344.

Chambre de Marcus Atilius Regulus
Alexandre le Grand concédant son trône à un simple soldat (Ann. 86) : 202.
Allégorie du bon gouvernement (Ann. 87) : 202, 438-440.
Jugement de Zaleucos de Locres (Ann. 85) : 202.
Personnification de la Charité (Ann. 347) : 439-443.
Personnification de la Force (Ann. 345) : 439-443.
Personnification de la Justice (Ann. 307) : 385, 434, 439-443.
Personnification de la Vertu (Ann. 346) : 439-443.
Supplice de Marcus Atilius Regulus (Ann. 84) : 202.

Loge
Allégorie de l'âme conduite au ciel (Ann. 56) : 201, 357.
Allégorie de la bonne et mauvaise notoriété (Ann. 57) : 201.
Allégorie de la naissance (Ann. 58) : 201, 353, 434.
Emblème du mont Olympe (Ann. 272) : 355.
Voûte de la loge. *Apollon, Aphrodite, Éros, Adonis et ménades dansant* (Ann. 175) : 313.
Vue de la loge des appartements du jardin secret (Ann. 55) : 201.

[Architecture extérieure]
Atrium (Ann. 42 et 43) : 198.
Façade est vue de la cour intérieure (Ann. 130) : 214.
Fronton triangulaire (Ann. 41) : 198.
Grotesques de la façade est (Ann. 101) : 203.
Grotesque de la façade ouest (Ann. 102) : 203.
Masque de la façade ouest (Ann. 141) : 246.
Masque du portail de la loge de David (Ann. 140) : 246.
Vue aérienne du palais du Té (Ann. 40) : 198.

[Chambre d'Aphrodite]
Allégorie de la surabondance (Ann. 262) : 352.
Vue de la voûte (Ann. 48 et 49) : 201, 216.

[Chambre d'Ovide]
Concours entre Apollon et Pan (Ann. 134) : 224.
Faunes et ménades dansant (Ann. 177) : 313, 353.
Jugement de Pâris (Ann. 309) : 392-396.
Vue de la chambre d'Ovide (Ann. 59) : 201.

[Chambre de Psyché]
Éros réveillant Psyché avant son entrée aux Enfers (Ann. 266) : 353.

L'aigle de Zeus apportant à Psyché l'eau du Styx (Ann. 267) : 353.
Le banquet de Psyché (Ann. 170) : 309.
Mur est de la chambre de Psyché (Ann. 60) : 201, 216, 224, 265.
Psyché aux Enfers devant Perséphone (Ann. 265) : 353.
Psyché demandant l'aide de Déméter (Ann. 263) : 353, 380.
Psyché suppliant Héra d'intercéder en sa faveur (Ann. 264) : 353.
Voûte de la chambre de Psyché (Ann. 61) : 201, 216, 224, 265, 353.

[Chambre des aigles]
Berger païen (Ann. 275) : 357.
David tenant la tête de Goliath (Ann. 238) : 345.
Éros à la lutte avec Cerbère (Ann. 81) : 202, 216.
Éros apportant à boire à Héraclès (Ann. 229) : 344.
Éros avec les armes d'Arès (Ann. 77) : 202, 216.
Éros conduisant le char d'Aphrodite (Ann. 79) : 202, 216.
Éros conduisant le char d'Apollon (Ann. 80) : 202, 216.
Éros sur le trône d'Héphaïstos (Ann. 78) : 202, 216.
Éros sur le trône de Zeus (Ann. 82) : 202, 216.
Héraclès de profil tenant sa peau de lion (Ann. 230) : 344.
Héraclès enfant à la lutte avec des serpents (Ann. 226) : 344.
Héraclès et le sanglier d'Érymanthe (Ann. 227) : 344.
Mur nord de la chambre des aigles (Ann. 75) : 202.
Stuc. *Ménade dansant* (Ann. 176) : 313.
Voûte de la chambre des aigles (Ann. 76) : 202, 216.

[Chambre des candélabres]
David brandissant la tête de Goliath (Ann. 237) : 345.
Héraclès devant une colonne en ruine (Ann. 228) : 344.
Héraclès observant deux femmes à moitié nues (Ann. 233) : 344.
Mur sud. *L'aigle de Zeus portant Ganymède sur l'Olympe* (Ann. 99) : 203.

[Chambre des cariatides]
Mur ouest de la chambre des cariatides (Ann. 100) : 203.

[Chambre des empereurs]
Alexandre le Grand (Ann. 113) : 204.
Emblème du mont Olympe (Ann. 271) : 355.
Général romain (Ann. 110) : 204.
Héraclès (Ann. 111) : 204, 344.
Jules César (Ann. 109) : 204.
Octave Auguste (Ann. 114) : 204.
Philippe II de Macédoine (Ann. 112) : 204.
Salamandre avec l'inscription « Quod huic deest me torquet » (Ann. 131) : 216.
Vue de la chambre des empereurs (Ann. 108) : 204.

[Chambre des entreprises]
Emblème du mont Olympe (Ann. 268) : 355.
Vue de la chambre des entreprises (Ann. 44) : 201.

[Chambre des Géants]
Apollon apeuré (Ann. 122) : 211, 397-401.
Architecture divine (Ann. 132) : 219, 397-401.
Artémis cachée derrière Zeus (Ann. 127) : 211, 397-401.
Athéna cachée derrière Zeus (Ann. 128) : 211, 397-401.
Cybèle effrayée (Ann. 125) : 211, 397-401.
Écroulement de l'architecture (Ann. 117) : 209, 213-214, 397-401.
Géants fuyant ou morts (Ann. 120) : 210, 397-401.
Géants suppliant (Ann. 119) : 210, 397-401.
Géants terrassés (Ann. 118) : 209, 397-401.
Héphaïstos inquiet (Ann. 124) : 211, 397-401.
Héra effrayée (Ann. 126) : 211, 397-401.
Héraclès inquiet (Ann. 123) : 211, 344, 347, 397-401.
Janus (Ann. 129) : 211, 397-401.
Mur nord-est de la chambre des Géants (Ann. 116) : 209, 213-214, 397-401.
Voûte de la chambre des Géants (Ann. 121) : 210, 265, 397-401.
Vue de la chambre des Géants (Ann. 83) : 202, 209-214, 265, 397-401.

[Chambre des grotesques]
Faune à l'amphore (Ann. 138) : 246.
Femme à la corne d'abondance (Ann. 261) : 352.
Frise aux sphinx et putti (Ann. 139) : 246.
Léda et le cygne (Ann. 137) : 246.
Mur sud de la chambre des grotesques (Ann. 47) : 201.

[Chambre des stucs]
Artémis (Ann. 97) : 203.
Hermès (Ann. 98) : 203.
Mur ouest de la chambre des stucs (Ann. 95) : 203, 224.
Vexillum *SPQR* (Ann. 96) : 203.
Zeus accueillant la justice (Ann. 306) : 385.

[Chambre des vents]
Août. Octave Auguste (Ann. 70) : 202.
Avril. Naissance d'Aphrodite (Ann. 66) : 202.
Décembre. Putti *cueillant des olives* (Ann. 74) : 202.
Emblème du mont Olympe (Ann. 270) : 355.
Février. Satyre (Ann. 64) : 202.
Janvier. Janus (Ann. 63) : 202.
Juillet. Jules César couronné par une nymphe (Ann. 69) : 202.
Juin. Héra couronnée (Ann. 68) : 202.
Mai. Maïa portant Hermès enfant (Ann. 67) : 202.
Mars. Arès (Ann. 65) : 202.
Novembre. Putti *travaillant aux champs* (Ann. 73) : 202.
Octobre. Empereur romain (Ann. 72) : 202.
Septembre. Empereur romain (Ann. 71) : 202.
Vue de la chambre des vents (Ann. 62) : 202.

[Chambre des victoires]
Allégorie de la victoire (Ann. 50) : 201.

Buste d'Héraclès (Ann. 51) : 201, 344.
Emblème du mont Olympe (Ann. 269) : 355.
Masque de la chambre des victoires (Ann. 144) : 246.

[Chambre du Soleil et de la Lune]
Berger païen n° 1 (Ann. 273) : 357.
Berger païen n° 2 (Ann. 274) : 357.
David debout piétinant la tête de Goliath (Ann. 236) : 345.
Masque de Thalie (Ann. 145) : 246.
Stuc d'Héraclès (Ann. 90) : 203, 343.
Stuc d'Héraclès (Ann. 225) : 344.
Stuc d'Héraclès à la lutte avec Cerbère (Ann. 223) : 344.
Stuc d'Héraclès avachi (Ann. 215) : 343.
Stuc d'Héraclès et le taureau de Crète (Ann. 221) : 344.
Stuc d'Héraclès Mingens (Ann. 232) : 344.
Stuc d'Héraclès portant le sanglier d'Érymanthe (Ann. 224) : 344.
Stuc d'Héraclès tirant à l'arc (Ann. 222) : 344.
Stuc d'une femme à la corne d'abondance (Ann. 260) : 352.
Stuc de Daphnée (Ann. 89) : 203.
Stuc de David piétinant la tête de Goliath (Ann. 91) : 203, 345.
Stuc de Diomède tenant le Palladium (Ann. 92) : 203.
Voûte de la chambre du Soleil et de la Lune (Ann. 88) : 202, 203.

[Chambre voûtée]
Artémis Éphèse (Ann. 46) : 201, 353, 434.
Vue de la voûte de la chambre voûtée (Ann. 45) : 201.

[Loge de David]
Bas-relief d'un homme à la corne d'abondance (Ann. 259) : 352.
Couronnement de David (Ann. 234) : 345.
David à la lutte avec un lion (Ann. 242) : 346.
David à la lutte avec un ours (Ann. 243) : 346.
David coupant la tête de Goliath (Ann. 239) : 345, 347.
David jouant de la harpe, la tête de Goliath à ses pieds (Ann. 240) : 345, 346.
Mephibosheth s'agenouille devant le roi David (Ann. 235) : 345.
Mur nord de la loge de David (Ann. 107) : 204.
Mur sud de la loge de David (Ann. 106) : 204.

[Loge des muses]
Alexandre le Grand (Ann. 256) : 349.
Allégorie des arts mantouans (Ann. 244) : 348.
Apollon, Pégase et la source Hippocrène (Ann. 245) : 348.
Héraclès et ses attributs (Ann. 231) : 344.
Mont Olympe (Ann. 254) : 349, 355.
Muse Calliope (Poésie épique) (Ann. 248) : 348.
Muse Clio (Histoire) (Ann. 252) : 348.

Muse Érato (Chant nuptial) (Ann. 246) : 348.
Muse Euterpe (Musique) (Ann. 247) : 348.
Muse Melpomène (Tragédie) (Ann. 250) : 348.
Muse Polymnie (Éloquence) (Ann. 249) : 348.
Muse Terpsichore (Poésie lyrique) (Ann. 251) : 348.
Muse Thalie (Comédie) (Ann. 94) : 203, 348.
Muse Uranie (Astronomie) (Ann. 253) : 348.
Octave Auguste (Ann. 258) : 349.
Salamandre de François Ier (Ann. 255) : 349.
Socrate (Ann. 257) : 349.
Vue de la loge des muses (Ann. 93) : 203, 348.

[Loge sud]
Mur sud de la loge sud (Ann. 115) : 204.

[Salle des chevaux]
Héraclès à la lutte avec Antée (Ann. 217) : 344.
Héraclès à la lutte avec Cerbère (Ann. 219) : 344.
Héraclès et l'hydre de Lerne (Ann. 216) : 344.
Héraclès et le lion de Némée (Ann. 218) : 344.
Héraclès et le taureau de Crète (Ann. 220) : 344.
Masque n° 1 de la salle des chevaux (Ann. 142) : 246.
Masque n° 2 de la salle des chevaux (Ann. 143) : 246.
Mont Olympe (Ann. 105) : 204, 355.
Putto *de la salle des chevaux* (Ann. 299) : 380.
Statue de Zeus (Ann. 104) : 204.
Vue de la salle des chevaux (Ann. 103) : 203, 292.

Rosso
L'ignorance chassée (Ann. 290) : 374-375.
L'unité de l'État (Ann. 292) : 375.
Le sacrifice (Ann. 291) : 375.

Paul Rubens
Jugement de Pâris (Ann. 310) : 393.

S

Giuliano da Sangallo
La cité idéale (Ann. 166) : 289, 420.

T

Tiberio Titi
Portrait de François, fils de Ferdinand de Médicis (Ann. 339) : 428.

Le Titien
Amour sacré et Amour profane (Ann. 208) : 335.

U

Paolo Uccello
Bataille de San Romano (Ann. 163) : 284, 335.
Femme échangeant une hostie contre un manteau (Ann. 324) : 421.
La chasse de nuit (Ann. 207) : 335.
Saint Georges combattant le dragon (Londres) (Ann. 314) : 404-405.

Saint Georges combattant le dragon (Melbourne) (Ann. 312) : 401-405.
Saint Georges combattant le dragon (Paris) (Ann. 313) : 404-405.

V

Hugo Van der Goes
Retable de Monforte (Ann. 315) : 416.

Jan Van Eyck
Adoration de l'agneau (Ann. 277) : 367, 369-370, 416.
Les époux Arnolfini (Ann. 316) : 183, 417.
Les juges intègres (Ann. 305) : 384.
Vierge au chancelier Rollin (Ann. 334) : 426.

Giorgio Vasari
Coupole intérieure de la cathédrale Santa Maria del Fiore (Ann. 133) : 219.
Siège de Pise : 284.

Domenico Veneziano
Annonciation (Ann. 38) : 183, 332, 419-420.
Martyre de sainte Lucie (Ann. 321) : 419.
Miracle de saint Zénobe (Ann. 318) : 419.
Saint Jean dans le désert (Ann. 320) : 419.
Stigmates de saint François (Ann. 319) : 419.
Vierge à l'Enfant (Roumanie) (Ann. 203) : 332.
Vierge à l'Enfant (Washington) (Ann. 204) : 332.

Léonard de Vinci
Bataille d'Anghiari : 284.
La *Joconde* : 35, 427.
Le jeune homme et le vieillard (Ann. 342) : 435.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5
SOMMAIRE 15
INTRODUCTION 19

PREMIÈRE PARTIE
LE POUVOIR
ET SA REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE
À FLORENCE (XVe) ET MANTOUE (XVIe)

TITRE I. DEUX CONCEPTIONS DU POUVOIR À LA RENAISSANCE 51

Chapitre 1. Les fondements originels du pouvoir politique à la Renaissance 53

SECTION 1. LA PLACE DE LA CITE DANS LE MONDE 54

Sous-section 1. Florence et Mantoue devant l'héritage du nominalisme 55
§ 1. Contexte. Deux philosophies juridiques à la Renaissance (XVe-XVIe siècles) 55
§ 2. Les réactions florentine et mantouane au déclin de l'universalisme institutionnel 63
Sous-section 2. L'avènement d'une *res* à la romaine dans la sphère institutionnelle 71
§ 1. La réification des cités florentine et mantouane 72
§ 2. Esiste uno Stato moderno nell'Italia del tardo Medioevo e del Rinascimento ?..... 81

SECTION 2. LA PLACE DE L'HOMME DANS LA CITE 84

Sous-section 1. Deux hommes de pouvoir : Cosme l'Ancien de Médicis et Frédéric II Gonzague 85
§ 1. Un glissement dans la légitimité des hommes de pouvoir au Quattrocento 86
§ 2. Une illustration des deux modèles de pouvoir à travers leur représentation 92
Sous-section 2. Une mutation ontologique des cités florentine et mantouane 100
§ 1. Les hommes de la péninsule italienne en mutation (XIVe-XVIe siècle) .. 101
§ 2. L'avènement à Florence d'un « homme souverain » 108

Chapitre 2. Les pratiques politiques florentine et mantouane 117

SECTION 1. LES INSTITUTIONS DE LA *RES PUBLICA* ET DE LA *RES IMPERII* ENTRE FEODALITE ET MONDE MODERNE 118

Sous-section 1. Les formes institutionnelles de la *res publica* et de la *res imperii* .. 119
§ 1. Les offices de la res *et les principes institutionnels du monde féodal* .. 119
§ 2. Premiers temps de la lutte pour l'accès au pouvoir 128
Sous-section 2. Une conception féodale ou moderne de l'espace consacré au pouvoir 133
§ 1. Deux conceptions de l'espace de la res *consacré à l'exercice du pouvoir* 133
§ 2. Deux conceptions du groupe des hommes de pouvoir 137

SECTION 2. LES PARADIGMES ECONOMIQUES FLORENTIN ET MANTOUAN 143

Sous-section 1. Pensées économiques de la *res publica* et de la *res imperii* 144
§ 1. Un différent rapport des cités à la guerre 144
§ 2. Les prémices du capitalisme à la Renaissance ? 149
Sous-section 2. L'incidence de l'économie sur l'évolution des institutions florentines et mantouanes 152
§ 1. Dénaturation des institutions républicaines à Florence. Immobilisme des institutions impériales à Mantoue 153
§ 2. Les conséquences de l'évolution des institutions en termes de domination politique 162

TITRE II. DEUX MODÈLES DE REPRÉSENTATION DU POUVOIR À LA RENAISSANCE 167

Chapitre 1. Les liens structurels entre art et entité politique 169

SECTION 1. LA CREATION A FLORENCE D'UN MICROCOSME PICTURAL 170

Sous-section 1. Une représentation adaptée aux avancées politico-juridiques florentines 171

§ 1. L'intégration de la cité réifiée et de l'homme souverain dans l'espace pictural 171

§ 2. La dimension juridique de la costruzione legittima *de Leon Battista Alberti* 180

Sous-section 2. Les significations politiques et juridiques de la perspective linéaire 185

§ 1. La perspective comme forme symbolique des principes institutionnels de la res publica 186

*§ 2. La naissance de l'*historia*. Élan donné à la pensée juridique moderne* 192

SECTION 2. UNE REPRESENTATION MYTHIQUE ET MACROCOSMIQUE DU POUVOIR MANTOUAN 196

Sous-section 1. Le palais du Té. Témoignage d'une représentation symbolique antiquisante du pouvoir de Frédéric II Gonzague 197

§ 1. L'Antiquité à outrance du palais du Té utilisée comme un exemplum 198

§ 2. Une interprétation politique et juridique de l'allégorie de la chambre des Géants 209

Sous-section 2. Les liens structurels entre le langage mythique du palais du Té et les institutions de la *res imperii* 214

§ 1. Le mythe comme forme symbolique des principes institutionnels de la res imperii 215

§ 2. L'abandon mantouan de l'instant au profit du « temps de l'Éternel » 221

Chapitre 2. Les liens sensibles entre art, droit et individu 227

SECTION 1. LES LIENS DE NATURE POLITICO-JURIDIQUE ENTRE ART ET INDIVIDU 228

Sous-section 1. Art et individu en *res publica* et en *res imperii* 228
§ 1. L'art comme outil de légitimation politique de la persona *citoyenne en* res publica..... 229
§ 2. L'art comme expression du pouvoir politique du prince en res imperii 233
Sous-section 2. Les liens juridiques entre art et individu..... 238
§ 1. L'art de la Renaissance en tant qu'expression d'un droit naturel nouveau 239
§ 2. Le droit naturel inscrit dans les représentations florentine et mantouane 244

SECTION 2. LES LIENS D'INTERCONNEXION TISSES ENTRE LE SUJET ET LA REPRESENTATION 248

Sous-section 1. Une interconnexion sensible entre l'individu et sa représentation en *res publica* 249
§ 1. L'avènement systématique des « relais picturaux » dans la représentation florentine 250
§ 2. La portée juridique des relais picturaux..... 254
Sous-section 2. Une distance infranchissable et l'absence d'interconnexion entre l'individu et sa représentation en *res imperii* 257
§ 1. Une rupture symbolique entre l'individu et l'espace de représentation..... 258
§ 2. Réflexions sur le positionnement symbolique de l'individu par rapport à l'espace de représentation 263

DEUXIÈME PARTIE
LES ORIGINES
ET LA DIFFUSION EN EUROPE
DES DEUX MODÈLES RENAISSANTS

TITRE I. UNE DÉSACRALISATION DU POUVOIR ET DE SA REPRÉSENTATION..... 269

Chapitre 1. D'une société eucharistique à une société désacralisée..... 271

SECTION 1. MODELES FLORENTIN ET MANTOUAN DE DESACRALISATION 272

Sous-section 1. Une désacralisation des cités florentine et mantouane (XIIe-XVIe siècle) 272
§ 1. Un affaiblissement de la société eucharistique fondée sur la distinction augustinienne des puissances 273
§ 2. Les adaptations théologico-politiques à la désacralisation de la société (XIIIe-XVe siècle) 281
Sous-section 2. Deux nouveaux modèles florentin et mantouan d'incorporation à la *res* 286
§ 1. Une incorporation au modèle florentin par l'exercice de la civitas 287
§ 2. Une incorporation au modèle mantouan faite par le seul don du prince 291

SECTION 2. LA FETE COMME PRINCIPAL OUTIL DE DESACRALISATION 295

Sous-section 1. Des fêtes politiques dans les cités florentine et mantouane 296
§ 1. La fête comme « acte de présence » en res publica *et en* res imperii ... 296
§ 2. Un fait générateur de l'incorporation politique florentine et mantouane 301
Sous-section 2. Les spécificités théâtrales des fêtes florentine et mantouane 307
§ 1. Eunomia *et* hybris *dans les fêtes florentine et mantouane* 307
§ 2. Les trois temps de la fête désacralisée 311

Chapitre 2. Une désacralisation de l'espace de représentation 317

SECTION 1. UNE DESACRALISATION PAR LA FORME GEOMETRIQUE EN *RES PUBLICA* ... 317

Sous-section 1. La déthéologisation de l'espace de représentation symbolique 318
§ 1. Peindre l'architecture du XIIIe au XVe siècle 318
§ 2. Signification politico-juridique de la déthéologisation de la représentation 326
Sous-section 2. Les conséquences iconographiques de la déthéologisation de la représentation 331
§ 1. Représenter le dominium *laïc à Florence autrement que par l'architecture* 331
§ 2. Un paradoxe géométrique dans les Annonciations de Piero della Francesca 336

SECTION 2. UNE DESACRALISATION PAR LE MYTHE EN *RES IMPERII* 342

Sous-section 1. Des figures mythiques désacralisées en dehors de toute proportion mathématique 342
§ 1. Les figures politiques d'Héraclès, de David, et la disproportion dans les corps du palais du Té 343
§ 2. Une iconographie de l'Antiquité égyptienne dans le palais de Frédéric II 348
Sous-section 2. L'omniprésence en *res imperii* du mythe de l'accomplissement des origines 352
§ 1. L'évocation de l'âge d'or dans le palais du Té 352
§ 2. Hésiode et la désacralisation de la société comme moteur de la modernité occidentale 356

TITRE II. ORIGINES ET DIFFUSION DU MODÈLE EUROPÉEN DE REPRÉSENTATION DU POUVOIR 361

Chapitre 1. Ouverture spatio-temporelle de la réflexion sur le modèle italien . 363

SECTION 1. FLORENCE ET MANTOUE DANS UNE PERSPECTIVE D'HISTOIRE EUROPEENNE DES INSTITUTIONS 363

Sous-section 1. Origine et diffusion en Europe du modèle italien de représentation du pouvoir 364
§ 1. La Renaissance ne trouve-t-elle ses racines que dans la péninsule italienne ? 365
§ 2. Une diffusion du modèle italien de la Renaissance à toute l'Europe .. 370
Sous-section 2. Les liens entre la *maniera*, le pouvoir politique et la justice 376
§ 1. Regards d'histoire européenne des institutions sur la notion de maniera 377
§ 2. Regards d'histoire européenne des institutions sur les représentations de la justice 381

SECTION 2. UNE MODELISATION DE L'INTERPRETATION POLITICO-JURIDIQUE DES ŒUVRES D'ART 386

Sous-section 1. Les premiers pas d'une méthode d'« iconologie juridique » 387
§ 1. Des catégories d'analyse sur les plans formel et sensible 387
§ 2. Application des catégories d'analyse à deux peintures de la Renaissance 392

Sous-section 2. L'importance des catégories sensibles et de nuancer leur application 396
§ 1. Une précision sur la complémentarité des catégories d'analyse. L'exemple de la chapelle des Mages et de la chambre des Géants 397
§ 2. Le cas particulier d'un formalisme identique accueillant des figures opposées 401

Chapitre 2. Les arts visuels traduisent-ils à la Renaissance une conception juridique de l'espace ? 407

SECTION 1. UNE CONFUSION DES SPHERES PUBLIQUE ET PRIVEE A LA RENAISSANCE ? 408

Sous-section 1. Espace pensé et espace vécu à la Renaissance 408
§ 1. Espace pensé. Les évolutions d'une distinction des sphères publique et privée 409
§ 2. Espace vécu. La domination des princes et la critique des bourgeois 414
Sous-section 2. Les conceptions de l'espace dans la représentation symbolique 418
§ 1. Représentation des espaces public et privé dans la res publica *florentine* 418
§ 2. La valeur juridique de l'espace symbolique et son évolution après le concile de Trente 424

SECTION 2. POUVOIR, ESPACES, FORMES ET FIGURES 428

Sous-section 1. Aristote, Platon : *auctoritas* et *dignitas* à la Renaissance 429
§ 1. Philosophies réalistes et système manichéen inégalitaire à la Renaissance 430
§ 2. Les thèmes du Temps et de l'Amour révélateurs des deux pensées politiques 434
Sous-section 2. La maîtrise de l'espace symbolique permet-elle au sujet italien renaissant de se faire *auctor* de sa propre *auctoritas* ? 438
§ 1. Étude spatiale des allégories du Bon Gouvernement en res publica *et en* res imperii 438
*§ 2. La maîtrise florentine de l'*auctoritas *dans la figure politique représentée* 444

CONCLUSION GÉNÉRALE 447

BIBLIOGRAPHIE 455

Sources 455

SOURCES JURIDIQUES ET DIPLOMATIQUES 455
Florence 455
Mantoue 457
Sources antiques 459
Sources médiévale et moderne 459
Autres sources 461

SOURCES NARRATIVES 461
Généralités 461
Florence 461
Mantoue 462

Ouvrages 464

GENERALITES 464
Ouvrages de référence 464
Dictionnaires 470
Généralités sur l'Italie 472
Théorie juridique 474
Théorie de l'art 478

OUVRAGES SPECIALISES 482
Florence 482
Mantoue 485
Iconologie juridique 488
Modèles antiques 491

INDEX DES NOMS 495
INDEX DES NOTIONS 499
INDEX DES ŒUVRES CITÉES 505

CEIR

Centre d'Études
Internationales
sur la Romanité